FLÁVIA ALBERGARIA RAVELI

Indícios do traumático no romance De Amor e Trevas – um exercício de leitura

(Versão original)

Tese apresentada ao Instituto de
Psicologia da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Doutor
em Psicologia

Área de Concentração: Psicologia
Experimental

Orientador: Prof. Dr. Luís Cláudio M.
Figueiredo

São Paulo

2013

RAVELI, F. A. **Indícios do traumático no romance *De Amor e Trevas*** – um exercício de leitura. Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

RAVELI, F. A. **Indícios do traumático no romance *De Amor e Trevas* – um exercício de leitura.** 2013. 77 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Este trabalho é uma interpretação da obra de Amós Oz que parte da identificação de aspectos traumáticos desta narrativa. Esta consideração, por sua vez, decorreu da experiência de leitura. A discussão teórica baseada numa conceituação interdisciplinar do traumático e na noção de “estranhamento” como procedimento necessário à interpretação também derivou da leitura. Os procedimentos e conceitos utilizados funcionam como borda para as dissonâncias e alteridade da obra, aquilo que eu defino como “indícios do traumático”. A psicanálise comparece como um lugar de escuta dessas dissonâncias.

Palavras-chave: interpretação psicanalítica; alteridade; literatura hebraica; memória; testemunho.

ABSTRACT

RAVELI, F. A. *Traces of the traumatic in the novel A Tale of Love and Darkness – a reading exercise*. 2013. 77 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

This work is an interpretation of Amós Oz's novel and its starting point is the identification of traumatic aspects in this narrative. This consideration, in its turn, springs from the reading experience. The theoretical discussion based on an interdisciplinary conceptualization of the traumatic and on the notion of "strangeness" as a necessary procedure for the interpretation has also sprung from the reading. The procedures and concepts used here work as a border for the dissonances and alterity of the novel, for what I define as "traces of the traumatic". Psychoanalysis is present as a hearing place for these dissonances.

Keywords: psychoanalytic interpretation; alterity; Hebrew literature, memory, testimony.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	6
1.1	Objetivos	6
1.2	Arquitetura da tese	7
2	DADOS BIOGRÁFICOS DO ESCRITOR	12
3	PROCEDIMENTOS E PRINCIPAIS CONCEITOS	15
4	DE AMOR E TREVAS	22
5	INTERTEXTOS NA OBRA DE AMÓS OZ	62
5.1	<i>Meu Michel</i>	63
5.2	<i>Pantera no Porão</i>	66
5.3	<i>Saudades</i> (do livro <i>O Monte do Mau Conselho</i>)	69
6	A GUIA DE CONCLUSÃO	74
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

1. APRESENTAÇÃO

1.1 *Objetivos*

O objetivo deste trabalho é realizar um exercício de leitura do romance *De Amor e Trevas* de Amós Oz considerando as possibilidades e limites da literatura como espaço de elaboração do “traumático”. A escolha por este elemento como fio condutor da interpretação derivou da minha experiência de leitura. Compreendo que os vestígios do traumático alinhavam a obra de modo intertextual. Parto destes rastros para percorrê-la.

Minha intenção é trazer a obra – para ser mais precisa, minha leitura dela – para que esta possa “se falar”. A psicanálise comparece de forma silenciosa como um lugar de escuta do texto literário, apoio para que o irrepresentável adquira algum contorno. Desta forma é possível tornar presente o inefável da experiência da qual a interpretação é tributária. Estas marcas deixam vestígios na interpretação e dão testemunho da experiência com a obra iluminando-a de um novo ângulo.

Deste processo de construção de sentido decorreram considerações teórico-metodológicas. Elas não são um dado *a priori*, mas desdobramentos da leitura que configuraram uma justificativa para a pesquisa baseada numa circunscrição do traumático. Do ponto de vista metodológico, ou do que mais se aproximaria deste campo, privilegio a noção de “fabricação do estranho” do psicanalista Luís Claudio Figueiredo. Este autor propõe que o trabalho psicanalítico de interpretação possui um viés ético relacionado às possibilidades de apreensão e sustentação dos elementos dissonantes do texto/obra.

A escolha pelo livro em questão, um romance de cunho autobiográfico, convocou a história para o “diálogo” com a psicanálise. Autores como o teórico da literatura Márcio Seligmann-Silva ou a filósofa Jeanne M. Gagnebin têm nessas referências pontos de apoio fundamentais para a consideração do “traumático” e da questão do testemunho. O mesmo se pode dizer sobre o historiador Dominick LaCapra.

Meu texto procura manter a forma como a leitura vem sendo construída. Intercalam-se trechos do romance com minha interpretação de modo a explicitar o caminho percorrido.

Assim, explico também minha dupla condição, a de intérprete e testemunha de uma experiência com o texto literário. Persigo as pistas que essa relação imprimiu em mim convidando o leitor a compartilhar esta viagem através da escritura de Amós Oz. Termino, sem concluir, com perguntas que não exigem respostas, mas se desdobram umas nas outras dentro e fora do texto.

O modo de construção e apresentação do meu texto enfatiza a singularidade da experiência de leitura, sublinhando os aspectos “aberto” e intertextual deste “romance autobiográfico” em minha própria escrita.

Espero que este exercício de leitura possa fecundar a reflexão psicanalítica devolvendo-lhe uma palavra modificada pelo diálogo com outras áreas.

1.2 *Arquitetura da Tese*

Procedimentos e principais conceitos

Neste capítulo pretendo delimitar os elementos de caráter teórico-metodológico empregados no trabalho de leitura. Eles se referem a uma definição do traumático e à noção de “fabricação de um estranho” de Luís Claudio Figueiredo como procedimento interpretativo.

Proponho uma circunscrição da questão do traumático que toma a psicanálise como referência mas não se limita a esta perspectiva. Trata-se de uma visada interdisciplinar que articula essa problemática com a questão do “testemunho” sob a ótica da teoria literária e da história inspiradas pela psicanálise.

A questão que se coloca é a dos limites da representação do silêncio na literatura. Trata-se, na verdade, de identificar os indícios do irrepresentável na escritura, dado que o trauma é o indizível por definição. Minha leitura sugere que o suicídio da mãe do escritor, acontecimento central do livro, pode ter operado como polo de convergência e atualização de outros acontecimentos traumáticos coletivos e individuais – o Holocausto, por exemplo -- e tudo que não podia ser dito, explicitado.

Os silêncios, compreendidos como resíduos do traumático exigem apoio. Não se trata de lhes impor significado, mas de sustentar formalmente seus limites e vazios. A palavra criativa – na escrita da ficção, da história ou da psicanálise – remete a um “intervalo” ou “falta” constitutiva da representação que se pretende “aberta”.

Meu intuito é discriminar e explicitar as formas pelas quais eu identifico essa dissonância – o silêncio do traumático – na literatura de Amós Oz e, mais especificamente, no romance autobiográfico *De Amor e Trevas*, chave de leitura para outras obras. Trata-se, em última análise, de “escutar” as resistências que emergem nessa escritura e que remetem

à entrada do sujeito no texto (...) à maneira de uma lacuna intransponível. (*O intérprete*) só pode escrever conjugando, nesta prática, o “outro” que o faz caminhar e o real que ele não representa senão por ficções. (Certeau, 2011, p. XVII)

Do ponto de vista dos procedimentos interpretativos, minha leitura sustenta-se numa dinâmica que alterna distanciamento e aproximação com a obra. Segundo o psicanalista Luís Claudio Figueiredo, é imprescindível desconstruir a familiaridade com o texto para lê-lo de outro modo. Para isso, é necessário que o intérprete tenha podido “habitar” a obra como se esta fosse uma instalação, percebendo as afetações provocadas por esta relação de reciprocidade entre sujeito/intérprete e objeto interpretado. Esta seria a primeira etapa do trabalho de interpretação sucedida por uma leitura mais sistemática e objetiva do texto cuja função é identificar e discernir seus aspectos formais.

A interpretação transforma a obra na medida em que lhe confere um significado tributário da experiência com ela. Sua capacidade de “ampliação” da obra vincula-se à possibilidade da interpretação sustentar o inaparente deste processo, o que permanece irreduzível à representação. Este “resto silencioso” mantém-se operante, sustentando a construção de um significado e sendo por ele sustentado. O objetivo desta leitura é explicitar essas e outras dissonâncias que emergem deste trabalho e o constituem.

Em última instância, toda boa interpretação enseja uma nova leitura e transforma o intérprete em autor de um sentido entre tantos.

Indícios do traumático no romance De Amor e Trevas – um exercício de leitura

Silêncios, interrupções e repetições são recorrentes na escritura de Amós Oz. Frases soltas aparentemente sem sentido irrompem na narrativa “interceptando-a” como um aviso, um “sinal de perigo”. O escritor parece resolver o aparente mistério do suicídio materno logo no início, explicitando-o. Algo, no entanto, permanece oculto nas formas pelas quais as dissonâncias se inscrevem na leitura e no romance. Estes rastros localizam-se nos intervalos e indistinções entre memória, realidade e ficção. Eles circulam como sombra pela cena sem narrador, entre as falas diretas dos personagens, em lembranças que parecem ser o fluxo da consciência. Para além de seu possível registro objetivo – o suicídio materno, o Holocausto¹ – seus traços funcionam como imã, elemento de convergência para o sentido que só pode contornar o traumático, sem nunca apreendê-lo plenamente.

Esses indícios estão presentes quase como uma insinuação, naquilo que não se diz, ou se diz de forma enviesada, em outras línguas que o menino desconhece, nas inscrições do corpo, nas respostas sem graça e no constrangimento gerado pelas piadas do pai; nos ecos do Holocausto, no abandono do sobrenome paterno e na assunção de um nome próprio pretensamente enraizado numa outra herança. E que carrega, todavia, o peso inconfesso do desejo paterno de “renome mundial”. Esses vestígios inscrevem-se, ainda, na contenção da fala familiar a respeito do sofrimento materno convertido numa doença incurável e inominável, na obsessão por limpeza da avó paterna que se escaldou até a morte. Eles também aparecem no desejo do menino de “virar livro” para compartilhar com a mãe sua tragédia mais íntima – e quem sabe, impedi-la. Seria este um meio de fundir-se com aquela que parece aos poucos ausentar-se sob o olhar aflito do menino?

Estes rastros encontram-se na descrição do apartamento onde viviam o menino e seus pais às vésperas da formação do Estado de Israel. No terror que o nazismo imprimiu à

¹ Também denominado *Shoah* ou *Shoá*, que significa catástrofe em hebraico.

existência dos imigrantes europeus recém-chegados. Muitos deles exilados na Terra Prometida, como os pais de Amós Oz, Fânia e Árie, que ao menino só ensinaram hebraico, língua na qual transitavam sem muita desenvoltura. Os restos do “traumático” parecem também se localizar no medo do ridículo nunca explicitado que a adoção do hebraico – até pouco tempo uma língua exclusivamente litúrgica – implicava para os europeus falantes de ídiche, polonês, russo, alemão, etc. No constrangimento silencioso que cercava a fala, nos excessos que expressavam antes um vazio.

É o próprio texto que sugere: deixemo-nos guiar pelo movimento fluido e alternado dos narradores e discursos. Entre a primeira, a terceira e a pessoa que se distancia para dar a palavra às muitas vozes de que é feita a obra de Amós Oz. O narrador “cambiante” converte-se em personagem para se distanciar e “montar a cena polifônica”, na definição da crítica literária Berta Waldman.

A indistinção entre veracidade, realidade e história factual não é um mecanismo de captura do leitor até que se resolva o “grande mistério” do suicídio materno. Ainda que vejamos um aumento crescente da tensão na narrativa dos dias que antecedem a tragédia, não há conclusão para esta. Nem a morte. Após o luto, período em que a comunidade deve lembrar e falar do morto, o que se configura impossível neste caso, pai e filho transformam o pequeno apartamento num chiqueiro. A louça se acumula na pia, roupas sujas e mal cheirosas espalham-se pela casa junto com restos de comida e a profusão de livros que ocupam todos os espaços. Uma silenciosa cumplicidade feita de ódio e remorso parece unir pai e filho.

Mais do que buscar palavras, paradoxalmente, Oz oferece sua escuta para os personagens de sua tragédia familiar, nos quais ele está incluído como menino e escritor. Os silêncios emergem nas dissonâncias do texto, nos intervalos de que é feita essa narrativa. Na tensão inconclusa entre a verdade factual e a fantasia, nos detalhes que se convertem em apoio e iluminam o texto de uma nova maneira.

Intertextos na obra de Oz

Neste capítulo proponho um diálogo intertextual no interior da obra de Oz a partir da leitura da obra *De Amor e Trevas*. Não como dado que conferiria significado às outras obras,

mas como chave de leitura que as ilumina e retorna ao livro “matricial”. *De Amor e Trevas* é compreendido aqui como um “lugar” de onde a literatura de Amós Oz pode ser lida numa relação intertextual desdobrada para “dentro e para fora”. A leitura de três obras concorre para minha interpretação da circularidade desta obra. São elas, *Pantera no Porão*, *Meu Michel* e o conto *Saudades* do livro *O Monte do Mau Conselho*.

Meu objetivo é refletir sobre as possibilidades de construção de diálogos e pontes nessa literatura. O ponto de partida para essa leitura é o elemento traumático apontado por mim na obra de Amós Oz. Entendo que ele atravessa essa produção de formas variadas e sem prejuízo para a particularidade de cada livro. Compreendo este aspecto como um excuro que confere abertura à obra, ao mesmo tempo em que propõe um recorte e identifica uma filiação para esta.

A guisa de conclusão

Neste capítulo retomo o trabalho sublinhando os aspectos fundamentais que orientaram minha leitura. Meu objetivo é propor um lugar de retorno para perguntas que não pedem respostas, mas permanecem como apoio para o indizível inscrito nos resíduos traumáticos da obra e na minha experiência de leitura.

2. DADOS BIOGRÁFICOS DO ESCRITOR

Amós Oz nasceu em Jerusalém no ano de 1939, numa família de judeus asquenazitas² de origem russa e polonesa que chegou à Palestina na década de 30, durante o mandato britânico. Nascido Klausner, o escritor aprendeu na infância apenas a língua hebraica, entre as muitas faladas por seus pais, inclusive o ídiche – na qual provavelmente sonhavam, diz Oz em *De Amor e Trevas*.

Quando tinha quase quinze anos, dois anos após o suicídio da mãe, Amós Klausner adotou o sobrenome *Oz*³, coragem, em hebraico e foi para o *kibutz Hulda*, onde viveu até meados dos anos 80. Desde então, vive em *Arad*, no deserto do *Neguev*. Amós Oz estudou literatura e filosofia na Universidade *Ben Gurion*. Desde os anos 70, Oz milita no movimento pacifista *Schalom Achshav*, (Paz Agora) que ajudou a fundar, num momento de mudança na política israelense que teve como desdobramento, entre outros, a Guerra do Líbano, no início dos anos 80.

Amós Oz tem intensa participação política em seu país, militando pela paz entre palestinos e judeus, situação que ele vê como uma tragédia entre o “certo e o certo”, cuja solução é a convivência necessariamente frustrada de vizinhos que não têm outra escolha senão habitar sob o mesmo teto. A esse respeito, ele faz uma analogia entre o drama shakespeariano, no qual os personagens terminam quase todos mortos, mas a justiça foi feita, e as tragédias de Tchekhov, nas quais, ao fim, os personagens estão frustrados e desiludidos, porém vivos.

Inserido pelos pais na tradição laica e secular desde a infância, Amós Oz recebeu formação religiosa na escola primária em função da oposição de seu pai – não compartilhada pela mãe – à formação de inspiração socialista das escolas dos pioneiros.

Para a crítica literária Berta Waldman, a literatura deste autor é marcada pela política, embora não seja uma literatura militante. A autora lembra que a geração de escritores da qual Oz faz parte enfrentou a crise identitária do ideário sionista e propôs inovações estéticas.

História e tradição combinam-se nas obras de alguns dos mais importantes escritores da língua hebraica como S. I. Agnon, representante da geração que antecedeu Amós Oz, entre outros. A escolha de Agnon por escrever em hebraico e não em ídiche, por exemplo, expressava a postura política e ideológica sionista de uma geração que buscava afastar-se da

² Judeus oriundos de países da Europa setentrional e oriental. Falantes de ídiche.

³ A prática de hebraizar os nomes era comum em Israel e estava diretamente relacionada ao sionismo. “Coragem” é uma das acepções do termo “oz”, que também corresponde à rudeza.

identificação com o judeu diaspórico. Instituíam-se, assim, uma “nova tradição” oposta à história de humilhação e fracasso dos campos de concentração. Berta Waldman explica:

Foi difícil para o Estado de Israel recém-fundado em base sionista se haver com o horror da Shoá (...). Sabe-se que o Sionismo integrou vários estereótipos negativos judaicos promulgados por não judeus e adaptou-os a seus propósitos. (...) Assim, à medida que se aproxima a data de fundação do Estado de Israel, o antigo judeu da diáspora vai sendo suplantado por um modelo de herói hebreu, corajoso, pioneiro, orgulhoso, ligado ao trabalho da terra, ligado à natureza, nativo, enraizado, em oposição direta ao paradigma do judeu diaspórico. (Waldman, 2004, p.131)

Nos autores analisados por ela predomina uma problemática de enfrentamentos e ambivalências que cercam essas relações e essa condição. Assim, apesar da figura do judeu diaspórico ter sido relegado durante um tempo pelos escritores, o ídiche, sua língua predominante, permanece sob o hebraico, influenciando-o. E, embora estes tenham excluído o ídiche por desprezarem sua associação com a situação política dos judeus, essa língua estava, reciprocamente, saturada de um hebraico vivo e dinâmico. Ainda que muitos a identificassem como *língua sem gramática*. O hebraico moderno é forjado nesta tradição intertextual e dialógica entre a literatura ocidental europeia e a tradição religiosa judaica, ainda que fora dos parâmetros canônicos. Esta condição define contradições e ambivalências com as quais os escritores israelenses da primeira geração tiveram de se haver. Como afirma Waldman, eles

(...) não escaparam nem escapam de sentir na pele o quanto as palavras evocam uma pregnância de sentidos que ultrapassa as intenções do escritor (...).

A língua é a protagonista dessa cena errante. Em trânsito, ela se deixa ampliar, partir, decompor, recompor, aderir, estranhar, fecundar, mantendo-se como uma instância de passagem. O escritor cria numa língua

que ele precisa recuperar e a língua procura o escritor que procura escapar.
(Waldman, 2004, p. 37)

Para esta autora, entre a tradição e a secularização da língua há mais circularidade e continuidade do que antagonismo. A contradição é compreendida por ela como condição e “lugar” para a instalação do intertexto e do diálogo e não como obstáculo para este. Os paradoxos e contradições que envolvem essa questão não se colocam como impedimentos absolutos nem exigem resolução. Porque é histórica, a língua se transforma no tempo e no espaço, errante por contingência, entre o estranhamento e o espelhamento em relação à tradição.

Como não podia deixar de ser, a literatura hebraica carrega as inscrições históricas da formação e transformações desta língua. Seria possível considerar que sua condição histórica diaspórica encontra expressão na polifonia e abertura do texto, característica identificada na obra de Amós Oz?

