UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA HEBRAICA, LITERATURA E CULTURA JUDAICAS

Naama Silverman Forner

**PARA VER OS GNOMOS – CLOSE READING NO ROMANCE
‘O BEIJO DE ESAÚ’ POR MEIR SHALEV**

Versão corrigida

São-Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA HEBRAICA, LITERATURA E CULTURA JUDAICAS

**PARA VER OS GNOMOS – CLOSE READING NO ROMANCE
‘O BEIJO DE ESAÚ’ POR MEIR SHALEV**

NAAMA SILVERMAN FORNER

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas
do Departamento de Letras Orientais da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo, para obtenção do
título de Doutor em Letras.

Orientador: Professor Dr. Moacir Amâncio

Versão corrigida
(o original se encontra disponível no centro de estudos judaicos)

São-Paulo

2011

Agradecimentos

Gostaria de agradecer em primeiro lugar ao meu orientador, Professor Dr. Moacir Amâncio, que me orientou ao longo deste extenso e, por vezes complexo, caminho.

Agradeço pela dedicação na leitura e suas observações sensíveis e produtivas, que me possibilitaram a realização deste trabalho.

A orientação do professor Moacir foi muito importante para mim, pois esta oportunidade de ter conversas sobre a literatura hebraica, seus autores e seus poetas, fizeram-me sentir menos estrangeira e mais ‘em casa’.

Quero também agradecer meu amado marido Toby, que sempre acreditou na minha capacidade de enfrentar este desafio e completar esta tese de doutorado. E nos momentos difíceis nunca me deixou desistir. Sem o apoio e o encorajamento dele, eu não chegaria finalmente a este momento de estar escrevendo estes agradecimentos.

Agradeço o meu filho Ariel, que aceitou com amor, refeições frias e a roupas mal passadas, sempre me incentivando em nossas conversas a completar o trabalho. À minha filha Tair, que apesar da distância geográfica conseguiu enviar mensagens positivas e fortalecedoras.

À minha mãe Pnina Silverman, pelo esforço investido em encontrar livros necessários para minha pesquisa e enviá-los para o Brasil, e ao meu pai Tzvi Silverman, que apoiou minha mãe nesse processo e compartilhou comigo a alegria de escrever esse trabalho.

À minha querida amiga, Rakefet Amir, por ter sido um bom ouvido em horas repletas de dúvidas e em momentos difíceis e por me mandar não perder tempo, sentar e escrever.

Aos meus amigos, Clara e Roni Bassin do Kibutz Zikim, que me ajudaram adquirir alguns dos livros essenciais para esta tese e Ilana Berenholc-Eshed e Pascal Peuzé, por me ajudarem trazendo livros de Israel.

À Noga Shwartz, a bibliotecária do meu Kibbutz, por me permitir manter alguns livros da biblioteca por tempo ilimitado.

Aos professores do programa de Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica por terem reacendido meu amor pela literatura hebraica o que me levou a desenvolver essa pesquisa.

E por fim, agradeço meus amigos e colegas, Christiane Rêgo, Mariana Teixeira Marques, Anderson Costa, Ana Paim e Tais Andrade, que me ajudaram enfrentar a gramática Portuguesa.

SUMARIO

1. Introdução -----	10
2. Meir Shalev na história da literatura hebraica -----	19
3. <i>Essav</i> à luz da crítica-----	30
3.1. Avaliação abrangente -----	30
3.2. Profusão “sobrecarregado” -----	32
3.3. Aspectos cômicos e humorísticos -----	34
3.4. A estrutura do romance -----	34
3.5. Temas centrais -----	36
3.6. Elementos fantásticos -----	39
3.7. A verdade, o conhecimento, a memória e a ficção -----	40
3.8. A linguagem e as palavras -----	43
3.9. Intertextualidade -----	48
3.10. As figuras de Essav e Yaacov -----	54
3.11. O sionismo, a relação com a natureza e a sociedade israelense -----	56
3.12. A mitificação -----	66
4. Os princípios orientadores para a Leitura do Romance -----	68
5. Ver os gnomos – Análise do romance -----	76
5.1. A estrutura do romance -----	76
5.2. Cronos, Hipnos e Tanatos – Sobre a concepção do tempo a concepção histórica no romance -----	93
5.3. Natureza, sionismo e sociedade -----	108
5.3.1. O homem e a terra -----	108
5.3.2. O mito nacional e o retorno a Sion -----	114
5.3.3. O que tira o pão -----	126
5.4. A Solidão de Yaacov e o grito de Essav – Os fundamentos bíblicos do romance -----	135
5.5. Paixão, realização e perda de oportunidade -----	165
5.6. Diversão, ilusão e enigma -----	174
6. Conclusões -----	187
7. Bibliografia -----	197

RESUMO

O objetivo deste trabalho é sugerir uma análise detalhada do romance *Essav* (Esaú) pelo autor israelense Meir Shalev.