Meu intuito é que esta questão possa desdobrar-se em outras através do meu exercício de leitura, para que esta interpretação possa converter-se também num intertexto que não reduza as “perguntas sem resposta” da obra de Amós Oz.

3. PROCEDIMENTOS E PRINCIPAIS CONCEITOS

Meu objetivo aqui é explicitar os procedimentos e conceitos fundamentais operantes em minha leitura da obra de Amós Oz. A discussão conceitual decorre do objeto principal da pesquisa, a saber, o romance *De Amor e Trevas*. As noções e procedimentos empregados oferecem sustentação para a interpretação e assim justificam o lugar da pesquisa. Seu caráter reduzido e subordinado ao exercício de leitura não significa que este dado não seja importante. Ao contrário. Acredito que a condição “silenciosa” e “discreta” da instância conceitual obriga a um rigor que justifique sua função na relação com o exercício de leitura.

Conferir autoria para esta reflexão exigiu ao mesmo tempo precisão e certo “desapego” em relação aos conceitos e procedimentos escolhidos. Foi necessário enfrentar as resistências expressas nos excessivos “volteios” teóricos que funcionavam de fato, como elementos de dispersão. Se as resistências emperram o trabalho num determinado momento, também sinalizam a importância desta experiência para o intérprete.

A partir desta compreensão, minha tarefa resumiu-se em cortar os excessos para poder distinguir as pistas que a experiência de leitura deixou em mim. Tratou-se então de “tirar, mais do que de pôr”, como ensinou Freud. Este foi um movimento criterioso de percepção e distinção dos principais elementos que nortearam minha leitura nos vários momentos deste processo.

Finalmente, creio ser possível afirmar que a circunscrição teórica e a redefinição metodológica do trabalho remetem a um aspecto fundamental desta investigação, a saber, a questão da alteridade. Como ela se institui e inscreve-se na obra de Amós Oz, que elementos desta obra sugerem a importância desta problemática, entre outros, são perguntas que se articulam diretamente aos procedimentos e principais conceitos desta interpretação.

Privilegio uma noção de traumático localizada numa articulação entre a psicanálise, a história e a teoria literária. O caráter plural desta delimitação refere-se ao objeto de minha investigação, um romance autobiográfico. No que diz respeito aos procedimentos – porque não se trata propriamente de uma metodologia – enfatizo uma compreensão sobre a

interpretação que sublinha a produção de um estranhamento com a obra como dado necessário para o trabalho interpretativo.

A escolha pelo elemento “traumático” como fio condutor da interpretação derivou da minha experiência de leitura. Proponho que estes vestígios delineiam um excuro que alinhava as obras analisadas a partir daquela que tomo como referência matricial, *De Amor e Trevas*.

A questão que se coloca é a dos limites da representação do “silencioso” na literatura, dado que o traumático só pode ser representado de modo fragmentário e indireto. Assim, é possível afirmar que a narrativa marcada pelos resíduos do trauma caracteriza-se por um aspecto desagregador que ao mesmo tempo sustenta e “ameaça” o sentido. Este é o paradoxo sobre o qual minha leitura busca se equilibrar.

O teórico da literatura Marcio Seligmann-Silva aponta uma ambivalência na etimologia do termo “testemunha”. Os termos latinos *testis* e *superstes* remetem respectivamente, aquele que assiste um acontecimento como um terceiro – de onde a relação deste conceito com a cena jurídica -- e aquele que sobreviveu a uma situação extrema e “subsiste nela”. Num intervalo atemporal, portanto. Este autor sublinha a tensão que a palavra encerra, transitando entre a ficção – a exigência de testemunha evidencia a possibilidade de dúvida – e o “real” ou traumático implicado na noção de “sobrevivente”.

O relato testemunhal funda uma nova temporalidade no intervalo entre a experiência traumática e a própria escrita. Esta narrativa redimensionou não apenas a história e os relatos de memória, mas a própria literatura, colocando em *questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo* (Seligmann-Silva, 2009, p. 70), além de aportar uma ética da escritura expressa numa reflexão sobre os limites da representação e da *elaboração*.

Para Seligmann-Silva, o testemunho está na base da relação analítica. Na psicanálise, como nas situações-limite da História, a narrativa testemunhal pressupõe uma “relação de compromisso” entre testemunha e leitor (ou ouvinte) baseada num imperativo ético de escuta. O testemunho assume assim uma dupla função: é alguém que pode, além de escutar, se diferenciar e contar a história do outro. Para ser mais precisa: é alguém que precisa se diferenciar, como um terceiro, para escutar a história do “outro” – que pode ser a de si mesmo

– e levá-la adiante. Nesta possibilidade define-se a dimensão de elaboração que a narrativa encerra. Não exatamente na reconstituição ou reparação da “cena traumática”, mas, principalmente – e talvez tão somente -- no movimento e no trânsito que a narrativa testemunhal propõe.

O relato testemunhal institui um lugar simbólico para o “fato traumático” inenarrável por definição. No intervalo entre a ficção e a realidade, a memória e a história. Pouco importa o caráter factual e verídico do relato. Sua força localiza-se na verossimilhança e na ambivalência próprios da condição de testemunha.

Compreender o elemento traumático na escrita – seja ela ficcional, da história ou da memória – implica ainda em aceitar os limites e impossibilidades de seu relato. “Porque o trauma, por definição, fere, separa, corta ao sujeito o acesso ao simbólico” (Gagnebin, p. 51, 2006). A narrativa sobre o traumático, definida pela figura do terceiro e do sobrevivente é marcada pela fragmentação e interrupção, dissonâncias que remetem ao aspecto cindido do psiquismo marcado pelo trauma. Ela oscila entre o passado e o presente, o simbólico e o “indizível”, a escrita e a oralidade.

Os relatos do escritor italiano Primo Levi sobre sua experiência como prisioneiro em um campo de concentração nazista atestam o aspecto repetitivo, insistente e resistente do traumático. A memória ou lembrança traumática impõe-se para o sujeito, exigindo dele um esforço de elaboração do que não se escolhe lembrar e não se pode esquecer.

“Por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” Essa narrativa foi feita, está sendo feita, mas, como ressaltam todos os sobreviventes, ela nunca consegue realmente dizer a experiência inenarrável do horror. (cf. Gagnebin, p. 54-5, 2006)

Ao mesmo tempo em que apontam para a impossibilidade de sua representação e para os limites da realidade e da verdade, estes relatos exigem escuta. São “narrativas impossíveis” e por isso mesmo necessárias. Elas representam a ausência, oferecendo ao elemento

traumático um lugar fora da fixação. Transformando o “traumático” em algo comunicável, a narrativa testemunhal insere a experiência no registro do compartilhamento, do *comum*, libertando-a do esquecimento e do “tempo morto”.

Apoiada em Adorno, Gagnebin articula a noção de elaboração psíquica com a de esclarecimento. Somente este *trabalho* consciente de explicitação e recusa da culpabilidade pode impedir a *sacralização da memória* – um obstáculo ao devir -- e a negação ou recalque do fato traumático. Nesta acepção, elaborar implica – como no trabalho de luto – na possibilidade de movimento e simbolização do fato traumático, e não na ilusão de uma reconstituição ou de um enclausuramento melancólico. Trata-se, como pensa a filósofa, de um recordar ativo que articula o passado ao presente e funda uma temporalidade na qual o traumático pode se inscrever.

A “sutura retrospectiva”, pensa Dominick LaCapra, é ilusória e necessariamente limitada. Não se trata de elaborar uma experiência vivida de forma cindida e atemporal. Todavia, pode ser possível oferecer um lugar simbólico para seus indícios nos “silêncios” e quebras de sentido que caracterizam a representação do traumático.

Este autor sublinha o registro da alteridade inscrito no aspecto dissonante da escrita traumática. Ele entende, como Gagnebin, que o trabalho de elaboração do trauma passa pela atribuição de uma nova temporalidade àquele. Trata-se da restituição – ou de uma construção -- da historicidade do sujeito interrompida pelo fato traumático. LaCapra propõe ainda que a elaboração pressupõe um esforço de transformação do estatuto da ausência pelo sujeito. Numa analogia com o pensamento freudiano, o autor toma o luto e a melancolia como paradigmas para possíveis respostas à experiência traumática. Desta perspectiva, a melancolia seria um modo de *atuação* enquanto o luto seria a possibilidade de elaboração da ausência através da narrativa, por exemplo.

Ao mesmo tempo em que cria sentido, a narrativa sobre o traumático que se pretende aberta – como uma “história em trânsito” – deve expor os limites que aquele impõe à representabilidade.

No que se refere às questões da interpretação e olhando meu percurso *a posteriori* identifico a prevalência do artigo de Luís Claudio Figueiredo, *A Fabricação do Estranho: notas sobre uma hermenêutica “negativa”*. Este trabalho contribuiu decisivamente para a transformação da minha relação com a obra, o que tornou possível sua elaboração e o

subsequente desenvolvimento da leitura. Foi necessário que eu me distanciasse do texto tão familiar e carregado de identificações para poder me aproximar dele de outro modo. Lendo-o de forma rente e próxima como se não o conhecesse, distinguindo os aspectos objetivos (formais) e subjetivos. Tentando, com isso recuperar os aspectos da mobilização inicial promovida por esta experiência de leitura.

A “fabricação de um estranhamento com o texto” pressupõe um movimento complementar e alternado entre distanciamento e identificação que possibilita a inscrição da alteridade. Em trânsito, o intérprete pode “converter-se” no outro que emerge deste trabalho sem se fixar. O registro e as pistas desta diferença deixam vestígios que o intérprete persegue para a elaboração da interpretação. Desta perspectiva, é possível considerar que o processo de construção de sentido de uma obra é análogo ao de subjetivação. A gênese da alteridade é também e simultaneamente a do *si próprio*.

Figueiredo compreende que a atividade de construção de sentido é a própria tessitura de um *solo humano* – *um ethos*, necessariamente tributária da ausência de sentido presente em toda experiência. Para ele, este trabalho de “corte e costura” envolve uma potencial transformação subjetiva. Este processo implica numa dinâmica recíproca de rupturas e novas ligações entre intérprete e objeto. Trata-se de *habitar* estes objetos, instalar-se em sua lógica, percebendo as afetações provocadas por essa relação de reciprocidade. Cravamos numa estranha e particular narrativa nossa memória, convertendo-a, de algum modo, em texto nosso. Neste intervalo – e na potencial abertura para o outro -- o particular converte-se em universal.

O objeto – uma obra literária no presente caso – é o ponto de partida e de chegada da interpretação. Ele “não fala por si”, mas o faz na medida em que é interpelado pelo leitor. Para Figueiredo, a boa interpretação propõe uma nova relação com a obra, *tornando presente a experiência compartilhável* e suscitando outras. Toda “boa interpretação”, sempre parcial, deve poder discriminar a experiência da qual é tributária, evidenciando o que subjaz inaparente, mas operante neste processo.

O *estranhamento* como procedimento ético é a premissa que sustenta a compreensão de Figueiredo da interpretação como um trabalho de “fabricação do estranho”. Essa expressão define uma “hermenêutica negativa” desvinculada de seu sentido original de desvelamento. Para este autor, texto e sujeito não encerram nenhuma mensagem a ser “adivinhada” pelo

intérprete. Ao contrário, o trabalho de construção da interpretação privilegia a subjetividade do intérprete na relação singular e potencialmente transformadora com a obra.

Inspirado no filósofo E. Lévinas, Figueiredo compreende que a responsabilidade anterior à intencionalidade e à consciência está na base do próprio ato interpretativo, pressuposto ético que só pode ser desinteressado, sob pena de se converter numa interpretação “defensiva”. Considerar a alteridade/dissonâncias do texto e do sujeito implica em recolocá-los para o intérprete.

(...) uma interpretação eficaz, não redutiva nem defensiva, talvez tenha como característica essencial a capacidade de **conservar** – e não de anular – **para seus destinatários – entre os quais o próprio intérprete – o que foi a estranheza da experiência que ela tentou traduzir.** (...) **é necessário que a interpretação não só conserve como em muitos casos se esforce em ampliar as distâncias.** (Figueiredo, 1993)

Há sempre uma compreensão prévia entre o objeto a ser interpretado e o intérprete, identificações e afetações anteriores à interpretação secundária e metódica que discerne e discrimina. Há interpretações em andamento por toda parte e há, portanto, resistências neste caminho de “fazer sentido.” E, se a resistência constitui um impedimento para a interpretação, ela também é um vestígio inequívoco da experiência do intérprete com a obra. Em última análise, a conversão do texto em obra é um desdobramento da experiência de transformação do leitor em autor de uma interpretação.

Algumas questões decorrem dessa reflexão teórica e funcionam como ideia reguladora para minha reflexão. Em que medida lidar com a matéria-prima da memória traumática é flertar com o não sentido? Por que o elemento autobiográfico estaria mais próximo da ausência de significado? De que forma os rastros da memória traumática inscrevem-se nesta obra como um intertexto que alinhava suas histórias e personagens? Do ponto de vista do intérprete outras perguntas se desdobram. Como acercar-se da experiência do não sentido que

a relação com a obra comporta? Como conferir-lhe um lugar na interpretação proposta?

Penso que se trata de uma diferença sutil, muito mais de quantidade do que de qualidade, já que a matéria-prima do escritor e do intérprete será sempre, em última instância, sua memória.

4. DE AMOR E TREVAS

Amós Oz não define seu “romance autobiográfico” nos limites da autobiografia ou da ficção. Ao contrário, ele parece abrir as fronteiras entre memória e ficção, realidade, história e verdade. Como se a condição fronteira e intervalar fosse o lugar onde de fato se quer “permanecer” para poder transitar. A opção pela ambivalência e pela manutenção de certa opacidade da narrativa opera como impedimento para que o romance não caia na armadilha da realidade factual. Creio que Oz mantém a alternância e a indistinção entre ficção e “realidade” para alimentar a ficção, a favor dela. Ele privilegia a verdade da ficção.

De acordo com essa perspectiva, pouco interessa definir seu *romance autobiográfico* nas grades mais ou menos fechadas da *auto ficção*, *escritas de si*, *memórias*, etc.⁴ Sendo um pouco de tudo e nada disso exclusivamente, o romance parece ganhar com a sustentação da tensão inscrita na sua forma e “conteúdo”. Trata-se, afinal, do movimento de “inserção do eu no mundo”, do qual a autobiografia é simultaneamente testemunho, documento de memória e ficção.

Creio ser possível considerar que este é o movimento de constituição do próprio sujeito, entre as contingências de sua narrativa histórica e as possibilidades criativas de sua existência. Residiria aí o traço universalista do “romance autobiográfico”? Aquele que possibilitaria a identificação do leitor com uma realidade tão “propriamente” definida pelo escritor?

Considerando, ainda, a solidão intransponível e própria do romance, estaria a autobiografia, sobretudo neste caso de fronteiras deliberadamente “fluidas”, no limite entre a confissão – posto que o leitor é chamado a compartilhar segredos nunca antes revelados – e a narrativa do romance propriamente dito? O leitor seria, então, uma testemunha secundária? Alguém convocado a ver e ouvir aquilo que não pode ser dito por que esbarra nos limites do indizível? E que, no entanto, na mesma medida em que esconde e silencia, “pede” para ser contado?

Amós Oz constrói suas memórias como um cenário para os personagens dialogarem, para uma segunda chance, como ele mesmo afirma. Sua matéria são os destroços e vestígios de si mesmo, de sua mãe, seu pai, sua família e da língua que ele ajudou a transformar.

⁴ P. Léjeune e S. Doubrovsky são referências fundamentais para esta discussão na Teoria Literária.

“Trevas” que o escritor converte em matéria literária, convertendo a si mesmo em autor de sua história.

Não se trata de literatura testemunhal, embora o cunho autoral e o trauma do suicídio materno proponham uma semelhança com essa. Minha experiência de leitura sugere que Oz “convida” o leitor para um lugar de “observador participante”. Alguém que possa ocupar ao mesmo tempo e sucessivamente, um lugar de estranhamento e de identificação com a obra para que suas dissonâncias emergjam, numa alternância que permite a mediação de falas diretas, a percepção do fluxo de consciência dos personagens, a mudança de narradores, a cena sem narrador.

É preciso compreender como e por que o escritor inova em sua escritura. Um dos dispositivos para a construção da polifonia e da intertextualidade é o emprego do que a crítica literária denomina “estilo” (ou discurso) indireto livre, assim definido em função da sucessão alternada entre os discursos direto e indireto. Narrador e personagem se aproximam e ambos parecem falar em uníssono. A narrativa ganha flexibilidade, a palavra transita e não sabemos, entre a parcialidade e a “onisciência”⁵, quem a possui.

A literatura de Amós Oz parece, assim, marcada por certo deslocamento: do narrador, da forma e da narrativa, no intervalo entre a ficção e a realidade autobiográfica. Autoral, sem ser confessional. Em Oz, uma voz errante parece apontar sempre para o “mais além”. “Um romance infinito (...). Seria essa a vocação do romance?” (Wood, p. 95, 2011)

“Estilo” definido como livre porque o narrador não está explicitado. Ou por sua onisciência, (no caso do texto bíblico), ou em função de seu movimento, entre a primeira, a terceira pessoa e o narrador lírico/poético (inexistente). O crítico literário inglês James Wood lembra que o emprego do narrador onisciente é um meio para sugerir intimidade com o leitor, como se este fosse convocado a compartilhar segredos com o narrador, mais perto do fluxo da consciência. Que o leitor não se engane. Este narrador íntimo, mas fugidio escorrega na aparente e paradoxal ausência de anteparo e mediação. Nas palavras do autor:

Abre-se uma lacuna entre autor e personagem, e a ponte entre eles – que é o próprio estilo indireto livre – fecha essa lacuna, ao mesmo tempo que chama atenção para a distância. (Wood, p. 25, 2011)

⁵ Termo bastante usado nas referências ao narrador bíblico, como aponta Daisy Wajnberg.

O uso deste dispositivo incide sobre a temporalidade na medida em que promove um movimento de abertura da narrativa. Wood lembra que o manejo dos tempos define o romance. O que não acontece no caso da narrativa, épica por definição. O detalhe, como tão bem apontou Auerbach, é peça fundamental na indicação da temporalidade, distinguindo a narrativa literária da memória. James Wood atenta para o fato de que a ficção seleciona com caráter estético, o que não ocorre no caso da memória. Tratar-se-ia, então, da escolha do detalhe. De tirar, e não de por.

O título do livro sugere uma mistura entre amor e as trevas, como se este amor de que fala Oz fosse feito de trevas e ainda assim, fosse amor. Neste romance autobiográfico, os personagens reais vivem entre o anseio de pertencer ao “novo mundo” e o receio de parecerem ridículos e deslocados. *Entre* o dever e o desejo, a literatura e a vida “concreta”, *entre* o judeu diaspórico e o *kibutznik*⁶, *entre* a escola religiosa, a tradição desprezada pela família e o socialismo dos pioneiros. *Entre* Jereuslaém e Tel Aviv. A contradição revela-se insolúvel e fundamental. Não se trata de amor **ou** trevas, mas de matéria – memória – feita de amor e trevas.

Num movimento que alterna a condição de personagem, testemunha e escritor, o “menino” se transforma em autor de sua história. Este processo de construção de sentido da vida e da escrita deixa à mostra os resíduos traumáticos de uma existência nas repetições renomeadas, deslocadas e relocadas. Neste romance, o silêncio parece ser o fio condutor que convoca as repetições, as dissonâncias e alteridade do texto. Como personagem que, embora sem fala, muda o rumo da narrativa, desloca o narrador de um lugar para o outro, ocupa e preenche a cena conferindo-lhe densidade e dimensão. O indizível/irrepresentável se desdobra em vergonha, violência, nas falas excessivas e vazias, na compulsão por limpeza da avó paterna ou na obsessão por preencher “espaços vazios” do pai. Na repetição do que resiste ao tempo, ao esquecimento, à história e à própria ficção. De novo e de novo minha própria mãe. (Oz, 2005)

Parece mesmo uma mãe insepulta, aquela para quem ele não cessa de perguntar, sabendo e não sabendo a resposta, numa interrupção que o remete ao passado e o devolve ao seu presente e futuro. Na frase abaixo citada que irrompe na narrativa não há narrador. Trata-

⁶ Em hebraico, no singular, habitante do *kibutz*, fazendas coletivas de inspiração socialista.

se do próprio fluxo da consciência do menino. É sua voz que pontua um intertexto intermitente com a escritura, trazendo à cena⁷ o medo e a angústia da criança que “sabe sem poder saber”. A ausência de mediação amplifica a voz infantil que fala por si e não através do narrador ou de algum personagem, como uma voz que ecoa diretamente da memória. Nela, não há escritor nem narrador, apenas o medo do menino que pressente a tragédia e pergunta, já sabendo a resposta: Mamãe, você está bem? (Oz, 2005)

Esta frase repetida ao longo do romance parece ser um fio que conduz e engendra o trabalho da memória e da escrita. Como se as palavras trouxessem de volta a “cena traumática” – compreendida aqui como referência, ideia reguladora -- atualizando e reeditando seus vestígios na narrativa.

O escritor “errante” ocupa simultaneamente o lugar de personagem e narrador que conta a história e se distancia para dar a palavra aos personagens, numa superposição dos tempos da memória, da ficção, da história. Desta forma, Oz “convida” o leitor a “entrar” e fazer parte de suas memórias, ele também personagem/narrador da história que cada um constrói quando lê um livro. Este movimento entre as temporalidades e registros parece operar como uma forma de elaboração possível do traumático propondo trânsito para o indizível que, como tal, permanece silencioso, mas não necessariamente fixado.

Não se trata de reconstituir a “verdade dos fatos”, o que definiria a autobiografia mais ortodoxa. Cuida-se, neste romance, de “fazer falar” a memória do menino que foi e que vive no escritor, tal como se apresenta: marcada pelos afetos, pelo infantil, misturada aos desejos e fantasias, inserida num tempo mais épico que diacrônico.

Através dos deslocamentos do narrador, o escritor explicita a distância, o modo indireto, próprio da escrita, sem responder às perguntas que se desdobram em muitas e em uma só ao longo do texto. Entre o menino e o escritor, entre este e seus personagens, dentro e fora da narrativa, no intervalo entre escritor e escrita, entre este e sua obra. O leitor é testemunha da cena que se desenrola diante dos seus olhos e de sua própria cena reconstruída e prolongada a partir da leitura. O escritor/menino avisa -- o leitor, ele próprio? A coisa por aqui não vai ser fácil. Não vai mesmo. (Oz, 2005, p. 30)

Podemos nos perguntar, então: a que serve a forma indefinível e livre do romance de Oz? Creio que ela está a serviço da sustentação da abertura da escritura, como um imperativo

⁷ A “cena literária” define-se pela ausência do narrador.

ético que possibilita ao leitor e ao escritor ocupar o lugar “do outro” e construir interpretações.

Pode-se ler *De Amor e Trevas* de várias maneiras. Ainda que o romance possua uma estrutura discernível, ela não é fixa. Começo, meio e fim se misturam engendrando o tempo da memória e da escritura, mais volátil que o tempo da história e do acontecimento factual.

Num primeiro momento, o texto parece ter sido escrito como meio do escritor/personagem integrar sua tragédia pessoal – ele diz que nunca falou sobre o suicídio da mãe com ninguém – já sabendo que a vida ultrapassa o entendimento e a própria literatura. Ao mesmo tempo, percebe-se que para ele, escrever é um fim em si mesmo. Ele o faz premido por uma necessidade de dar forma às suas experiências.

Amós Oz parece tentar pinçar de sua memória o inexprimível, retirando – e não colocando, como sugere o crítico literário James Wood – do exprimível, do representado, do excesso, do “nomeado demais” uma outra fala, (a que “não se diz”), da qual a palavra e o sentido são tributários. Oz parece deixar espaços vazios para que o indizível possa sugerir sua presença nas frestas do simbolizado.

A pergunta que o menino faz à mãe “mamãe, você está bem?”, parece se deslocar, como metáfora, para além da narrativa, num outro tempo e espaço, *entre* a memória e a escrita. E que parece estar no texto, de fato, como uma questão que não exige resposta, mas propõe desdobramentos que sustentem os paradoxos e contradições desta literatura. Ele pergunta já conhecendo – e temendo – a resposta. Herança atualizada tragicamente pela morte da mãe que não se esgota nesta conclusão.

Quando a mãe se suicida, o menino diz a uma amiga da família:

(...) Eu nunca vou ser escritor, nem poeta, nem literato. De jeito nenhum, pois não tenho sentimentos. Os sentimentos me enojam. Vou ser agricultor, vou viver no kibutz. Ou quem sabe vou ser envenenador de cachorros. Com uma injeção cheia de arsênico. (Oz, 2005, p. 463)

O amor pensa a crítica literária Berta Waldman, (...) traz sempre uma vontade de ódio, e o ódio uma vontade de amor. É a raiva, a ira, que, afinal, se manifestam (...) como sensação de liberdade. (Waldman, 1992, p. 41)

O suicídio materno parece ter encerrado o mistério da vida e destruído a expectativa de paraíso “fora do mundo” que os livros prometiam. Ruptura brutal da infância, da inocência e do ideal. Parece não haver intervalo entre este e a realidade para o menino enlutado.

Fânia e Árie, pais de Oz, são “personagens” centrais do livro *De Amor e Trevas* e “interlocução” constante e permanente do escritor em toda sua obra. O panorama histórico – o Holocausto, a formação de Israel – embora plenamente inserido na narrativa, aparece, por vezes, como contexto para o drama familiar – o suicídio materno – que o menino/escritor anuncia. Este sim, o foco do romance. A tragédia coletiva e a identificação com uma comunidade operaria assim, como “lembrança encobridora”⁸, polo de atração para outros “traumas”, outras tragédias – a familiar e individual?

Ainda que narrador e personagem, deliberadamente misturados, se confundam, ambos estão discernidos nas suas peculiaridades e lugares, mesmo que o tempo, neste romance, seja matéria fluida. Tempo e espaço sobrepõem-se amalgamando passado e presente, narrador e personagem, personagens reais e fictícios, numa dinâmica que alterna identificação/proximidade, afastamento/estranhamento em relação à memória e ao lugar do narrador que deixa à mostra as “fissuras” do texto.

Pela via da “ficção memorialista”, da “autobiografia romanceada”, Amós Oz atualiza a questão da verdade e da realidade, esgarçando os limites entre verdade, ficção e realidade, evidenciando a um só tempo o caráter ficcional e traumático da memória. Desta forma, o escritor questiona tanto a suposta objetividade da história factual – ele diz que os fatos, muitas vezes, ameaçam a verdade – quanto os mitos de fundação da memória coletiva. Entre a memória, a história e a ficção, Oz sustenta as tensões e a dissonância na forma aberta e “móvel” deste romance, oferecendo lugar para o que resiste e se repete. “Mamãe, você está bem?”

Num ir e vir constante, entre passado e presente, na intersecção das temporalidades da escrita e do inconsciente a narrativa se constrói. Numa “hermenêutica às avessas” de sua vida, da própria memória, o menino/escritor refaz seu percurso, reconstrói sua história sem a pretensão de encontrar a verdade, mas deixando que as verdades possíveis apareçam entre os desvãos do texto. Constitui-se, assim, quase do modo paradoxal, um texto formalmente coeso

⁸ Expressão que dá título a um texto de Freud de 1899 e refere-se ao processo de construção de significados, necessariamente posterior aos acontecimentos a que remete. A identificação de seu conteúdo ameaçador para o sujeito justifica sua deformação e transformação pelas instâncias egóicas. No entanto, seus rastros permanecem nessas representações.

e íntegro, ao mesmo tempo em que um texto do devir, numa tensão inconclusa que desliza metaforicamente entre sonho e memória, fato e verdade.

Meus pais não tinham um lugar reservado nessa escala, que ia dos pioneiros aos adeptos dos **tzures**⁹: um de seus pés se assentava na comunidade organizada (...) e o outro pé – no ar. (Oz, 2005, p. 21)

No trecho acima, o “herói” moderno permanece deslocado tanto em relação à tradição quanto às representações construídas em função da formação do Estado de Israel. O escritor parece de fato deixar um pé no ar, fora de lugar, solto. Nem lá, nem cá. À inadequação familiar ele propõe um movimento que alterna aproximação e afastamento. Desta forma, atribui fluidez à narrativa e ao próprio leitor, convidado a identificar-se e se afastar, oscilando, ele também, ao sabor do trânsito da escritura, “nem lá, nem cá”.

Amós Oz – menino /escritor – apresenta sua família ao leitor. Sua mãe, Fânia Musman, era a filha do meio de Naftali Hertz Musman, “um homem generoso, afável, cativante, compreensivo, dedicado e apaixonante” e de Ita Shuster,

(...) capaz de agir com polida crueldade. O casamento de Ita e Hertz Musman se manteve, embora com ranger de dentes, por sessenta e cinco anos de insultos, ofensas, injustiças, humilhações, vexames, tréguas e cortesias mútuas a contragosto. (...) As três filhas se mantiveram sempre, todos os anos e sem hesitação, ao lado do pai e contrárias à mãe. As três abominavam a mãe, temiam-na, tinham vergonha de ser suas filhas e a consideravam uma mulher vulgar, rude e opressora. (...) (Oz, 2005, p.177)

Por vezes, sem polidez alguma e com absoluta crueldade:

⁹Em ídiche, no plural, “problema”, com forte conotação de lamento.

(...) Certa vez, de dentro da caverna dos quarenta ladrões que eu tinha no vão entre o armário e a parede, (...) eu a vi gritar e agredir terrivelmente minha mãe, sacudindo perto do seu rosto o ferro de passar, os olhos em brasa, e despejar palavras terríveis sobre ela em russo ou em polonês misturado com ídiche. (...) Minha mãe não respondeu às ofensas gritadas por sua mãe, mas permaneceu sentada na cadeira dura, (...). Seu silêncio obstinado levava sua mãe a se enfurecer ainda mais, e, de repente, como se estivesse completamente fora de si, os olhos lançando faíscas furiosas, a face desvairada com um fio de espuma aparecendo nos cantos da boca entreaberta, os dentes pontiagudos à mostra, minha avó atirou com toda a força o ferro de passar, que foi se espatifar na parede, e ela chutou e derrubou a tábua de passar, saiu batendo a porta com um estrondo que fez tilintarem todos os vidros das janelas e todos os copos e louças. (...). E minha mãe, sem saber que eu assistia à cena, levantou-se então da cadeira e começou a se flagelar, arranhou a face, puxou o cabelo com violência, pegou um cabide e golpeou a cabeça e as costas até chorar em desespero, e também eu, de dentro da minha caverna, (...) comecei a chorar em silêncio e a morder minhas mãos, morder e morder até aparecerem relógios doloridos. (...) (Oz, 2005, p. 285-6)

A cena em que a mãe maltrata e ameaça a filha, mãe de Oz, é vista pelo menino e pelo leitor – ao lado dele na sua “caverna” – numa sucessão de violência e ódio que cresce nas frases longas, ao mesmo tempo em que a avó transmuta-se em fera. Os olhos em brasa, a saliva escorrendo no canto da boca, a brutalidade do gesto de chutar longe a tábua de passar que não condiz com a aparente civilidade da família. O ferro atirado na direção de Fânia, quase acertando seu rosto. Após a saída da avó, que fez tilintar os vidros do pequeno apartamento, a mãe de Oz, que permanecera calada durante o ataque de sua mãe, açoita a si própria, e o menino, do fundo de seu esconderijo, também se flagela. Aqui, o sofrimento parece não permitir que a palavra seja dada, diretamente, a nenhum dos personagens. Não há palavra possível para a mãe e para o menino. Fânia não consegue enfrentar a mãe, a criança depara-se com algo maior do que sua capacidade de elaboração. Restam as marcas no corpo – os “relógios doloridos” – os arranhões no rosto, o choro desesperado e inomeável.

Só a crueldade fazia **papi** perder sua proverbial e divertida indulgência – a maldade lhe causava asco. Seus olhos azuis e alegres escureciam ao ouvir falar de um ato perverso: “Um bicho ruim? Mas o que é um bicho ruim?, assim ruminava em ídiche. (...)“A maldade é nosso monopólio, nós, que somos a coroa da Criação. Quem sabe se no Paraíso não comemos do fruto errado? (...) e continuava, num ídiche fluente e pitoresco: “Mas o que é o Inferno? O que é o Paraíso? Tudo isso é interior. (...) um pouquinho de maldade, e o homem é o Inferno do homem. Um pouquinho de compaixão, de generosidade, e o homem é o Paraíso do homem.” “Eu disse um pouco de compaixão e generosidade. Mas não disse amor: em amor universal, eu não acredito. Amor de todos para com todos, quem sabe deixamos para Jesus, pois o amor é uma coisa completamente diferente. Não se parece nem um pouco com a generosidade e a compaixão. Pelo contrário, o amor é uma mistura estranha de uma coisa com seu contrário, a mistura do egoísmo mais egoísta com a mais completa devoção. Paradoxo! (...) o amor não escolhemos, somos infectados por ele, contagiados, como uma doença, como a peste. Então, o que escolhemos? Entre o que e o que as pessoas são obrigadas a escolher quase a cada segundo? Ou a compaixão – ou maldade. (...) (Oz, 2005, p. 178)

Diligente, perseverante, trabalhador e generoso, Hertz, que havia sido “dado”, ainda criança, pela madrastra a uma princesa dona de uma grande propriedade próxima a Rovno, prosperou rapidamente e aos vinte e poucos anos era um homem rico. No trecho acima, o narrador indireto livre, (em terceira pessoa) cede lugar ao personagem, o avô, para que ele intervenha e conte sua história. Sua fala direta irrompe na narrativa conferindo vigor e proximidade com leitor, que parece ouvir e ver o avô na delicadeza “azul” de seus olhos, na sua capacidade verdadeira de se compadecer do outro. “Papi” parecia conhecer a maldade bem de perto.

Chaia, Fânia e Sônia cresceram num ambiente multicultural e lingüístico e participaram ativamente do movimento sionista.¹⁰ Fânia estudou História e Filosofia em Praga e em Jerusalém, para onde sua família imigrou no início da década de 30.

¹⁰ Criado no fim do século XIX pelo jornalista T. Herzl, o Sionismo foi um movimento laico nacionalista que propunha a ida (ou o retorno) a Israel como meio de resistência e ação contra o avanço do antissemitismo.

Yehuda Árie Klausner, pai de Amós Oz, nasceu em Odessa, filho de Aleksander Klausner e Schlomit Levin. Seus pais se casaram em Nova Iorque e voltaram para Odessa onde nasceram os filhos, David e Árie, este criado como menina até os oito anos de idade porque sua mãe desejava muito uma filha. Aleksander Klausner foi um representante comercial por falta de opção e vocação para os estudos, ao contrário de seu irmão, o intelectual Yossef Klausner, um dos responsáveis pelo renascimento do hebraico moderno.

Schlomit Klausner fez de sua casa em Odessa um salão literário hebraico freqüentado por Bialik, Tchernichowski, Yossef Klausner, entre outros. Apesar da vocação sionista do salão, este expressava, sem dúvida, o cosmopolitismo judaico europeu do século XIX, descrito como um quadro pelo escritor.

Lá se discutia sobre a renovação da língua hebraica e sua literatura, sobre os limites dessa renovação, sobre a relação com a herança cultural judaica e a de outros povos, (...) o front dos idichistas, (...) sobre as novas colônias na Judéia, (...) sobre o socialismo, sobre a “questão da mulher” e sobre a questão agrária. (...)

Os irmãos David e Árie, ou Ziuzie e Lúnia, trouxeram consigo de Odessa três idiomas: em casa falavam russo e ídiche; na rua russo; e no jardim-de-infância sionista de Odessa, aprenderam a falar hebraico. No ginásio clássico de Vilna, a estes se acrescentaram, obrigatoriamente, o latim, o polonês, o alemão e o francês. Mais tarde, no departamento de letras da universidade, inglês e italiano foram adicionados à lista, e no departamento de filologia semita meu pai aprendeu o árabe, o aramaico e a escrita cuneiforme. (Oz, 2005, p. 122)

Após a morte da mulher, Aleksander Klausner, aos setenta e sete anos, passou a dedicar-se às mulheres, seu verdadeiro e mais profundo talento.

E aos noventa e três anos, (...) vovô decidiu que era chegada a hora, pois eu já tinha idade o bastante para que ele conversasse comigo de homem para homem. Convidou-me ao seu gabinete, (...), ordenou-me que me sentasse à sua frente, não me chamou de pirralho, cruzou as pernas, apoiou o queixo no punho fechado, pensou um pouco e disse:

“Chegou a hora de conversarmos um pouco sobre as mulheres.”

E logo esclareceu:

“Bem, sobre as mulheres, em geral.”

(Eu já tinha trinta e seis anos de idade, estava casado havia quinze e era pai de duas filhas adolescentes).

(...) “Bem, a mulher sempre me interessou em diversos aspectos. Durante toda a vida sempre observei as mulheres. Sempre, mesmo quando era apenas um pequeno **tchúdak**, um molequinho. E daí que, não, não, de jeito nenhum, nunca olhei para uma mulher como um **pashkudniak**, um cafajeste, nada disso, sempre olhei com todo respeito. Olhando e aprendendo. Bem, o que aprendi, é isso que quero ensinar a você agora. Então, preste atenção, é assim:” (...).

“A mulher”, disse ele, “bem, em alguns aspectos ela é igualzinha a nós. Como nós, igualzinha. Mas em alguns outros aspectos”, continuou, “a mulher é completamente diferente. Nada, nada parecida conosco”.