O romance foi publicado em 1991, e é essencialmente uma espécie de saga, que transmite a história de algumas gerações de uma família judia, desde os primeiros dias da colonização sionista na terra de Israel.

Meir Shalev começou a escrever no final dos anos oitenta e pertence à geração pós-modernista. Sua escrita mostra influências das características de seu tempo. Mesmo assim, ainda podemos detectar em seu trabalho tendências modernistas que estão sendo manifestadas na busca de encontrar um sentido para a vida e na tentativa de representar sua complexidade.

A metodologia da análise detalhada do romance se baseia em várias fontes teóricas: a primeira é “Close Reading”, um termo cunhado por Richards, um dos líderes da escola nova crítica. O procedimento desta leitura é focar atentamente nas palavras escritas, na tentativa de descobrir e descrever todos os efeitos de suas relações linguísticas.

Outra fonte metodológica é o ensaio famoso de Roland Barthes e sua afirmação de que o autor está morto. A morte do autor permite o nascimento do leitor que pode assumir novas autoridades para com o texto na frente dele.

O "dialogismo" de Bakhtin fornece uma outra base teórica importante. Segundo esta teoria, qualquer expressão verbal provoca relações intertextuais com muitos outros discursos. Desde o romance *Essav* é rico em alusões e citações da Bíblia e da literatura ocidental, a intertextualidade é igualmente uma ferramenta interpretativa importante.

A análise do romance começa com uma tentativa de descobrir os princípios que organizam a sua estrutura, o que pode parecer uma espécie de colagem ou uma colcha, feita de diferentes ítems que estão ligados sem qualquer orientação distinta.

O romance apresenta um conceito de que os acontecimentos históricos são, na verdade, ciclos repetitivos. Uma tentativa de compreender a natureza do tempo é outro tema embutido nele.

O romance também trata de questões humanas e as relações entre o homem, a terra e a natureza, elementos que recebem teor mitológico no romance. Estes temas estão também ligados à questão da ideologia sionista e seu impacto sobre a estratificação social das primeiras gerações de assentamento pioneiro.

Outros temas derivam da análise dos fundamentos bíblicos no romance, especialmente as histórias sobre o relacionamento e o destino dos gêmeos Jacó e Esaú.

Temas centrais adicionais, típicos na poética de Meir Shalev, são aqueles de realização e perda e de relação entre a ficção e a realidade. Este último tema é construído pelo uso massivo de citações e alusões à literatura mundial e por um estilo de narrativa de um trovador. Este estilo rompe a ilusão de realidade, salientando o ato de narrar em si só.

Palavras-chave: Meir Shalev, Esaú, Literatura Hebraica, Literatura Israelense, Análise Literária.

ABSTRACT

The purpose of this work is to suggest a detailed analysis of the novel *Esav* (Esau) by the Israeli author Meir Shalev.

The novel was published in 1991, and is essentially, a type of saga, which conveys the story of four generations of Jewish family starting from the first days of Zionist settlements in the land of Israel.

Meir Shalev, who started writing in the late eighties, belongs to the postmodernist generation, and his writing shows influences of the tendencies of his time. Even so, we can still detect in his work, clear modernist trends, which are being manifested in a search for meaning and in portraying the complexity of life.

The methodology of the detailed analysis of the novel relies on several theoretical sources: the first is 'close reading', a term coined by Richards, one of the leaders of the new criticism school. The procedure of close reading focuses on the words on the page, in an attempt to discover and describe all the effects of their linguistic relations. Another methodological source is the famous essay of Roland Barthes and his assertion that the author is dead; the death of the author allows the birth of the reader, who can assume new authorities towards the text in front of him.

Bakhtin's 'Dialogism' provides another important theoretical basis. According to this theory, any verbal utterance provokes intertextual relations with many other utterances. Since the novel 'Esav' is rich with allusions and quotations from the Bible and Western literature, intertextuality is also an important interpretative tool.

The analysis of the novel begins with an attempt to uncover the principles that organize its structure, which might appear to be a kind of collage or a quilt, made of different items that are attached together, without any distinct guideline.

The novel presents a concept that historical events are actually repeating cycles. An attempt to understand the nature of time is another theme embedded in it.