Aqui ele fez uma pausa e de novo pensou um pouco, talvez evocando lembranças, imagens, a face se iluminou com o seu sorriso infantil, e finalizou assim sua tese:

“Mas é aí que está: em quais aspectos a mulher é exatamente igual a nós e em quais ela é diferente de nós? Bem, sobre essa questão”, encerrou o assunto e se levantou, “sobre essa questão eu prossigo trabalhando.” (Oz, 2005, p. 142-3)

Aqui, a narrativa da conversa com o avô ganha ares de piada! Convida o leitor a se sentar junto com o neto, curioso para ouvir os conselhos do sábio ancião – como nas narrativas antigas – para terminar, chistosamente, na surpresa/ruptura que o não saber do avô promove no neto e no leitor. Mais uma vez, a palavra é dada ao personagem, é ele que intervém diretamente na narrativa e dialoga com o neto que se alterna entre o lugar de narrador e de “menino” a quem o avô oferece conselhos. Ele também, apesar de seus noventa

e poucos anos, ainda pesquisava sobre o assunto “mulheres”. Atento, mas sem muitas pistas a oferecer ao neto e ao leitor, aos quais só resta se conformar e sorrir! Para o neto, que afirma continuar trabalhando sobre a questão, o maior atributo do avô, “e talvez o mais sexy de todos para as mulheres”, era seu prazer em ouvi-las com atenção, respeito e legítima curiosidade pelo mundo feminino.

A avó paterna, Schlomit, chegando em Israel, proferiu a sentença que guiou sua existência :

(...) o Levante é cheio de micróbios. (...)

Entre as recordações de minha infância, guardo a de vovô Aleksander, de madrugada, já de pé, (...) surrando com toda a força de sua infelicidade ou desespero. Vovó Schlomit a tudo observava, (...), severa e empertigada. (...)

Como parte de sua inflexível guerra cotidiana contra os micróbios, vovó manteve, sem concessões, a rotina de ferver frutas e verduras. O pão era esfregado uma ou duas vezes com uma toalhinha umedecida em uma solução de desinfetante (...). Depois de cada refeição, vovó não lavava os talheres, mas, como se tratasse dos preparativos para o Pessach, submetia-os a prolongada fervura, e fazia o mesmo com ela própria: cozinhava-se três vezes ao dia. (...) Quando ela tinha mais de oitenta anos, depois de dois ou três ataques cardíacos, o dr. Krumholtz a advertiu: Minha cara senhora, se não desistir desses banhos escaldantes, não me responsabilizo pelo que poderá, D’us não permita, lhe acontecer.

(...) Morreu no banho.

De fato, teve um infarto.

Mas a verdade é que minha avó morreu por excesso de limpeza, e não de um ataque cardíaco. Os fatos têm o péssimo hábito de ocultar a verdade aos nossos olhos. A limpeza a matou. Talvez o lema (...) “O Levante é cheio de micróbios”, aponte para uma verdade anterior, mais essencial que o demônio da limpeza, uma verdade sufocada e escondida dos olhares, pois, afinal, vovó viera para Jerusalém do norte da Europa Oriental, lugar não menos hospitaleiro aos micróbios (...).

(...) A verdade é que não era para se proteger das ameaças do Levante que minha avó mortificara e purificara o corpo em banhos escaldantes nas manhãs, tardes e noites de todos os dias de sua vida em

Jerusalém, mas sim, ao contrário, pelo fascínio que seus encantos sensuais exerciam sobre ela, (...) pela atração poderosa dos mercados que transbordavam e fluíam e ondulavam impetuosos à sua volta, deixando-a quase sem respirar, com uma vertigem na boca do estômago e um incontrolável tremor nos joelhos (...). Quem sabe se o culto à limpeza de minha avó não passava de um (...) antisséptico cinto de castidade com que ela cingira voluntariamente a cintura para se resguardar das seduções, desde seu primeiro dia em Israel? E que trancara a sete chaves, jogando-as fora depois?

Por fim, sofreu um ataque cardíaco que a matou. Um ataque, de fato. Mas não foi o coração que a matou, e sim o excesso de limpeza. Ou antes, nem foi a limpeza, mas seus desejos ardentes e secretos a mataram. Ou melhor, nem foram os desejos, mas o pavor de vir a ser tentada pelos desejos. Ou – nem a limpeza, nem os desejos, nem o pavor dos desejos, mas a raiva inconfessa e permanente que tinha desse pavor, uma raiva sufocada, maligna, inesgotável, raiva de seu próprio corpo, raiva do seu desejo, e também outra raiva, ainda mais profunda, a raiva de fugir de seus próprios desejos, raiva opaca, venenosa, raiva da prisioneira e da carcereira, anos e anos de luto secreto pelo tempo vazio que passa e repassa sobre o corpo encolhido pela voracidade sufocada desse mesmo corpo. (...) (Oz, 2005, p.43-48)

O afeto desliza e se atualiza na frase longuíssima, como um jorro violento e incontrolável das muitas raivas, do desejo ou dos dois. “(...) raiva da prisioneira e da carcereira (...)”. Como a raiva – e talvez por ela – o corpo está bem vivo e resiste, no furor compulsivo da limpeza, no ódio devotado à sujeira – desejo, mágoa, arrependimento? – que nenhum banho parece arrefecer. No tempo vazio “que passa e repassa sobre o corpo encolhido.” A ira vigorosa com que a avó esfrega o corpo do neto até esfolá-lo e cozinha a si própria até a morte parece proporcional ao desejo e ao horror que a expulsão da Europa e as decepções do exílio atualizaram.

Quando Oz apresenta os personagens, seus pais e avós, a forma utilizada é a do narrador em terceira pessoa que se reveza entre o discurso direto e indireto livre. Livre porque

cede lugar aos personagens para que eles falem. Dessa forma ele mais uma vez privilegia a polifonia, diminuindo a distância entre o narrador e os personagens, entre ele e sua “memória” que adquire vigor com as falas diretas irrompendo na narrativa. Esta não é esclarecedora nem se pretende explicativa. Ao contrário, sua opacidade produz dúvidas e incertezas no leitor. Ora no lugar de testemunha e ouvinte do escritor, ora distante da “trama”, como alguém que a observa de fora. O escritor parece confundir deliberadamente o leitor, não porque queria enganá-lo ou produzir suspense. Mas porque ele próprio parece transitar entre seu sonho, sua memória e sua história. Às vezes falando com o leitor, outras com seus pais. Outras, ainda, sozinho como num solilóquio.

A narrativa de sua infância em Jerusalém é marcada por uma tensão permanente. Na descrição do pequeno apartamento afundado e escuro, na tensa conjuntura política dos anos 40 e nas relações familiares. No período que antecedeu ao suicídio materno, quando o escritor tinha doze anos e meio e sua mãe, trinta e oito. O que parece ser, no entanto, o termo da tensão – a morte da mãe – revela-se ilusório. Trata-se, de fato, de algo anterior que o menino pressentia, “sabia sem saber”. Segredos, murmúrios e presságios que o suicídio materno parece comprovar, atualizando uma tragédia precedente e anunciando outras que lhe rodeiam e sucedem. Os ruídos da memória traumática realizam um excuro em outros textos e constroem um diálogo intertextual em que os tempos da narrativa, da história e dos afetos se sobrepõem. “A coisa por aqui não vai ser fácil. Não vai mesmo.” (Oz, 2005, p. 30) “Mamãe, você está bem?” (Oz, 2005)

Tudo o que não conseguiram, tudo o que não lhes foi dado na vida, meus pais jogaram sobre meus ombros. Em 1950, na noite do dia em que se conheceram por acaso na escadaria do edifício Terra Sancta, Hana e Michel (no meu romance **Meu Michel**) voltam a se encontrar no Café Atara, na rua Bem Yehuda, em Jerusalém. Hana incentiva o aturdido Michel a contar algo sobre si próprio, mas ele fala sobre o pai, viúvo:

(...) Seria bonito, na opinião do pai de Michel, se a corrente passasse de geração em geração.

Eu disse: (assim conta Hana)

“Família não é corrida de revezamento, e profissão não é tocha”.
(Oz, 2005, p. 310)

Muitos anos depois de ter escrito *Meu Michel*, Oz “confessa”:

Eu o matei (o pai) principalmente ao trocar o sobrenome. Por muitos anos a vida de meu pai foi toldada pela sombra poderosa de seu tio erudito, “de renome mundial” (expressão usada pelo pai da personagem Hana).

Como se fosse uma brincadeira permanente, como se fizesse comigo sempre a mesma gracinha, pelo afeto que sentia por mim, meu pai me chamava, desde muito pequeno, de sua alteza, vossa excelência, vossa senhoria. Só muitos anos depois, na noite seguinte à sua morte, foi que percebi, de repente, que disfarçada em gracinha estavam ocultos nessa brincadeira permanente, irritante, quase odiosa, seus sonhos de grandeza frustrados e também a mágoa de constatar sua própria mediocridade e o dever secreto de me designar para a missão de conquistar para ele os objetivos que lhe tinham sido negados.

Em sua solidão e melancolia, minha mãe costumava me contar, na cozinha, histórias encantadas e apavorantes de fantasmas e almas do outro mundo, parecidas, talvez, com as histórias que Aase, a viúva, contava para o filho Peer Gynt, em sua choupana, nas noites de inverno. E meu pai, pelo jeito, era Ion Gynt, o pai de Peer, não menos que minha mãe era Aase: “Peer, você nasceu para ser famoso/ Peer, você vai ser um grande homem.”¹¹ (Oz, 2005, p. 525-6)

Quando imaginamos que o romance “se fecha” na confissão, a testemunha converte-se em personagem, volta a ser o narrador e novamente assume seu lugar na ficção.

No trecho acima, trava-se um diálogo de muitas vozes entre o escritor e seus personagens. Entre ele, no lugar de Hana, e seus pais, personagens de seu romance autobiográfico, entre o escritor e sua obra, entre este e outras obras. O narrador transitório, fluido, não se fixa por muito tempo num mesmo lugar, deslocando-se entre a primeira pessoa, distanciando-se de seu lugar para retornar, como personagem, na cena.

¹¹ Henrik Ibsen, *Peer Gynt* (nota do escritor)

Desde a mais tenra infância fui vítima de uma sistemática e prolongada lavagem cerebral: o santuário dos livros de tio Yossef (...) a camisa-de-força dos livros de papai (...), o esconderijo de livros de mamãe, as poesias de vovô Aleksander, o rosário de romances escritos por nosso vizinho, (...) o abraço perfumado de Saul Tchernichowski e as passas roubadas do sr. Agnon, aquele que projetava várias sombras ao mesmo tempo ao redor de si. (...) Mas a verdade é que (...) por anos a fio não deixei de sonhar em segredo que um dia iria crescer para abandonar de vez todos aqueles labirintos livrescos e me tornar bombeiro. (...). Mas quem era aquela que na minha imaginação, durante a maior parte da infância, eu salvava e voltava a salvar repetidamente do inferno das chamas para, no fim, ser premiado com seu amor? Talvez esta pergunta deva ser assim reformulada: Que terrível, inacreditável visão premonitória veio se insinuar no coração arrogante daquele menino tolo e sonhador, sugerindo, sem desvelar o que estava por vir, assinalando, sem lhe dar a menor chance de interpretar, enquanto ainda era tempo, o indício tênue do que iria acontecer a sua mãe numa noite de inverno? (Oz, 2005, p. 313)

Pela primeira vez na vida senti que ele me temia. Tentei ajudá-lo a começar uma conversa sobre qualquer assunto, mas, assim como ele, eu também estava paralisado. De repente ele disse:

“Então.”

E eu disse:

“É isso aí.”

E caiu novamente o silêncio sobre nós. E nesse momento me lembrei da nossa horta, aquela que tentamos, ele e eu, cultivar no quintal de terra dura como cimento em Kerem Avraham. Lembrei-me do cortador de papéis e do martelo caseiro que ele usara em funções agrícolas. Das mudas trazidas por ele da Casa das Pioneiras, que tinha plantado à noite, escondido, para me consolar por causa do fracasso dos nossos canteiros estéreis. (Oz, 2005, p. 538)

De livro a bombeiro, cavaleiro, envenenador de cachorros, fundamentalista, *kibutznik* e escritor, como Hana, como Prófi¹² e ele mesmo. Entre os desejos paternos e seus fracassos, entre as histórias de bosques europeus e sussurros do Holocausto, os discursos inflamados, esvaziados de sentido e os “diálogos silenciosos” carregados de amor e ressentimento. Desajeitados e envergonhados.

Seria o romance – toda sua obra – uma forma de responder à pergunta que o menino fazia a mãe, pressentindo, sentindo não sentindo a tragédia que estava por vir? E que, sozinho no *kibutz*, após deixar a casa paterna, tentava adivinhar? Onde buscar seu fio, como encontrar as pistas, os sinais que não puderam ser interpretados? Nas histórias estranhas contadas pela mãe, “que não começavam no começo e não acabavam bem?” Naquelas de sua infância rica em Rovno, como a da vizinha que, após noites e noites sendo perdida pelo marido no jogo de cartas, despeja querosene sobre seu corpo e ateia-se fogo? Como uma mulher que se desdobra em muitas e em uma só, na história dela mesma, envolta numa fina

(...) aura de solidão e melancolia que envolve as moças introvertidas de boa família retratadas nas peças de Tchekhov e também nos contos de Gnessin (...). Minha mãe cresceu envolta em magia espiritual, numa sublime visão cultural de mística beleza, cujas asas acabaram destroçadas contra o chão de pedra da Jerusalém nua, quente e empoeirada. (...) Tinha crescido como a fina e delicada filha do dono de um moinho (...) educada como a pastora de gansos daquele quadro que ela detestava (...).

Aquela explosão furiosa que tia Sônia lembrou, ainda pasma, setenta anos mais tarde, quando a jovem Fânia de dezesseis anos explodiu num intempestivo e inesperado ataque de fúria e quase cuspiu no quadro da jovem pastora (...) talvez tenha sido uma explosão das forças vivas represadas dentro de minha mãe, tentando inutilmente escapar das teias de aranha que já se teciam ao seu redor. (Oz, 2005, p. 250-1)

Entre a monotonia da vida em Jerusalém e uma solidão abismal, que Oz descreve como moldura para a tragédia.

¹² Personagem do livro *Pantera no Porão*

Alguns anos mais tarde, no bairro de Kerem Avraham, na rua Amós, num pequeno e úmido apartamento semienterrado, sob os Rosendorf e ao lado dos Lemberg, entre os telhados de folha-de-flandres e os pepinos em conserva, (...) cercada dia e noite pelo cheiro de couve, roupa suja, peixe cozido e urina seca, minha mãe começou a desmoronar, a fenecer, a se extinguir. Talvez ainda pudesse aguentar firme, os dentes cerrados, em face da desgraça e da perda. Em face da miséria. Em face das decepções do casamento. Porém, assim me parece, de modo algum poderia enfrentar a falta de gosto, a vulgaridade. (...)

É possível que minha mãe tenha sonhado viver em Israel uma vida de professora culta e criativa numa escola do interior, que nas horas vagas escrevesse poemas líricos e talvez até contos repassados de sutilezas e sentimentos. (Oz, 2005, p.292)

Minha mãe deu fim à vida no apartamento de sua irmã, (...) em Tel Aviv, na noite entre o sábado e o domingo 6 de janeiro de 1952. (...)

Quem sabe ainda fosse possível identificar as pistas da tragédia nos sinais que o escritor/menino converte em indícios. Assim, ele transforma-se em testemunha e ator de suas lembranças.

Naquele inverno (...) tempestades copiosas (...) assolaram Israel. O rio Eilon, ou **wadi** Musrara, transbordou e inundou o bairro de Montefiori, em Tel Aviv, e já ameaçava se alastrar por outros bairros. (...)

Choveu durante quase todo aquele shabat. Choveu e choveu. Sem parar. (...) (Oz, 2005, p. 597)

Ela estava sentada muito ereta dentro do táxi, e seus olhos castanhos estavam bem abertos. Talvez abertos demais. (Oz, 2005, p.576)

O escritor/menino “reconstitui” o último passeio de sua mãe, como se a seguisse. E nós caminhamos com ele atrás dos passos de Fânia, pressentindo a tragédia iminente.

(...) Na manhã do shabat (minha mãe) disse a Chaia e Tzvi que havia resolvido acatar os conselhos do especialista e sair para dar uma volta (...). Naquela manhã, minha mãe estava muito cansada, e certamente sentia a cabeça pesada pela privação de sono, pela fome e pelo excesso de café e comprimidos, e por isso seus passos eram lentos e trôpegos como os de uma sonâmbula.

Quem sabe naquele momento ela tenha se lembrado do bosque profundo de árvores frutíferas que se estendia atrás da casa de seus pais (...), ou de Ira Stilietskaia (...) que ateara fogo a si mesma (...). Ou talvez tivesse se lembrado do Ginásio Tarbut (...). Ou das ruelas da cidade velha de Praga, (...) e também de alguém sobre quem minha mãe nunca, com toda certeza, contara nada pra ninguém (...). Aqui e ali um gato vira-lata atravessava o seu caminho, e minha mãe talvez o tenha chamado (...), mas todo gato convidado por ela (...) fugia apavorado, como se de longe pudesse farejar a sentença fatal já decretada.

(Oz, 2005, p. 602)

A chuva aumenta, mas Fânia se esquece de abrir o guarda-chuva. Ela se perde nas ruas quase desertas. Tal como imagina o filho escritor, sua memória e percepção da realidade parecem misturadas ao sonho e às lembranças. Talvez pelo torpor da saudade, da doença, do sono e do desamparo.

O escritor se confunde com o menino que “sabe sem poder saber”, ele próprio sabendo sem poder evitar. Mas Oz parece tentar. Ele refaz a trajetória de Fânia como se às palavras fosse conferido o dom mágico de reparar o erro trágico, o que jazia silenciosamente em forma de delicadeza e melancolia, desalento e desespero. Um “desespero do tipo caseiro, azedo” (Oz, 2005, p. 556), embolorado como as paredes do apartamento semienterrado. “Ao morrer, minha mãe tinha trinta e oito anos de idade. Hoje, com a minha idade, eu já poderia ser seu pai.” (Oz, 2005, p. 586)

Mais uma vez ele retorna. Não como filho, mas como pai de sua mãe. “Ela e seu desespero. Ela e seu dragão.” (Oz, 2005, p.552)

A *morá* (professora) Zelda, assim como Fânia, também parecia envolta em delicadeza e melancolia, sussurrando segredos para o menino numa língua muito particular. Iniciando-o no mundo das palavras e do amor entre murmúrios e pressentimentos que o atraíam e assustavam. Quando eclode o cerco à Jerusalém, pouco antes da formação de Israel, o menino abandona as visitas diárias à casa da professora, para onde retorna muitos anos depois, já adulto.

A Morá-Zelda também me revelou um hebraico que eu nunca tinha ouvido, nem na casa do professor Klausner, nem na nossa casa, nem na rua, nem nos livros que eu havia lido. Um hebraico estranho, anárquico, um hebraico de contos assustadores, histórias hassídicas e parábolas, dessas com “moral da história”. Um hebraico saturado de ídiche, desobediente a todas as regras, misturando masculino e feminino, passado e presente, adjetivos e advérbios, um hebraico lasso e confuso. Mas que vitalidade tinham aquelas histórias! Quando me contava sobre a neve, parecia que a própria história tinha sido escrita com palavras de neve, e quando me contava sobre incêndios, era como se as próprias palavras queimassem. E que doçura estranha, hipnótica, havia em suas histórias sobre milagres e revelações! Como se as letras houvessem sido impregnadas de vinho. As palavras deliravam vertiginosas na boca. (Oz, 2005, p. 340)

Ela não tinha mudado muito ao longo dos anos. (...) Mas mesmo assim alguma coisa tinha mudado. Como se nas décadas em que eu não a tinha visto, a Morá-Zelda tivesse se tornado muito parecida com o seu velho e pequeno apartamento.

Era como um castiçal de prata. Como um castiçal com uma vela acesa, espargindo sua pouca luz no espaço escuro. Quero ser mais preciso: naquele encontro tardio, Zelda foi para mim o castiçal, a vela e o espaço escuro. (Oz, 2005, p. 350)

Não apenas fazendo falar os objetos e decifrando sua língua, como Fânia, mas amalgamando-se a eles, transitando entre as linguagens, o tangível e o intangível. Numa língua vívida e fraturada, profundamente feminina.

Isto é: o terreno que o bom leitor prefere palmilhar ao ler um bom livro não se encontra entre o texto e seu autor, mas sim entre o texto e o próprio leitor: a questão não é se “Quando Doistoievski ainda cursava a faculdade, ele andava assaltando e matando velhinhas?”, mas sim se você, leitor, pode experimentar se colocar no lugar de Raskolnikov para desse modo sentir em sua própria pele todo o horror, o desespero, a humilhação (...) para que se possa então fazer a comparação (cujo resultado será mantido em segredo) não entre o personagem da história e os diversos acontecimentos da vida do autor, mas entre o personagem da história e seu próprio eu, o seu eu secreto, perigoso, infeliz, louco, criminoso, (...) o ser ameaçador que você mantém sempre bem preso (...), e então, quando você lê a história de Raskolnikov, (...) vai poder trazer esse Raskolnikov (...) para dentro dos seus porões (...) para além de todas as trancas, e lá poderá fazer que ele encontre os seus monstros mais indecorosos, (...) que você nunca apresentará a nenhuma alma viva, nem mesmo em sussurros, na cama, ao ouvido de quem se deita com você à noite, para que o outro não arranque no mesmo instante o lençol (...) e fuja de você aos gritos de horror. Assim Raskolnikov conseguirá diminuir um pouco a infâmia e a solidão do calabouço em que cada um de nós é obrigado a trancafiar em prisão perpétua o seu prisioneiro. (...) ¹³(Oz, 2005, p.44)

¹³No artigo de 1919 sobre “O Estranho”¹³, Freud diz: (...) *Schelling diz algo que dá um novo esclarecimento ao conceito de Unheimlich, para o qual certamente não estávamos preparados.(...), unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz.* L.Hanns registra: *O ponto de “torção” em que heimlich passa de “familiar e conhecido” para “inquietante e estranho” ocorre no sentido **b**: aquilo que é “secreto e oculto” pode ser sentido como “escondido, furtivo e estranho” para aquele que participa do segredo (pois acontece entre quatro paredes, no “lar”= heim). Por outro lado, o “secreto e oculto” pode ser sentido como “escondido, furtivo e estranho” na avaliação dos outros excluídos. Portanto, os sentidos **a**, **b** e **c** formam uma sequência que começa com o mais “conhecido” e chega ao mais “estranho” justamente por uma contigüidade que pode percorrer gradações que se iniciam no familiar, passam pelo íntimo-secreto-furtivo e conduzem ao estranho.*

Amós Oz diz que ao falar de outras vidas, o escritor está sempre falando da sua, desdobrando-se sobre si mesmo através de outros; o homem e seu duplo engendrando-se reciprocamente num movimento de identificação e estranhamento. O trecho acima pode ser lido como uma “definição literária” do conceito de estranho/familiar, o *unheimlich* freudiano em grande medida tributário da literatura. Nele, o narrador “escorrega” de seu lugar rígido para movimentar-se entre o escritor/leitor, o menino/personagem e os intertextos que se vão tecendo no decorrer da leitura. As dissonâncias do texto transitam nestes espaços instituídos pela leitura, tornam presente o paradoxo entre silêncio e “palavra” de que é feita a memória, a “ficção memorialista” ou o “romance autobiográfico”.

O escritor parece assim sugerir que a literatura pode se oferecer como um lugar de “reparação” através de uma forma de compartilhamento e de identificação “solidária”; do trânsito entre o universal e o singular, o eu e o outro. Como se este fosse o lugar de onde se pode “projetar várias sombras de uma só”.

Comecei a ler quase sozinho. Quando ainda era bem pequeno. O que mais havia para fazer? Naquele tempo as noites eram muito mais longas, pois a Terra girava muito mais devagar, pois a gravidade em Jerusalém era muito mais forte do que é hoje em dia. As lâmpadas irradiavam uma luz amarela pálida, e essa luz era apagada muitas vezes pelas quedas de energia.

(...) meus pais trocavam as lâmpadas de quarenta watts por outras de vinte e cinco. Não só pelo preço, mas porque luz intensa é sinal de desperdício, e o desperdício é imoral. Em nosso pequeno apartamento, a parcela sofredora da espécie humana estava sempre amontoadas num canto: as crianças famintas da Índia, e por causa delas eu tinha de raspar o prato, os sobreviventes do inferno hitlerista (...) os órfãos que ainda vagavam, (...) pelas aldeias nevadas da Europa destruída. Papai trabalhava em sua máquina de escrever até as duas da madrugada sob uma lâmpada anêmica de vinte e cinco watts. Estragava os olhos, mas usar uma lâmpada mais potente não ficaria bem, pois os pioneiros nos kibutzim da Galiléia passavam noites a fio em barracas, (...). Ficar aí refestelado, feito um Rothschild, sob a luz feérica de uma lâmpada de quarenta watts? E o que dirão os vizinhos ao ver de repente nossa casa iluminada como para uma festa de gala?(...)

(...) Vergonha! Vergonha e humilhação! De um jeito ou de outro, vergonha, humilhação!

A vida estava toda cheia de vergonhas e humilhações como essa. (Oz, 2005, p. 28-9)

No trecho supracitado o narrador em primeira pessoa alterna o discurso indireto com o direto confundindo os tempos, fazendo presente a cena na qual a vergonha dava quase o tom da existência para aqueles que haviam sobrevivido. A frase “Vergonha! Vergonha e humilhação!” faz irromper um outro tempo representado na luz fraca, nos olhos cansados, na humilhação e culpa que o grupo social atualiza. Como se fosse o próprio escritor, de sua mesa de trabalho herdada do pai, perguntando a si mesmo: “E o que dirão os vizinhos ao ver de repente nossa (a dele, Oz) casa iluminada como para uma festa de gala”?

Para Fânia, a delicada, amorosa e culta mãe de Oz, conhecedora e amante da literatura européia, a experiência de expulsão da Europa, as notícias do Holocausto e o casamento infeliz parecem atualizar traços de sua subjetividade, sua tragédia pessoal, “algo indiscernível” que lhe conferia uma dose de fragilidade e delicadeza incompatíveis com o “mundo real” ao qual ela tentava se adaptar, sempre deslocada e estranha. A melancolia e a angústia que o menino/escritor percebe na mãe são descritas com palavras poéticas e delicada sutileza, bem ao estilo dela.

(...) na zona crepuscular entre o sublime, o atormentado, o sonho e a desolação, todo o espectro das luzes traiçoeiras de "anseio e saudade” que rondaram minha mãe impiedosamente a maior parte de sua vida e a seduziram, até ela ceder à sedução e se suicidar em 1952. Estava então com trinta e oito anos. E eu com doze anos e meio. (Oz, 2005, p.246)

As mulheres quase não participavam da conversa. Naqueles tempos era costume elogiar as mulheres por prestarem atenção de maneira tão

primorosa, e também pelos quitutes e pelo ambiente agradável que elas sabiam criar, mas não por sua contribuição à conversa.

Somente minha mãe às vezes subvertia essa regra. Aproveitando um silêncio passageiro, ela fazia uma observação, ou colocava uma nova idéia, como se fosse um aparte que à primeira vista não tinha nada a ver com o tema da conversa, e poderia até demonstrar, a rigor, certa desatenção embaraçosa, para logo depois se constatar que o centro de gravidade da conversa tinha sido sutilmente alterado: sem se desviar do tema e sem discordar dos demais convidados, era como se ela tivesse aberto uma porta numa parede lateral do tema, uma parede que até então parecia não ter porta nenhuma.

Depois de ter colocado sua observação e se calado, ela sorria satisfeita e olhava triunfante, não para os convidados, nem para meu pai, mas para mim. (...) (Oz, 2005, p. 450-1)

Aqui, parece não haver dúvida: é o menino que fala, não o narrador. É ele que observa e recebe, agradecido, o olhar cúmplice e amoroso da mãe, como se o tempo não tivesse passado.

Fânia se dividia, parecia viver no intervalo entre o dever e o desejo, entre o mundo real e a literatura.

(...) durante a manhã preparava, cortava, cozinhava, assava, comprava, limpava, enxugava, lavava, estendia, passava a ferro, dobrava, arrumava, até toda a casa ficar brilhando. Depois do almoço, sentava-se em sua cadeira e lia. Era estranha sua postura ao ler: o livro estava sempre aberto sobre os joelhos; as costas e os ombros, curvados na sua direção. Como uma menininha tímida com os olhos cravados nos joelhos, assim me parecia minha mãe ao ler. (...) (Oz, 2005, p.318)

As tarefas da manhã se sucedem num movimento mecânico, concluem-se no seu fazer; separadas, definidas, acabadas. À tarde, porém, a frase curta e simples, o corpo ensimesmado,

suscita uma continuidade da ação da leitura que parece transcender o gesto, ao mesmo tempo em que o corpo expressa o gesto: a mulher voltada sobre si mesma. De volta às brumas do século XIX, às quais a literatura lhe enviava, tocando paisagens estranhas ao menino nascido em Jerusalém; pedras, plantas, bichos e objetos inanimados, e fazendo-os “falar”, desdobrando-os numa interpretação quase infinita.

(...) Os baús eram feitos de madeira grossa e lustrosa, que nunca havíamos visto em Jerusalém; mamãe me explicou que era pinho-de-riga e me disse para tocá-los com a ponta dos dedos e sentir a textura com a mão. Ela foi sempre de opinião que não bastava saber o nome das coisas, mas que devíamos conhecê-las cheirando com o nariz, com um leve tocar da ponta da língua, com o tato da ponta dos dedos, conhecer sua textura e calor, sua aspereza e sua rigidez, o ruído que faziam quando se batia com o nó dos dedos, tudo o que mamãe costumava chamar de “condescendência” e “resistência” das coisas. Cada material, assim dizia ela, seja ele roupa, móvel ou talher, cada objeto tem diferentes teores de “condescendência” e “resistência”, e esses teores não são constantes, mas podem variar de acordo com as estações do ano, as horas do dia (pois há a condescendência e a resistência do dia, e há as da noite), o toque, a luz e a sombra, e de acordo com fatores intrínsecos do objeto, que não temos meios de compreender, porém sabemos que existem. Não é por acidente, ela disse, que o hebraico usa a mesma palavra para designar objeto inanimado e desejo. Não somos apenas nós que temos desejo por uma coisa ou outra, objetos inanimados e plantas também têm seu senso interno de desejo, de vontade, e somente alguém que sabe sentir, ouvir, saborear e cheirar sem avidez pode às vezes discernir isso.

Então meio pai interveio brincando:

*“Sua mãe supera o próprio rei Salomão. Diz o **Midrash**¹⁴ que ele conhecia as linguagens de todos os seres vivos, de cada animal ou pássaro, mas sua mãe faz ainda melhor, ela também entende a língua da toalha, da panela e da escova.” (...) (Oz, 2005, p. 430)*

¹⁴ Livro de comentários de textos sagrados de tradição oral. É também um método de interpretação bíblica. Dicionário Judaico de lendas e tradições.

Nomeando os objetos, Fânia parece iluminar sua propriedade. Como se, através de sua fala – fala poética – mundo e coisa “acontecessem como o que lhes é mais próprio, no recolhimento onde o silêncio da coisa soa em sua quietude, em sua distinção, em sua estranheza e diferença (...).” (Figueiredo, 1994, p. 136-7) ¹⁵.

Fânia parecia viver num mundo paralelo, num outro lugar onde os objetos têm vida, no intertexto que subjaz, silenciosamente, ou na fala que irrompe desconcertante e muda o rumo da conversa. Algo do maravilhoso ecoa no seu gesto elegante e contido, na sua fala certa e tão “civilizada”. Como se as palavras pudessem trazer a experiência do menino, sua percepção da mãe, os olhares trocados, a presença viva dela e dele, filho e mãe.

Quando estava na casa de conhecidos, (Fânia) costumava observar atentamente os estofados, cortinas, sofás, os suvenires e bibelôs espalhados pelos peitoris das janelas e os vasilhinhos de plantas (...) enquanto todos os outros estavam ocupados em conversar (...). Os segredos das pessoas sempre a apaixonaram, mas quando a conversa passava para o diz-que-diz, em geral a ouvia com um leve sorriso, um sorriso hesitante, como se tentasse anular o próprio sorriso, e permanecia silenciosa. Um silêncio muito longo. Mas quando o rompia para dizer algumas poucas frases, a conversa não seria mais a mesma de antes.

Quando meu pai falava com ela, por vezes se notava na voz dele uma mistura de temor, distância, afeto e respeito: como se tivesse em casa uma adivinha disfarçada, ou uma vidente. (Oz, 2005, p. 317-8)

Após o suicídio da mãe o menino rejeita a herança paterna de palavras e palidez e escolhe seu destino: ser um *kibutznik*, tornar-se moreno e forte, arar os campos, construir uma nação, e se dá conta, lá chegando, de que também ali, “(...) mesmo os agricultores mais convictos liam livros à noite e conversavam sobre eles o dia inteiro.” (Oz, 2005, p. 550)

¹⁵ A compreensão de Figueiredo a este respeito tem uma profunda afinidade com a “fala” de Fânia. Diz o autor: A fala “age” nomeando, chamando à palavra, invocando e nesta medida **aproximando**; mas, ao mesmo tempo, **mantendo à distância** (...). Trata-se de um convite para que as coisas se apresentem sem, contudo, trazê-las à força; é um convite especial, porque o nomeá-las mais nos convida a elas que elas a nós. As coisas não são, por assim dizer, incomodadas e permanecem à distância. É exatamente este deixar as coisas simplesmente serem e estarem no seu próprio repouso que faz da nomeação um “enchoimento”.

“Mamãe, você está bem?” Narrando os últimos dias da vida de sua mãe, a pergunta se repete, com insistência, como um pressentimento que interrompe o tempo da narrativa e interpela o próprio leitor – o outro – num imperativo ético de escuta. Dentro e fora do texto, como a “fala” do menino/escritor. Pergunta dirigida à mãe que não só transcende o tempo histórico, mas parece estar além desta categoria. A fala eminentemente infantil, de um tempo não linear, fragmentado, “falho” – tempo do trauma? – interpõe-se à narrativa, lembrando que esta só pode representar a experiência traumática nos silêncios, nas interrupções. Explicita-se, assim, o incomunicável por definição dessa experiência. O narrador se desloca – ausentando-se respeitosamente – entre a cena do menino que pergunta, pressentindo, e o escritor que relembra e constrói sua memória. Acredito que a ausência do narrador seja um recurso empregado para enfatizar a solidão e a impossibilidade do compartilhamento de algo muito íntimo: uma sensação, a recordação de um afeto localizada no limite entre a palavra e o silêncio.

E essa era minha fantasia – era bem assim que eu iria encontrar o meu amor: ela estará desesperada e solitária no parapeito de uma ponte, triste e abandonada numa noite de tempestade, e eu chegarei no último instante para salvá-la de si própria, e por ela matar o dragão, não um dragão de carne e osso, como os que matei, aos montes, na minha infância, mas o dragão interior, que é o próprio desespero. (...) Ainda não havia percebido que a mulher desesperada junto ao parapeito daquela ponte era, mais uma vez, e de novo, e de novo, minha própria mãe, morta. Ela e seus desespero. Ela e seu dragão. (Oz, 2005, p. 552 “De novo e de novo, minha própria mãe.” (Oz, 2005)

A mãe “real”, a fictícia e a fabular se confundem na ficção. O estatuto da verdade e do real está longe de ser algo fixo, definitivo. A realidade psíquica impõe-se à factual, ambas se misturam e ganham contornos de fantasia no trabalho de integração e construção da narrativa da memória.

Poucos dias antes da morte da mãe, o menino pressente (e tem certeza):

Nem mesmo suspeitava, mas no máximo sentia-não-sentia, como um desconforto leve e estranho em minha pele. Como um menino sente às vezes certas coisas sem senti-las, por estarem fora do alcance da sua compreensão. Mas sente, e tem medo, sem saber de quê. Mamãe, você está bem?(...)

Ela pediu uma xícara de café preto, forte. E para mim uma xícara de café com leite, apesar de nunca terem me deixado tomar – café não é para criança. Pediu também, para mim, um sorvete de chocolate, apesar de sabermos muito bem que sorvete causa inflamação na garganta, ainda mais num dia frio de inverno como aquele. E antes do almoço. (...) Orgulho e responsabilidade e temor enchiam meu coração. Era como se enquanto permanecêssemos ali, naquele café em Rehavia, ela fosse a menina desamparada, carente da ajuda de um amigo generoso, e eu fosse o seu **chevalier**. Ou seu pai. (Oz, 2005, p. 570-1) Mamãe, você está bem?” (Oz, 2005)

Como cavaleiro fracassado, o menino se converte em escritor para refazer sua história. A pergunta “*Mamãe, você está bem?*” o acompanha, desdobrando-se ao longo de sua vida em escrita, em perguntas sem resposta que se transformam em outras perguntas e narrativas. Desta forma, a narrativa atribui contornos às dissonâncias e alteridade da herança traumática. De novo e de novo minha própria mãe. (...) Ela e seu desespero. Ela e seu dragão. (Oz, 2005, p. 552)

E assim, aos catorze anos e meio, dois anos após a morte de minha mãe, matei meu pai e matei toda a Jerusalém, troquei o meu sobrenome e fui sozinho para o **kibutz** Hulda para viver, também eu, sobre ruínas. (Oz, 2005, p. 525)

No acerto de contas com sua história e suas “ruínas”, Amós Oz constata que após anos fugindo da herança paterna, acossado por um “sentimento de estar à margem, longe da vida”,

tentando integrar seu mundo e sua história ele reencontra o pai numa herança de livros e palavras.