The novel also deals with human relationships and man's attitude to earth and nature, elements that receive a mythological design in the novel. These themes are also connected to the question of Zionist ideology and its impact on the social stratification of the early generations of pioneering settlement.

More themes derive from the analysis of the role of the biblical infrastructure of the novel, especially the stories about the relationship and the fate of the twins Jacob and Esau.

Other central themes, typical of Meir Shalev's poetics, are those of fulfillment and loss, and the relationship between fiction and reality.

The last theme is established by a massive use of quotations and allusions to world-literature and by a narrative style of a troubadour. This style breaks the illusion of reality and thus, emphasizes the act of telling in itself.

Key words: Meir Shalev, Esau, Hebrew Literature, Israeli Literature, Literary Analysis.

תמצית

מטרתה של עבודה זו היא להציע ניתוח מפורט של הרומן 'עשו' מאת מאיר שלו. רומן זה פורסם בשנת 1991, שלוש שנים לאחר פרסומו של הרומן הראשון של שלו, 'רומן רוסי'. לשני הרומנים יש הרבה מאפיינים משותפים, ושניהם בעיקרם מעצבים סיפורים תולדותיים (מעין סאגה משפחתית), המלווים מבחינה היסטורית, כמה דורות של המשפחה, החל מימיה הראשונים של ההתיישבות החלוצית.

מאיר שלו המתחיל לכתוב בסוף שנות השמונים שייך לדור הפוסטמודרניסטי, אך ניתן לראות שגם אם כתיבתו מושפעת ממאפייני הפוסטמודרניזם בהרבה מדרכי עיצובה האמנותיים, הרי שעדיין מסתתרות מאחוריהם מגמות מודרניסטיות ברורות, של חיפוש אחר משמעות ומורכבות.

המתודולוגיה של הניתוח המפורט של הרומן מסתמכת על כמה מקורות תיאורטיים: הראשון הוא 'קריאה צמודה', מונח שנטבע על-ידי ריצ'רדס, ממובילי הזרם של הביקורת החדשה, שמשמעותו היא התמקדות במילים שעל הדף מתוך ניסיון לעמוד על מירב המשמעויות הגלומות בהן.

מקור נוסף הוא מסתו של רולן בארת וקביעתו שהמחבר מת; מות המחבר מאפשר את הולדת הקורא, שיכול לקחת לעצמו סמכויות שונות לגבי הטקסט המונח לפניו.

התיאוריה של באחטין לגבי "הרב דיבוריות ברומן" מהווה בסיס נוסף. לפי תיאוריה זו כל מבע לשוני מעורר קשרים דיאלוגיים אל מבעים לשוניים אחרים. מאחר ש'עשו' עשיר ברמיזות וציטוטים הן מן התנ"ך והן מספרות המערב, האינטרטקסטואליות היא כלי פרשני חשוב.

הניתוח של הרומן פותח בניסיון לחשוף את העקרונות המארגנים את המבנה שלו, שנראה לכאורה כמין קולאז' או שמיכת טלאים, בהם מצורפים פריטים שונים ללא כל עקרון מארגן.

התימאטיקה הבאה לביטוי ברומן כוללת תפיסה של מחזוריות היסטורית ונסיון להבין את מהותו של הזמן; את היחס לאדם, לאדמה ולטבע, שמקבל בחלקו עיצוב מיתולוגי. תימות אלה קשורות גם לשאלת האידיאולוגיה הציונית והשלכותיה על הריבוד החברתי של תקופת ראשית ההגשמה החלוצית.

תימות נוספות נובעות מניתוח תפקידה של התשתית המקראית ברומן, ובעיקר הסיפורים הקשורים ליחסיהם וגורלם של התאומים יעקב ועשו.

נושאים מרכזיים נוספים בפואטיקה של מאיר שלו, הם אלה של הגשמה והחמצה והיחסים בין הבדיון למציאות. עיצובו של הנושא האחרון נעשה באמצעות שימוש רב בציטוטים ורמיזות לספרות העולם וכן על-ידי סגנון-סיפורי של טרובדור, אשר שובר את אשליית המציאות וכך מדגיש את הסיטואציה של הסיפר עצמו.

מילות מפתח: מאיר שלו, עשו, ספרות-עברית, ספרות-ישראלית, ניתוח ספרותי.