Algo subjaz na afirmação *também eu* que parece dialogar com outro texto. A quais ruínas – quantas – refere-se o adolescente/escritor que deixa a casa paterna após um homicídio coletivo simbólico? Podemos pensar que se trata das ruínas dele, o menino, cuja transição para a adolescência – em si uma forma de ruína – foi marcada pelo suicídio da mãe. Trata-se também das ruínas da mãe – que cedeu enfim à tentação – e do pai, não obstante sua aparente “organização”. Trata-se, ainda, das ruínas do passado recente, da tragédia coletiva do povo judeu, *resíduos dos campos de concentração*, e trata-se, enfim, das ruínas das línguas. O hebraico, adaptado para se tornar uma língua falada, e o ídiche, assassinado pelos nazistas, sobre cuja ruína se erguerá o Estado de Israel. Quase tudo o que nascia e se criava, nascia sobre ruínas e das ruínas.

A realidade do *kibutz*, em princípio oposta à familiar, não parece, no momento posterior, tão diferente dos conflitos da casa paterna e do Estado recém-constituído para o menino. Ali também reina a contradição sob a qual se sustenta sua frágil condição – a do adolescente que ingressa no mundo adulto e a do país que nasce dos “escombros”; cambaleante entre a adesão a uma identidade que lhe conferiria a estabilidade e segurança desejadas e o estado de permanente estranhamento e ambivalência sob o qual ele deverá se constituir. O que parece, num primeiro momento oposição e polaridade – tradição e vida laica, Israel dos pioneiros e da diáspora --, dissolve-se, nesse romance, em ambiguidade e ambivalência. O país dos judeus diaspóricos, intelectuais frágeis e humilhados com “duas mãos esquerdas”, como o falastrão pai de Oz que desprezava o ídiche, mas sonhava nessa língua é o mesmo dos sabras¹⁶ e dos habitantes dos *Kibutzim*.

O menino/adolescente quer nascer de novo como o homem forjado pela representação sionista, homem mítico que “brotava da terra bíblica” – e das ruínas da diáspora, de fato – para fecundar a nova terra. No romance *Meu Michel*, Hana/Oz diz:

Quem poderá sentir Jerusalém como o seu lar, pergunto, ainda que viva aqui cem anos. Cidade de pátios cercados, sua alma encerrada por detrás de muros coroados por afiados cacos de vidro. Jerusalém não existe.

¹⁶ Apelido dado aos nascidos em Israel. Literalmente, é uma espécie de cacto comestível do qual se diz espinhento por fora e doce por dentro.

(...) Escrevo: nasci em Jerusalém. Jerusalém é minha cidade, isso não posso escrever. (Oz, 2002, p. 121)

Comparando Jerusalém e Tel Aviv, em *De Amor e Trevas*:

O mar de Tel Aviv estava cheio de judeus bronzeados que sabiam nadar. Quem sabia nadar em Jerusalém? Quem já tinha ouvido falar em judeus nadadores? Esses tinham os genes completamente diferentes. Mutações. “No milagre, nascerá da larva a borboleta.”

Na verdade havia um encanto especial e secreto na palavra Tel Aviv. Quando diziam Tel Aviv, imediatamente me ocorria a figura de um rapaz robusto, de camisa azul de trabalho, bronzeado e de ombros largos, um poeta-trabalhador-revolucionário forjado no destemor, do tipo que chamavam de **gente boa**, com um quepe negligentemente pousado em ângulo provocativo sobre o cabelo encaracolado, fumando cigarros baratos e sentindo-se em casa em qualquer lugar do mundo. (...) Como Tel Aviv era longe! (...) Não era apenas o fato de que a luz de Tel Aviv era ainda mais diferente da luz de Jerusalém do que é hoje, mas até mesmo as leis da gravidade eram completamente diferentes. Em Tel Aviv as pessoas andavam de um jeito muito especial, apenas tocando o chão: flutuavam, saltando, como Neil Armstrong na Lua.

Nós, em Jerusalém, andávamos sempre um pouco como num enterro, ou como quem chega atrasado a um concerto: primeiro, põe-se a pontinha do sapato para sentir o chão, com todo o cuidado. Depois, quando todo o pé já está assentado, não há nenhuma urgência em movê-lo – dois mil anos se passaram antes que pudéssemos pisar em Jerusalém de novo (...). Por outro lado, se você já levantou o pé do chão, não tenha pressa nenhuma em pôr de volta: ninguém sabe que ninho de víboras pode estar fervilhando ali. Tramam. Conspiram. (...)

Tel Aviv. Mar. Céu. Azul. Dunas. Andaimes. Quiosques nas alamedas. Uma alva cidade judia, de traçado simples, que floresce por entre dunas e pomares. Não é apenas um lugar para onde você compra uma passagem de ônibus e então chega lá, mas é outro mundo. (Oz, 2005, p. 14)

Distância aparentemente intransponível e absoluta que o tom de chiste assinala na pergunta: “quem já ouviu falar de judeus nadadores?” Em Tel Aviv pode ser, mas não em Jerusalém, a terra ancestral dos milagres! Entre Jerusalém e Tel Aviv, metáfora de mundos distintos e que parecem, para o menino, quase antagônicos. Ele confere às cidades características quase mágicas: Jerusalém aparece e desaparece no lusco-fusco. Tel Aviv, prodigiosa, converte trapos humanos em nadadores atléticos. A gravidade também, na prosa memorialista de Oz, não é a mesma nas duas cidades. Em Jerusalém, paira-se no ar. Como pertencer? Jerusalém aprisiona, mas a ninguém pertence.

De um lado, a cidade à beira-mar, nova, clara, vigorosa, feita de uma raça nova, um híbrido de revolucionário, poeta e trabalhador dos campos. Cosmopolita, descontraído – sem culpa! – em sua folgada camisa de trabalho. De outro, as ruínas que pairam sobre o tempo e o espaço, numa outra gravidade, cidade feita mais de sombra que de luz. Envergonhada e culpada, sorrateira como o pé que pisa desconfiado, como a vítima e seu algoz.

Por muitos anos mantivemos um jeito especial de nos comunicar por telefone com a família em Tel Aviv. (...) enviávamos um carta dizendo que no dia 19, uma quarta-feira (...) telefonaríamos as cinco, da nossa farmácia para a farmácia deles. (...) Não lembro se vestíamos roupas mais caprichadas para a ida à farmácia (...), mas não me surpreenderia se fosse assim. Era uma ocasião festiva. (...) “Alô, Tzvi?”

“Alô, aqui é Tzvi.”

“É Árie, de Jerusalém.”

“Alô, Árie, é Tzvi que está falando. Como vocês estão?”

“Aqui está tudo bem. Estamos no telefone da farmácia.”

“Nós também. E as novidades?”

“Nada de novo, Tzvi. E vocês? O que você conta?”

“Tudo bem. Nada de especial. Vamos indo.”(...)

Mandaremos uma carta para marcar a próxima vez. Vamos conversar. (...) Conversar mesmo. (...)

Aquela conversa vazia não era nada vazia – era espartana. O que aqueles telefonemas me fazem pensar agora é o quanto era difícil para eles – para todos, não só para meus pais – expressar seus sentimentos mais íntimos. Sentimentos coletivos, eles podiam expressar sem nenhuma dificuldade, eram pessoas sensíveis, e sabiam falar. E como sabiam! Eram capazes de

discutir por três, quatro horas ininterruptas (...) sobre Nietzsche, Stalin, Freud (...). Mas no momento em que tentavam expressar sentimentos pessoais, o que vinha era sempre alguma coisa desajeitada, seca, até mesmo medrosa, fruto de gerações de repressão e negação. Num duplo sentido: a educação burguesa europeia tinha seu caráter repressivo duplicado pelos condicionamentos da aldeia religiosa judia. Quase tudo era “proibido” ou “não se costumava fazer” ou “não se fazia”.

Sem contar que naquele tempo havia uma grande carência de palavras: o hebraico ainda não era uma língua suficientemente natural. (...) Nunca tiveram certeza absoluta de não estar dizendo, de repente, algo ridículo. Pois o ridículo era o que mais temiam, mais do que qualquer coisa, dia e noite. (...).

Tudo transcorria à sombra do medo de parecer ridículo. (Oz, pp. 18-9, 2005)

O silêncio parece tangível na vergonha e na economia das palavras, na preparação cuidadosa que cercava o grande e prosaico acontecimento, na tensão que acompanhava a realização dessa comunicação quase banal. Mas que, de banal, não tinha nada. Entre o trágico e o cômico, a conversa parecia aproximar-se da não palavra, na aparente simplicidade da repetição dos nomes “Tzvi”? “Aqui é Tzvi.” “Árie”? “Aqui é Árie, de Jerusalém” (...); na contenção das palavras o indizível adquire contornos, toca o “impossível”. Para aqueles que podiam discorrer por horas sobre importantes questões, mas não conseguiam falar de si, um simples telefonema podia ser muito constrangedor.

Que parem de uma vez por todas de se lamuriar em ídiche, e não venham nos contar tudo o que fizeram lá com eles, pois o que fizeram com eles lá não eleva ninguém (...). Nós, aqui, estamos voltados para o futuro, e não para o passado, e já que estamos falando em passado, nosso passado tem muitos episódios edificantes de heroísmo judaico, dos tempos bíblicos (...) e não há a menor necessidade de lembrar esse judaísmo deprimente, todo ele só **tzarót**. (Oz, 2005, p. 21)

No trecho acima vemos a diferença entre a opinião intransigente atribuída ao pai de Oz, (e que, no entanto, não é dita por ele, mas por um narrador distante, não identificado) diluída ao longo da sua vida, através do olhar do filho/escritor compadecido do pai, como se os papéis enfim pudessem se alternar. Quem fala, aqui? O pai, o escritor? De que futuro se trata, afinal? Daquele previsto nos dias que antecederam à fundação de Israel? É o escritor, militante político de seu país que cobra, anos depois, o futuro que não chegou? É o pai, “com um pé no ar”, o menino que foge de seu destino e se engaja no movimento dos *kibutzim*? E apesar disso, sentindo-se também ali como em qualquer lugar, deslocado e estranho.

Se no mais das vezes liam livros em inglês e alemão por razões de ordem cultural, certamente era em ídiche que sonhavam á noite. Mas a mim só ensinaram hebraico: quem sabe temiam que, se eu ficasse conhecendo muitas línguas, também fosse seduzido pelos encantos da Europa maravilhosa e fatal. (...) (Oz, 2005, p.)

Pai e mãe parecem ocultar algo do menino, murmúrio que se insinua em palavras soltas que ele adivinha nas línguas estranhas faladas pelos pais. Mas a ele, só ensinaram hebraico, que não era a língua materna da mãe nem do pai. O hebraico aprendido por eles nas escolas sionistas europeias era erudito, sóbrio e guardava certa rigidez dos tempos de língua reservada à liturgia, antes de ter sido adaptado para a fala coloquial do dia-a-dia. Embora compreensível sob um ponto de vista, não deixa de suscitar certa estranheza a escolha da mãe por uma língua nova – ainda não completamente apropriada para a fala cotidiana – para a comunicação com seu filho.

Uma “outra língua” parece ter se insinuado desde sempre para o menino no intervalo entre as muitas línguas e o silêncio, entre o hebraico falado pelos pais e a língua materna que ecoava na lida com a criança. No receio permanente de parecer ridículo, certamente associado à falta de intimidade com o hebraico laico que se criava. As palavras parecem, assim, carregadas de outras falas, plenas de sentidos que o menino intui, pressente, como se trouxessem consigo as experiências que encerravam; do terror coletivo e daquele que as

palavras sussurradas amorosamente pela mãe ao filho ou ditas pela metade numa reunião social anunciavam. Aquilo que o menino sabia sem saber, e que não podia ser de outra forma.

A transmissão da língua escolhida parecia trazer a reboque o peso da tradição silenciada e as marcas da *língua errante* que se queria esquecer, mas que retornava nos sonhos dos pais e em tudo que não podia ser dito, mas se fazia presente de forma insistente.

A escrita de Oz parece tocar aquilo a que a palavra se refere, mas não alcança. Às vezes só pode contornar, sugerir, como os cheiros ou o murmúrio dos livros e do olhar amoroso e desesperado da mãe para o filho.

As palavras “chalé”, “prado” e “pastora de gansos” me fascinaram e comoveram durante toda a infância. Havia nelas a fragrância voluptuosa de um mundo genuíno, sereno, distante do zinco dos telhados empoeirados, dos terrenos baldios (...), das encostas áridas da Jerusalém sufocada sob o peso do verão esbranquiçado. Bastava sussurrar para mim mesmo “prado” -- e já ouvia os mugidos das vacas com seus sininhos pendurados no pescoço e o murmúrio dos regatos. De olhos fechados, eu contemplava a linda pastora de gansos, que para mim era sexy até as lágrimas, antes mesmo que eu entendesse alguma coisa. (Oz, 2005, p. 9)

Filho único e solitário, o menino cria, a partir dos livros, um mundo rico entre muitos países, línguas e tradições, ainda que conhecesse apenas o hebraico. A Rússia de Tchekov, Tolstoi, a Polônia e a tradição ídiche dos judeus da Europa oriental, desprezada pelo pai de Oz. A cultura da Europa iluminista, a Alemanha nazista, a Jerusalém mítica e histórica e o hebraico, que ele viu se transformar em língua nacional.

Travando batalhas históricas imaginárias com tubos de pasta de dente e grampos de cabelo, como a mãe brincando de animar objetos, ou desejando ser livro,

A única coisa que tínhamos em abundância eram livros. Incontáveis, de parede a parede, no corredor, na cozinha, na entrada e em todos os peitoris. Milhares de livros em todos os cantos da casa. Havia um sentimento de que as pessoas vão e vêm, nascem e morrem, mas os livros são eternos. (...)

Naqueles anos eu gostaria de ser livro quando crescesse.

Não escritor, mas livro mesmo – de tanto medo.

Porque, lentamente, na mente de todos aqueles cujos parentes não tinham chegado à Israel, foi se consolidando a certeza de que os alemães teriam assassinado todos eles. Havia um pânico em Jerusalém, que as pessoas tentavam com todas as forças enterrar bem fundo no peito. (...)

É claro que os adultos tentavam de todas as maneiras dar um jeito de não conversar sobre seus temores na frente dos filhos. Pelo menos, não em hebraico. Mas às vezes uma palavra escapava. Ou um grito, no sono. Os apartamentos eram todos pequenos e apertados, como gaiolas. À noite, depois de as luzes terem sido apagadas, eu ouvia os sussurros de meus pais na cozinha, enquanto provavelmente tomavam um copo de chá com biscoitos Frumin, e eu podia captar Chelmino, nazis, Vilna, **partisans**, **Aktionen**, campos de extermínio, trens da morte, tio David, tia Malka e o filho Daniel, meu primo, da minha idade.

De qualquer maneira, o medo se insinuava em mim. Meninos da sua idade nem sempre sobrevivem. (...) O ar estava saturado de terror, e talvez eu já tivesse compreendido o quanto era fácil matar pessoas. Livros, também não era assim tão difícil de queimar, é verdade, mas se eu crescesse para ser um livro, sempre haveria a chance de pelo menos um exemplar conseguir sobreviver (...). (Oz, 2005, p. 344-5)

Quando eu tinha uns seis anos de idade, chegou o grande dia para mim: papai esvaziou um cantinho de uma de suas estantes e permitiu que eu transferisse meus livros para lá. (...)

Aquele foi um ritual de iniciação, o verdadeiro rito de passagem para a idade adulta: o indivíduo cujos livros ficam de pé já é um homem, não mais uma criança. Agora eu era como meu pai. Meus livros estavam de pé.

(...) Mas eu tinha idéias completamente infantis sobre como fazer as coisas. Aconteceu, então, que arrumei meus livros pela altura. (...)

Ainda estava tomado de euforia quando meu pai chegou do trabalho. (...) fitou-me longamente, em absoluto silêncio, de um jeito que nunca vou esquecer: era um olhar de desprezo (...) que ia além de qualquer coisa que pudesse ser expressa por palavras, (...). Por fim, sibilou entre dentes: “Diga-me, por obséquio, você está maluco? Pela altura? Por acaso os livros são soldados? Ou algum tipo de guarda de honra? É o desfile da banda de bombeiros? (...)”

Ao final do silêncio, meu pai me revelou, ao longo de vinte minutos, todos os fatos da vida. Não escondeu nada. Introduziu-me todos os segredos mais ocultos e recônditos da biblioteconomia. Descortinou ante meus olhos ávidos desde as vias principais até os atalhos nos bosques, do panorama estonteante das variações às nuances, fantasias, vias remotas, sistemas ousados e mesmo excentricidades caprichosas. (...)

Foi assim que aprendi os segredos da diversidade: a vida é feita de diversas trajetórias. Tudo pode acontecer de um jeito ou de outro. (...)

Quando cheguei ao amor, já não era um recruta inexperiente, sabia que existem diversas combinações possíveis. (...) (Oz, 2005, p. 32-3)

Mais do que metáfora, o livro é materialidade que contém a variedade de trajetórias da vida, ao mesmo tempo em que encerra uma possibilidade de fuga dos desencontros e frustrações que fatalmente virão. “Os livros nunca te abandonarão.” Não te deixarão esquecer, para o bem o para o mal.

Seria essa a promessa desfeita que levou Fânia ao suicídio? E que fez com que o menino, quisesse transmutar-se em objeto do amor materno para compartilhar o mundo fechado e quase inacessível da mãe? E que fez com que ele dissesse, quando a mãe morre, que nunca, jamais, seria literato ou poeta, que o melhor mesmo seria abandonar sua origem, seu corpo e seus sentimentos para converter-se “numa outra espécie”, numa outra história e assim quem sabe, apagar o passado?

A Jerusalém que meus pais avistavam do nosso bairro se estendia quase a perder de vista: era Rehávia imersa em verde e em sons de pianos, eram os três ou quatro cafés com seus candelabros dourados na rua Jafa e Ben Yehuda (...). E quem sabe se essa mesma Jerusalém, dos candelabros e

dos chás literários, só existia nos sonhos dos habitantes de Kerem Avraham (...). De qualquer modo, aquela Jerusalém não era a nossa. (Oz, p.11-2, 2005)

Nosso bairro, Kerem Avraham, pertencia a Tchekhov. Anos depois, ao ler Tchekhov (traduzido para o hebraico), me certifiquei de que ele era um dos nossos: Tio Vânia, esse era o nosso vizinho de cima. Foi o dr. Samoilienko quem me apalpou com suas mãos grandes e fortes, quando tive angina ou difteria. Laievski, com sua eterna enxaqueca, era um primo em segundo grau de mamãe, (...). (Oz, p. 10, 2005)

Não só “o grande mundo”, mas também Eretz-Israel era distante: em algum lugar longínquo, além das montanhas florescia uma nova raça de judeus heróis, uma raça morena, robusta e prática, nem um pouco parecida com os judeus da Diáspora, nada parecida com os habitantes de Kerem Avraham. Lá se constrói um país e se conserta o mundo. Lá desponta uma nova sociedade, uma nova paisagem toma forma e se escreve uma nova história, lá se aram os campos (...) lá se escreve uma nova poesia, (...) lá se transformam pobres trapos humanos em uma nação ativa e combatente. (Meu sonho secreto era um belo dia ser levado embora com eles, para também me transformar em ativo combatente). Para que a minha vida também se convertesse numa nova canção, uma vida limpa, honesta e pura como um copo de água gelada num dia de **sharav**. (Oz, p. 13, 2005)

Quem sabe se ele tivesse podido realizar o milagre de virar livro a mãe não teria se matado? Se o livro não a tivesse seduzido, se ela tivesse podido viver a “vida real” que ele procurou no *kibutz*? Lá, onde se realiza o milagre de converter “trapos humanos em uma nação ativa”.

Em Jerusalém, o menino e sua família também estavam distantes do mundo, num “intervalo” entre Israel e a Europa, entre Israel dos pioneiros e dos judeus diaspóricos.

Duas realidades distintas e aparentemente excludentes se constituem na visão do autor/menino; Israel dos *kibutzim*,¹⁷ dos sabras vigorosos, forjados pelo sol do deserto, fundadores de um tempo novo – ao mesmo tempo em que ancorados na tradição bíblica

¹⁷ Plural de kibutz em hebraico

heróica – e os judeus humilhados da diáspora, europeus pálidos, intelectuais frágeis como o pai de Oz. Amante e conhecedor da cultura europeia que, a despeito de sua imensa erudição e integração ao ideal sionista, sentia-se um *intelectual míope com dois braços esquerdos*, fora de lugar, “nem lá, nem cá”.

A família de Oz vive no bairro de *Kerem Avraham* e não faz parte da construção do “novo mundo” aos olhos do menino, “preso”, como os pais, nas brumas dos bosques europeus do século XIX, observador distante do exército da *raça morena e robusta*. Como um aviso, a frase solta, dentro e fora da narrativa, insiste e parece falar de “outra” coisa. Da mãe, da tragédia familiar que está por vir, da tragédia coletiva do Holocausto?

Nos dias que se seguiram ao suicídio pai e filho trancaram-se em casa. Nem uma palavra sobre Fânia, nem uma janela aberta, nem uma louça lavada. “Até que o vaso sanitário já estivesse meio entupido, não movemos uma palha.” (Oz, 2005, p. 592) “Como se temêssemos abrir mão do mau cheiro que imperava no apartamento. Como se nos sentíssemos bem cada qual com o cheiro do corpo do outro. (...)” (Oz, 2005, p. 593)

Por alguns dias, o silêncio pode deixar de ser vergonha, rastros do Holocausto, presságio do suicídio, sussurros de línguas desconhecidas, violência contida ou obsessão por limpeza para ser apenas dor.

Anos depois, o escritor confessa:

Mas desde aquelas semanas de caos não me curei mais da mania compulsiva de ordem que até hoje inferniza a vida dos que dividem comigo a minha casa: todo pedacinho de papel fora do lugar, todo jornal não dobrado ou xícara não lavada ameaçam meu equilíbrio. Quando não me enlouquecem por completo. (...) A cada tantas horas, faço uma inspeção completa na casa, recolho e degrado cruelmente para as profundezas da Sibéria qualquer pobre objeto que tenha o azar de surgir no meu caminho. (...) tudo vai cair nas garras do monstro que devora e some com tudo para que haja finalmente um pouco de ordem nessa bagunça. Para que esta casa não lembre, nem por um traço, nem pelo mais remoto indício, a casa que foi

minha e de meu pai na época em que combinamos, ele e eu, num acordo tácito e silencioso, que o melhor para nós seria ficar prostrados no pó e nos coçando com caco de telha só para ela ficar sabendo. (Oz, 2005, p. 594)

A tragédia maior, podemos nos perguntar, será aquela de se haver com as frustrações cotidianas, equilibrar-se sobre a linha muito fina e tênue da contradição e manter-se vivo, não sucumbir, como Fânia? Entre o drama shakespeariano em que todos estão mortos e a tragédia russa em que estão todos frustrados, porém vivos, Oz parece refazer sua própria história, na possibilidade de dar voz aos pais e a si mesmo, de fazê-los falar, dando-lhes a oportunidade de argumentar, “explicar” seus motivos, suas razões, “existindo” com mais plenitude e dimensão. Deixando o lugar obscuro das lembranças empoeiradas e fixadas, ganhando contornos humanos para serem, enfim, perdoados. Dessa forma, o escritor constrói um lugar no qual pode falar de seus motivos, argumentar e discutir com os pais, trazidos ao palco dessa tragédia familiar. Misturado com seus personagens o escritor/narrador pergunta sem concluir: “E o que dizer do relato em si? Será que por ter contado a história traí mais uma vez a eles todos? Ou pelo contrário: não contar seria traí-los?” (Oz, 1999, p. 144) Mamãe, você está bem? (Oz, 2005)

Essas perguntas “deslocadas da narrativa”, transitando entre escritor e personagens sugerem um retorno ao início do romance e da literatura de Amós Oz. Elas parecem conduzir o menino/escritor para a “cena fundadora” com a mãe – *de novo e de novo minha própria mãe* -- atualizada pela ficção. São os vestígios que o menino/escritor persegue; este é o movimento de construção desta narrativa de inspiração testemunhal. Não se trata de um percurso só de ida. O escritor e a palavra se deslocam para “outro lugar” e retornam modificados.

“Virando livro” para reinventar sua história, atribuindo um sentido diferente para as palavras que repetia e repetia até as lágrimas -- *chalé, prado* –, o menino/escritor traz de volta a Europa maravilhosa e ameaçadora de seus pais, sua infância solitária, seus dotes sedutores de menino prodígio, as histórias que ouvia e inventava, os olhares cúmplices trocados com a mãe, suas histórias estranhas e seus ensinamentos sobre a linguagem silenciosa dos objetos.

A narrativa propõe um trânsito entre a memória traumática irrepresentável e o tempo presente. Funda-se, desta forma, outra temporalidade nas cenas que reeditam algo da “primeira” – o vestígio da díade narcísica, o sofrimento causado pelo suicídio materno.

As perguntas sem resposta atravessam a obra de Amós Oz costurando seus fios de forma intertextual. Creio que sua “função” não é propor uma resposta, mas, antes justificar a construção de perguntas que se transformam em outras e outras, indefinidamente. Como pistas que propõem novos excursos e engendram novas narrativas.

5. INTERTEXTOS NA OBRA DE AMÓS OZ

Neste capítulo pretendo contemplar a intertextualidade no interior da obra de Amós Oz através da minha interpretação do livro *De Amor e Trevas*. Minha leitura deste romance é o fio condutor que alinhava as leituras dos outros romances e conto, configurando um intertexto que atravessa os livros sem reduzir sua singularidade. Esta escolha não foi um dado *a priori*, decorreu da experiência de leitura.

Os romances *Meu Michel*, *Pantera no Porão* e o conto *Saudades* do livro *O Monte do Mau Conselho* foram escolhidos para a construção do diálogo proposto em função da identificação de elementos comuns aos mesmos, tanto no que concerne aos aspectos formais quanto no que remete ao conteúdo das narrativas. É isso que pretendo explicitar nas leituras que ora apresento.

Entendo que os vestígios do traumático percorrem essas narrativas como ressonâncias que se prolongam do livro *De Amor e Trevas* e se desdobram em outros elementos nesses livros. Ainda que não haja nenhum “trauma” identificado nelas, é possível afirmar que essas histórias são permeadas por rastros daquilo que se repete, insiste e resiste. Temas como a memória, a traição e os limites da comunicação e da própria escrita comparecem sob a ótica da contradição e do paradoxo. Como em toda a obra de Amós Oz, os pares contraditórios não se resolvem num terceiro termo tampouco se excluem.

5.1 *Meu Michel*

O livro *Meu Michel* é narrado em primeira pessoa por Hana, uma mulher de trinta anos nascida em Jerusalém. O encontro com Michel, o futuro marido e seu casamento são o tema central de seu relato.

Entre o lugar do escritor e do personagem, ela explicita a razão do registro de seu testemunho. Hana escreve para não morrer. Em alguns momentos do livro, ela refere-se ao seu relato como um escrito, sugerindo a possibilidade dela própria estar escrevendo um livro. Como se narrador, escritor e personagem trocassem por algum momento de lugar. Este romance não se caracteriza pela alternância de narradores, mas pelo movimento das múltiplas vozes da narradora que irrompem no texto configurando um excursão interno. As “vozes” da consciência, do delírio e das lembranças emergem na narrativa sem que seja possível distinguir claramente seus limites.

Os registros afetivos da memória e a realidade factual são muitas vezes indiscerníveis. Institui-se assim um intertexto que define um diálogo de Hana consigo mesma num outro tempo, como se a narrativa se desdobrasse nela mesma. Este aspecto formal enfatiza a solidão da personagem e o caráter confessional de seu relato.

Ao longo da confissão de Hana percebemos que a lembrança não é apenas um imperativo de vida, é também e ao mesmo tempo um impedimento de seu devir. “Não esqueço nada. Eu me recuso a abandonar um mísero grão de memória às garras geladas do tempo. Eu o odeio.” (Oz, 2002, p. 187)

A impossibilidade de esquecer revela-se na insistência e na repetição das lembranças que não libertam nem oferecem consolo. Ela escreve para tentar retomar sua vida, como se as palavras encerrassem uma promessa de realização da própria experiência. No entanto, entre o os sonhos e a existência de Hana parece haver um fosso intransponível. Ao longo da narrativa – e dos dez anos que esta abarca – ela depara-se com suas frustrações e a dificuldade de agir. Seus diálogos com Michel, o marido têm um tom agressivo e deixam sempre por dizer. As palavras dele não lhe proporcionam mais alívio.

Hana acusa-se – e ao atordoado Michel – de trair seus desejos e planos para um futuro que não se realiza, diluindo-se aos poucos num casamento infeliz e numa vida enfadonha, superficial e opressiva. Para ela, o amor está associado ao prazer cruel das brincadeiras com os gêmeos árabes da infância, mas também à promessa de amparo e aconchego que as

palavras de Michel lhe traziam. Essas sensações tornam-se cada vez mais fugazes. Hana apegase às recordações como um suicida a um parapeito e depara-se com o fato de que delas só sobraram palavras.

No relato que mistura lembrança, imaginação e delírio, o passado não é um tempo vivido e elaborado, mas repetição que assombra e interdita o presente e o futuro. “Eterno outono” – “o outono virá, outono em Jerusalém” – que não cessa de se repetir como uma “ameaça reconfortante”.

Sou a única culpada por não termos conseguido até hoje economizar nem mesmo a entrada para a compra de um novo apartamento, (...). Todo ano, ao chegar o outono, sou acometida pela febre das compras (...). Febril e incansável vou de loja em loja, como se o verdadeiro objeto do meu desejo esperasse por mim, mas sempre mais adiante, em algum outro lugar. Michel fica pasmo. (...). Meneia a cabeça de cima pra baixo, em silêncio, (...) o que faz meu sangue ferver. Talvez por isso eu vá à cidade com a única intenção de chocá-lo com a minha dissipação. Eu gostava de sua fleuma. Mas gostaria muito de vê-lo explodir. (Oz, 2002, p. 115)

Só o corpo me interessava: músculos, braços, cabelo. Sabia que o traía e traía. Com seu corpo. (...) Michel não sabia lidar com essa tormenta (...) que desabava sobre ele naquelas madrugadas. (...) Será que ele podia sentir (...) a humilhação que eu lhe infligia? (...) Será que ainda vamos morrer, você e eu, Michel, sem termos nos tocado uma única vez? (...) Perder-se um dentro do outro. Soldar. Amalgamar. Florescer para dentro. A dissolução dolorida. (Oz, 2002, p. 272)

Hana trai o marido com ele mesmo, movida por um desejo violento e contraditório de amor e humilhação. Ela agride Michel e provoca Yoram, o adolescente religioso. “Fala de amor e pratica a dominação”, diz Berta Waldman. Por vezes, seus gestos parecem atuações compulsivas e incontroláveis. *De loja em loja* atrás do objeto desconhecido, *madrugada após madrugada* sobre o corpo quase inerte e passivo do marido. O encontro dos corpos está longe

de ser reunião, ilusão de contato. É traição, humilhação, raiva, inscrição da impossibilidade e da “separação infinita”.

Dissipada em si e nos objetos que adquire, Hana parece não poder se reunir. Identifica-se no corpo estraçalhado de Michel, na dor de garganta que ela provoca até perder os sentidos. Na cortina, nos vestidos que não chegam a ser usados.

(...) Quarteirões inteiros pendurados no nada. Mas também se revela uma inigualável sensação de solidez (...). (...)se por um instante uma nuvenzinha passa entre o crepúsculo e a cidade, Jerusalém já é outra. (...) Quem poderá sentir Jerusalém como seu lar, pergunto, ainda que viva aqui cem anos. (...). Jerusalém não existe. Escrevo: nasci em Jerusalém, Jerusalém é minha cidade, isso não posso escrever. (Oz, 2002, p. 121)

A cidade parece ser a metáfora do estranhamento em relação a si mesma. “Alteridade familiar” que se desloca subjetivamente entre a cena histórica, arquitetônica e familiar tão carregada de sentidos. O paradoxo desta condição – estranha e familiar – revela-se na ambivalência da cidade ao mesmo tempo sólida e fugidia como a luz crepuscular. Atemporal como a prece que promete – e ameaça – nunca esquecer. Nela – e em si mesma “espelhada” na cidade em que nasceu – Hana não encontra a sensação de pertencimento que tanto almeja. Como se mesmo longe, como na noite feliz passada no *kibutz* onde vive o irmão, a cidade – “estranho/familiar” – a perseguisse.

Ao fim da narrativa, Hana está grávida novamente e cada vez mais sozinha e cansada. Alguma coisa, no entanto, parece ter se modificado com o tedioso transcorrer dos anos. Talvez o cansaço de insistir e lembrar lhe confira algum repouso. *Quanto esforço inútil* (Oz, p. 299, 2002), ela pensa. E mais uma vez lança os olhos sobre a paisagem conhecida.

5.2 *Pantera no Porão*

No livro *Pantera no Porão* um menino é acusado de traição pelos colegas em função de sua amizade com um oficial inglês durante o fim do mandato britânico. Prófi, apelido que remetia ao seu amor pelas palavras, é movido por sua curiosidade pelo estrangeiro e pelas palavras. Entre ataques de pedras perpetrados pelos meninos e seus planos para expulsar os invasores, Prófi passa a ensinar hebraico e aprender inglês com o oficial. O menino teme ser descoberto e acusado de alta traição pelos amigos.

Prófi vive uma contradição: como pequeno fanático, conhece as razões do ódio que deve devotar ao inimigo. Seu interesse pelo outro, contudo, sobrepõe-se às certezas. O menino ousa duvidar – ou simplesmente não sabe agir e sentir de outra forma.

Como é próprio dos conflitos dessa literatura, não há resposta conclusiva ou apaziguadora para a traição de Prófi.

Muitas vezes na vida já fui chamado de traidor. (...) Certa manhã apareceram estas palavras na parede de nossa casa (...): “PRÓFI BOGUÊD SHAFÉL! – Prófi é um traidor infame!” A palavra shafél, “baixo, infame, desprezível”, despertou uma pergunta que ainda hoje me interessa, agora que sento para escrever esta história: será que é possível alguém ser traidor sem ser infame?(...) E se é possível, em que circunstâncias a traição não é infame? (Oz, 1999, p. 7)

No trecho acima, a narrativa em primeira pessoa de Prófi é interrompida – ou acrescida – por uma outra fala, num outro tempo. O escritor – Prófi, Oz – ainda se debruça sobre a pergunta para a qual Prófi/ele mesmo não encontra uma resposta. *Em que circunstância a traição não é infame?*

Na reunião familiar seguida à constatação da pichação, a mãe de Prófi sentencia:

“Quem ama não trai”.

Essas palavras minha mãe não dirigiu a mim nem a meu pai: a julgar pelo olhar dela, devia estar falando com um prego enfiado na parede (...) um prego sem nenhuma utilidade. (Oz, 1999, p. 8)

O que significa, afinal, trair? Prófi traiu seu povo quando se tornou amigo do oficial inglês?¹⁸ A curiosidade pelo outro encerraria simultaneamente uma dimensão de traição e um traço ético avesso ao fanatismo?

A fala materna aparentemente desconexa e desatenta – como a de Fânia – parece mudar o rumo das afirmações convictas do pai, expondo as contradições da vida e das relações para o menino. Com quem, afinal, falava a mãe? A que traição ela se refere? Sozinha, como Prófi, ela parece falar consigo mesma e com o filho através do prego enferrujado na parede. O menino recebe a fala mediada pelo objeto, impossibilitado de falar pela vergonha. Ou pelo desejo irrefreável de “trair”.

É porque você, Prófi, ama o inimigo. Amar o inimigo, Prófi, é mais grave do que passar informações. É pior do que entregar combatentes. Pior do que delatar. (...) Amar o inimigo, Prófi, é o cúmulo da traição.

“Seus loucos! Seus doidos! Eu odeio aquele Dunlop, aquela cara de esponja! Eu o odeio! Tenho nojo dele! Eu desprezo aquele sujeito!

(Traidor. Mentiroso. Baixo. Infame.)

Logo viria a noite e o toque de recolher. E eu não vou voltar para casa. (...) quem faz parte de alguma coisa, acaba traindo. (Oz, 1999, p. 70-1)

A opinião de Ben Hur, o amigo que acusa e condena o menino parece ser o negativo da afirmação da mãe de Prófi. De maneiras diferentes, ambos propõem que amor e traição formam um par contraditório. Para Ben Hur, no entanto, a contradição se resolve na condenação da traição. Para Prófi não há resposta pronta, mas desdobramentos que se

¹⁸ Pode-se considerar que toda tradução contém um aspecto de traição, ao mesmo tempo em que é um esforço e um gesto de compreensão do “outro”.

prolongam em questões sobre o estatuto da traição e sua relação com o amor. O interesse pelas palavras – e pela diferença, em última análise – parece ser o germe da dúvida e da contradição que o fanatismo não pode sustentar.

O menino se atrasa e volta para casa após o toque de recolher trazido pelo sargento inglês:

(...) meu pai disse, no seu inglês lento, com seus **rr** russos que pareciam patins raspando o cimento áspero:

“Obrigado, sr. Sargento, por nos trazer de volta nosso cordeirinho desgarrado. (...)”

“Pai”, cochichei, “ele é legal”. Ele gosta do nosso povo. Vamos dar um copo d’água para ele, e cuidado, porque ele entende hebraico”. (...) “O jovem e eu viemos trocando ideias pelo caminho. É um jovem cativante e perspicaz. Que sua mão não pese sobre ele! Com sua permissão, também vou usar a palavra hebraica **shalom**.(...)” E de repente me ofereceu a mão gorducha, com a qual meu ombro já tinha se acostumado e que quase continuava querendo. E com uma piscadela, acrescentou num cochicho: “Orient Palace. Amanhã às seis.”.

“Até logo, falei. “Obrigado.” E meu coração me repreendeu: Que vergonha, você, seu helenizante, lacaios, covarde, lambe-botas, infame. (...) De repente uma onda de autoestima me inundou, (...). Deixei a mão do inimigo pairando no ar, surpresa, até que ele foi obrigado a se render (...). Saiu, dando um aceno de cabeça, e considerei minha dignidade intacta. Sendo assim, por que eu sentia outra vez o gosto da traição na boca, como se tivesse mastigado sabão? (Oz, 1999, p. 47-8)

O castigo imposto pelos amigos não oferece alívio ao menino. *Traidor. Mentiroso. Baixo. Infame.* Dividido entre e o imperativo fundamentalista que parecia pairar sobre quase toda Jerusalém naqueles dias e a curiosidade pelo estrangeiro. Quando Prófi aproxima-se do sargento, ele deixa de ser a representação inequívoca do inimigo para converter-se em pessoa com uma história, língua, palavras. Deste ponto de vista, Ben Hur estava certo.

5.3 Saudades (do livro *O Monte do Mau Conselho*)

Este conto é uma longa carta escrita no decorrer de alguns dias por Emanuel para Mina em setembro de 1947. Ele é um médico vienense que imigrou para Israel durante a Segunda Guerra e mora em Jerusalém. Conheceu a dra. Hermina Oswald numa casa de repouso onde descansava após ser diagnosticado com câncer. Os dois iniciam um romance cuja duração não é explicitada. Sabemos apenas das marcas que este encontro deixou em Emanuel. Ele é um médico respeitado e reconhecido no bairro de *Kerem Avraham* como um importante membro da Agência Judaica. No entanto, as contradições da realidade israelense que Emanuel conhece bem, o impedem de entregar-se inteiramente à causa sionista. Ele desacredita da eficácia da guerra, assim como da possibilidade de converter judeus pálidos e medrosos em bronzeados e corajosos hebreus, fantasia que Uri persegue. Este menino da vizinhança é sua companhia constante. Ele frequenta o pequeno laboratório de química de Emanuel no qual este estaria preparando a receita “definitiva” da “bomba hebreia”. Uri cuida do médico em seus últimos dias de vida e os dois compartilham segredos não revelados.

Na iminência da morte Emanuel escreve a derradeira carta para Mina, que partiu sem deixar endereço. Ela parece ser uma representante da geração dos pioneiros voltada para o futuro. “Não é coisa sua olhar para trás, se lembrar, ter saudades, se arrepender. Você é para frente.” (Oz, p. 182, 2011) Ele, um exilado apenas aparentemente adaptado. Enquanto Mina se aventura por terras desconhecidas – em algum lugar entre um *kibutz* e Nova Iorque – Emanuel está fixado em Jerusalém, observando. Para ele resta lembrar, ter saudades, se arrepender. A carta alterna-se entre o relato quase prosaico do cotidiano – não fosse a iminência da guerra e da morte – o transcorrer das estações do ano em Jerusalém, a rotina, os preparativos para a guerra que se aproxima e o tom confessional do relato testemunhal que se impõe.

O cunho testemunhal da narrativa ganha ênfase na forma epistolar que prescinde do narrador. Sua ausência sublinha a inscrição da diferença e da alteridade na voz que não é falada, mas fala por si. Sonho, lembrança e confissão se embaraçam formando um texto no qual a saudade parece ecoar mais viva e pujante.

Enquanto isso minhas observações me levaram à sutil percepção de que aqui em Jerusalém o verão vai perdendo força quase que diariamente. Já há alguns sinais, não muito evidentes, de que o outono se aproxima. (...)

A sombra das nuvens já se projeta em nossos pátios. As pessoas falam em voz baixa e responsável. Os crepúsculos chegam mais cedo e seu fulgor é mais contido do que de costume (...). E então já se foram os preguiçosos pores do sol de verão. (Oz, p. 184-5, 2011)

De seu posto de observação, como ele define o lugar intervalar que habita provisoriamente, Emanuel vê as cores dos dias, a mudança das estações. Mais do que um observador, ele parece compartilhar o movimento silencioso da natureza, como que mimetizado nela.

Como em todos os romances de Amós Oz, o contexto político é o cenário para a construção psicológica dos personagens definida por contradições que se revelam gradativamente insolúveis. A iminência da morte configura-se um lugar propício para a observação de si mesmo e de sua história. Neste tempo-espaço singular, Emanuel opera um distanciamento de si para realizar sua confissão. Como um longo solilóquio que convoca o outro – Mina – para testemunhar não a morte que se avizinha, mas a vida compartilhada. É dela que Emanuel fala quando descreve os derradeiros pores do sol, quando relembra a promessa de ser outro que o amor contém e também quando expressa seu ressentimento, sua raiva e suas saudades.

E houve vezes, nas noites de nosso amor, em que eu me deixei levar e outro ser, peludo e arrogante, assomava por instantes. Nosso amor acabou, e eu voltei a ser o mesmo. Voltei, e nada encontrei. Uma estepe de sal. Áridas planuras. Saudades esparsas, espalhadas em mim, aqui e ali, como arbustos e espinhos. Você sabe. Em você também, me desculpe, existe um

árido deserto. Verdade que é um deserto de outro tipo, terra arrasada, como li hoje no jornal sobre o fim do mandato britânico. (Oz, p. 183, 2011)

Neste lindo trecho, Emanuel revela a corrosão que este amor produziu em sua alma, deixando-lhe tão oco quanto a figura encovada que o espelho refletia. Buscando palavras para representar o indizível violentamente inscrito no corpo em forma de doença. Outro no qual ele mal reconhece o homem “ilustrado, que dispõe de uma pequena biblioteca especializada e cuja língua materna é o alemão.” (Oz, p. 184, 2011)

Não é a morte, mas a proximidade do deserto o que apavora Emanuel. “As leis simples do deserto, amor, honra e morte.” (Oz, p. 199, 2011), estranhas para o ilustrado vienense. É possível considerar que Mina, aquela que é “para frente”, falasse também destas impiedosas leis que o deserto ensina? Que, no fim, resta pouco, muito pouco? Honra, amor e morte. E que é preciso ir em frente sem olhar para trás, seguir com a vida apesar do fim do amor, do filho deixado num *kibutz*, da doença, da guerra. Este imperativo parece impor-se como a presença atemporal e definitiva do deserto.

No decorrer da narrativa a “sensatez” de Emanuel dissolve-se na confissão das saudades que excedem suas forças, no pedido para que Mina volte, no medo de que Uri se decepcione e não torne a visitá-lo.

Não sei com que palavras descrever para você uma manhã de outono tão azul quanto esta que tivemos (...)(...) sinto hoje dolorosas saudades das visões presentes, como se elas fossem visões de lembranças. E como se já tivessem passado, talvez para não mais voltar. Saudades intensas, a ponto de suscitar uma íntima e urgente necessidade de fazer alguma coisa, e imediatamente sair do sério, talvez vestir um paletó leve e sair agora mesmo para um passeio. (...) Lembrar-me das florestas de domingo de meus dias de infância, e de repente também sentir os odores de outros outonos (...). (Oz, p. 232, 2011)

A vertiginosa manhã de outono parece atualizar as saudades e um sentimento de urgência em vivê-la, tornando-a palpável, tangível, para além das palavras. E o que é a verdade, afinal, diante de um sentimento que parece doer? Para este não há remédio. O que é transitório e o que é permanente? Que sentido encerrariam os surpreendentes jogos de luz dos crepúsculos jerosolomitas; os gerânios pendendo em potes enferrujados? Segredos que o competente diagnosticador só podia pressentir, “sabendo e não sabendo” a resposta. No trecho supracitado, mais do que observar, Emanuel parece “realizar” a manhã em suas lembranças; em cores, cheiros, tato, sons, construindo algum significado para o que escapa ao sentido, mas nem por isso deixa de se fazer presente. Talvez por isso mesmo inscreva-se com tanta força num outro lugar.

(...) do que se trata? Talvez disso: lá fora é outono. (...) Algo tem de ser feito, com dedicação e fervor, (...). O quê, tomara eu soubesse. Este momento, irreversível. Mas passou, já era. (Oz, p. 247, 2011).

Seu estado de saúde piora e Emanuel se apressa em encerrar sua confissão. Certo de que “não há caminho de volta”, lembrando que, de alguma forma, talvez ele sobreviva no filho deixado por Mina em algum *kibutz*. Como um relato que libera a testemunha e o próprio tempo do arrependimento, do perdão e das saudades.

As obras escolhidas assemelham-se em sua inspiração confessional/testemunhal. Esta característica revela-se nos movimentos de um narrador que se desloca e se ausenta para que a polifonia se realize. Nas várias vozes do mesmo personagem, na fala direta que prescinde do narrador e no diálogo sem mediação entre personagens no qual irrompem o fluxo da consciência, sonhos e imaginação. Esta forma de discurso que “cede” a palavra possibilita e evidencia a multiplicidade de vozes e a inscrição da diferença, numa dinâmica que mistura as lembranças, o tempo dos afetos, dos sonhos e da realidade factual.

A pergunta feita pelo menino/escritor no livro *De Amor e Trevas*, a saber, “o que significa trair a verdade dos fatos” condensa a intertextualidade apontada. Ela prolonga-se em outras questões e possíveis respostas oferecidas pelas várias histórias sem nunca se fechar ou se fixar.

Além disso, os personagens parecem transitar de um livro para o outro numa relação de continuidade e diálogo que configura a “abertura” própria desta obra. Eles se encontram no interior da obra, “na repetição de nomes de geração em geração,” na identificação dos personagens femininos quase sempre refletidos – como direito ou avesso – na figura matricial de Fânia, a mãe do escritor. Reciprocamente – como uma forma de reconhecimento? – esses “personagens reais” parecem renascer, reinventados, com outras vidas, outros nomes.

E o que é o oposto daquilo que realmente aconteceu?

E o que dizer do relato em si? Será que por ter contado a história trai mais uma vez a eles todos? Ou pelo contrário: não contar seria traí-los? (Oz, 1999, p. 144)

As perguntas feitas por Prófi, do livro *Pantera no Porão* são ao mesmo tempo e de formas diferentes, as de Hana, Emanuel, Fânia, de Amós Oz na condição de personagem e escritor de sua história. A contradição presente na pergunta sobre o relato atualiza os paradoxos e contradições de outras histórias num movimento circular, mas não repetitivo. A “palavra” percorre as histórias e neste movimento transforma e é transformada. As perguntas adquirem caráter universal na singularidade de cada relato, tornando-se a pergunta de cada um e de todos, inclusive do leitor.

6. A GUISA DE CONCLUSÃO

Nestas reflexões finais pretendo retomar as premissas do trabalho à luz do que realizei, ressaltando seus aspectos principais. A abertura identificada no romance talvez seja o mais importante na medida em que funciona como polo convergente e catalizador de outros elementos que caracterizam a obra de Amós Oz.

Esta “abertura” deve-se, em grande medida, ao movimento heterodoxo do narrador que não se fixa na primeira pessoa – embora esta predomine – mas alterna-se entre este lugar e a ausência ou distanciamento que nada tem de arbitrário. Trata-se, como vimos discutindo, de uma construção que privilegia e enfatiza a polifonia e a sustentação da tensão do texto. Deslocando-se entre a primeira, a terceira pessoa e o narrador ausente que passa a palavra, o escritor/narrador cria espaços para que a alteridade se institua e imprima sua marca no texto. Ele transita num lugar polifônico de personagem, testemunha e narrador, convidando o leitor a se deslocar. Acredito que esta oscilação confere *dimensão* à obra, abrindo brechas para interpretações.

Os resíduos do traumático parecem “infiltrados” nos fluxos de consciência, nas falas sem mediação, nas repetições, silêncios e interrupções que evidenciam os limites desta representação; na indistinção deliberada entre os tempos passado e presente, história e ficção, memória e realidade factual. Constitui-se assim uma narrativa que explicita suas dissonâncias e não se fecha.

Esta sustentação de uma tensão que não se conclui talvez seja um traço de alguns escritores que parecem estar sempre escrevendo o mesmo livro sem que com isso, paradoxalmente, estejam se repetindo. Como se as muitas histórias compusessem um intertexto que atravessa e retorna à obra em algum lugar, sem perder sua singularidade e independência. Em minha leitura, o livro *De Amor e Trevas* é a matriz para onde convergem as outras narrativas com as quais o trabalho dialoga.

O caráter intertextual apontado por mim nesta obra deriva de sua abertura. Ele se apoia e se configura nos elementos formais do texto e nos excursos produzidos pelas marcas do traumático. Como entende Berta Waldman¹⁹ o intertexto é também a inscrição da alteridade do leitor/intérprete através de sua memória de outras obras. Estes registros encontram

¹⁹ *Linhas de Força – Escritas sobre literatura hebraica*, 2004

ressonâncias e atualizações em várias leituras e interpretações realizadas ao longo da vida. Nesta perspectiva, o diálogo intertextual é uma trama mais ou menos dispersa que se adensa e se conforma a cada leitura. Em algum momento estas inscrições adquirem ou sugerem algum significado que pede elaboração. Como se encerrassem alguma promessa de sentido nos vestígios deixados pela experiência de leitura.

Entendo que as marcas deixadas pelo suicídio materno condensam e remetem a um outro acontecimento traumático vivido pelo menino através da comunidade e da família, a saber, a expulsão da Europa e o Holocausto. O registro desta experiência coletiva certamente ressoou no sofrimento de Fânia, na frustração e nas decepções que cercaram sua existência e a da família. Talvez seja mais preciso afirmar que estes traumas atualizaram-se no aspecto irrepresentável da experiência de cada um e do grupo.

Como afirma o menino/narrador, quase tudo naquela época e naquele contexto não se dizia, mas nem por isso estava ausente. O não dito se fazia presente no tom sem graça das piadas do pai que procuravam obliterar o insuportável silêncio, na obsessão por limpeza da avó paterna, no tratamento elogioso e carregado de frustrações e expectativas que o pai dispensava ao filho; na rejeição categórica do jovem que abandona o sobrenome e a casa paterna após o suicídio materno para viver num *kibutz*. Na vergonha do desperdício, no medo do ridículo e no receio de apropriar-se de uma língua ancestral; nas incertezas que cercaram a formação do Estado de Israel e na duvidosa “conversão” dos “refugos” dos campos de concentração em heróis hebreus.

A impossibilidade de nomear a tristeza, a desilusão e o desamparo parecem ter confinado a existência de Fânia a um lugar inacessível do qual ela não pode sair viva. Este romance de Amós Oz (e, em alguma medida, toda sua obra) me parece, em última análise, uma resposta para a “representação impossível” – o suicídio materno, aquilo que “não se dizia”, o traumático. Este dado, no entanto, não reduz a qualidade literária tampouco limita o livro a uma resposta unívoca ou fechada. Ao contrário, trata-se de uma narrativa feita de perguntas que se deslocam numa “repetição transformada” -- *mamãe, você está bem?; a coisa por aqui não vai ser fácil. ; de novo e de novo minha própria mãe.* – num movimento que converte sonho em lembrança, memória em ficção e vice-versa sem a pretensão de encontrar uma resposta para o indizível. A ficção de Oz propõe caminhos possíveis para o que pede e ao mesmo tempo escapa à representação. Nas perguntas infinitas, nos deslocamentos do narrador, dos tempos e das realidades afetiva, histórica, etc.

Amós Oz realiza não uma reconstituição ou rememoração do passado e das memórias, mas uma *experiência* com este através da ficção. Ele constrói um novo tempo e uma nova temporalidade a partir da atualização de suas memórias. Trata-se do trânsito possível entre passado, presente e devir, história e memória, verdade, realidade e ficção. O escritor parece convocar seu passado para libertá-lo e libertar-se, diminuindo as distâncias entre o romance e a narrativa confessional. Como se fosse um imperativo da memória se fazer relato, ficção, história para testemunhar uma existência.

Desta afirmação decorrem algumas questões que orientaram minha leitura e retornam ao texto, a saber, em que medida a ficção de Amós Oz estaria marcada pelos rastros traumáticos que o suicídio materno e os acontecimentos circundantes legaram ao menino/escritor? Será possível considerar que esta literatura – e o fato do menino ter se tornado escritor – configurou-se como espaço de relativa elaboração do “traumático”? Experiência da qual o romance *De Amor e Trevas* daria testemunho?

Creio que o romance em questão articula com muita propriedade o aspecto autobiográfico – com todas as suas “marcas” – à construção da ficção tornando presentes para o leitor as dissonâncias próprias da narrativa de inspiração testemunhal. Neste romance, o escritor – e o leitor -- atribui um sentido novo aos “rastros traumáticos” de sua existência, transformando-os em “outra coisa” com uma história, existência e transmissão própria, qual seja, a ficção.

E, se é possível compreender a memória traumática como um intertexto que comparece de forma mais ou menos explícita/transformada na criação literária, cabe perguntar sobre os limites formalmente apreensíveis entre a ficção e o relato testemunhal. Como este elemento inscreve-se de forma singular em cada texto? Estas questões me ocorrem a partir de uma impressão de que a literatura de Amós Oz é feita de histórias que partem de lugares variados – embora sempre ambientados num contexto semelhante – e aproximam-se de um dado fundante desta literatura, a saber, seu núcleo traumático. É possível considerar que em última instância toda criação parte sempre deste lugar para ser elaborada e transformar-se em “outra coisa”? Residiria aí a possibilidade de identificação do leitor com a obra e, portanto, de universalização do particular?

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Auerbach, E. *Mimesis* São Paulo: Perspectiva, 1987
- Certeau, M. de. *A Escrita da História* Rio de Janeiro: Forense, 2011
- Figueiredo, L.C. M. *Escutar, recordar, dizer – encontros heideggerianos com a clínica psicanalítica* São Paulo: Educ, Escuta, 1994
- _____. *A Fabricação do Estranho: notas sobre uma hermenêutica “negativa”* . Palestra proferida na **Escola Municipal de Iniciação Artística** do município de São Paulo em 1993
- Freud, S. *Obras Completas* vols. III, VII. Rio de Janeiro: Imago
- Gagnebin, J. M. *Lembrar Escrever Esquecer* São Paulo: Ed. 34, 2006
- Hanns, L. *Dicionário Comentado do Alemão de Freud* Rio de Janeiro: Imago, 1996
- LaCapra, D. *Escribir la historia, escribir el trauma* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005
- Lévinas, E. *Ensaio sobre a Alteridade* Petrópolis: Ed. Vozes, 2004
- Levi, P. *É isto um Homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988
- Oz, Amós. *De Amor e Trevas* São Paulo: Companhia das Letras, 2005
- _____. *O Mesmo Mar* São Paulo: Companhia das Letras, 2001
- _____. *Meu Michel* São Paulo: Companhia das Letras 1998
- _____. *O Monte do Mau Conselho* São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- _____. *Pantera no Porão* São Paulo: Companhia das Letras
- Schweidson, E. (org.) *Memória e Cinzas- vozes do silêncio* São Paulo: Perspectiva, 2009
- Seligmann-Silva, M. (org.) *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes* Campinas: Ed. da Unicamp, 2003
- Unterman, A. *Dicionário Judaico de lendas e tradições* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992
- Wajnberg, D. *O gosto da glosa: Esaú e Jacó na tradição judaica* São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004
- Waldman, B. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Escuta, 1992
- _____. *Linhas de Força: Escritos sobre literatura hebraica* São Paulo: Humanitas, 2004
- Wood, J. *Como funciona a ficção* São Paulo: Cosac Naify, 2011