1. Introdução

A literatura hebraica moderna, desde a *Hascalá*, o movimento do iluminismo judaico¹, desenvolve-se dialeticamente em movimentos alternados de aceitação e rejeição de uma norma ou de um requisito principal: a exigência de que a literatura seja mobilizada para objetivos sociais e ideológicos da sociedade judaica e, em seguida – da sociedade israelense. Essa dialética caracteriza cada geração no tocante à sua atitude frente àquela que a precedeu, e também como um dilema suscitado em toda a obra de uma geração específica, de um mesmo escritor, ou mesmo de uma obra particular. A rejeição dessa norma expressa o desejo de colocar o indivíduo e seus anseios pessoais antes das necessidades da sociedade.

Meir Shalev, que começou a escrever no final dos anos de 1980, pertence do ponto de vista da época de seus escritos, à geração pós-moderna, mas ainda que esta seja influenciada pelas características do pós-modernismo em muitos aspectos artísticos de sua configuração, ocultam-se por trás delas tendências modernistas óbvias, de busca de sentido e de complexidade. Tais tendências são essencialmente contrárias à experiência básica expressada pela literatura pós-moderna.

O modernismo resgata o herói ficcional da sua prisão estereotipada e procura criar um herói autêntico, dotado de singularidades e complexidades humanas, porém ele ainda permanece um herói cujo caminho e história giram em torno da busca pelo vínculo com o grupo e do pertencimento a ele, posto que unicamente dessa forma há possibilidade de encontrar sentido. O pós-modernismo, por outro lado, expressa uma sensação profunda de desintegração de todos os valores básicos sociais, nacionais e humanistas. O indivíduo, o herói dessa literatura, volta a ser desconectado, não por não ter terra ou país; não por não ter pertinência e identidade nacionais, mas porque esses vínculos são esvaziados de seu significado e a desconexão é a condição básica de cada ser humano. A importância dos laços com o judaísmo, com a terra de Israel e com o Estado de Israel, por conseguinte, é abalada e perde seu lugar como questão decisiva.

A tensão entre as tendências modernistas e pós-modernistas manifesta-se como traço característico na obra de Meir Shalev. A narrativa e o autor buscam libertar a obra dos grilhões do compromisso com os imperativos nacionais, com as questões políticas prementes e as necessidades sociais. O romance de Shalev reflete o desejo de colocar o indivíduo no

¹ O Iluminismo judaico surgiu primeiramente na Alemanha, sob a influência das ideias de Iluminismo europeu. Ele dominou a cultura judaica e hebraica durante cerca de 100 anos - a partir de fins do século 18 até o final do século 19.

centro – suas tramas, seus amores, seus sofrimentos, anseios e decepções, e seu compromisso é com a obra em si, com o próprio ato de narrar. No entanto, como que inconscientemente, a trama e suas personagens são configuradas e atuam em um mundo que as conecta aos acontecimentos históricos e aos processos ideológicos que constituem o âmago da sociedade israelense. Refiro-me ao movimento sionista, seus pioneiros, realizadores e suas aldeias; aos primórdios do Estado de Israel e às suas guerras. Tudo isso constitui o pano de fundo em que vivem e atuam os protagonistas dos romances de Shalev e no qual suas narrativas são conformadas. O peso e a importância do período e do sionismo², enquanto fatores basilares e estabelecidos na sociedade e na cultura israelense, impedem que eles constituam um mero pano de fundo ilustrativo. Eles trazem, inevitavelmente, a esfera social e ideológica para o centro da narrativa e para os sistemas de relações recíprocas com os protagonistas da trama e seus atos.

Esta tese tem por objetivo propor uma análise detalhada do romance *Essav*, de Meir Shalev, publicado em 1991, três anos após a publicação de sua primeira obra, *Roman Russi* (versão em português *A Montanha Azul*). Ambos os textos têm muitas características em comum e essencialmente moldam suas tramas, do ponto de vista histórico, acompanhando várias gerações de uma mesma família, desde os primórdios da colonização pioneira, numa saga familiar.

A concepção artística também é semelhante em ambas as obras. Como nos romances seguintes de Shalev, há uma profusão de personagens, eventos, anedotas e narrativas secundárias permeando a trama central. Ademais, o heroísmo do período pioneiro é potencializado por elementos fantásticos adicionais, que reforçam e ampliam o toque mitológico já atribuído ao mesmo período.

A empreitada e a visão sionista são representadas de forma marcante nos romances de Shalev. Yocheved Dayan³ afirma que em todos eles há uma estrutura de profundidade que

² Sionismo – o movimento nacional judaico, que no início do século XX levou ondas de emigrações (aliyot) de judeus da diáspora para Israel, com a esperança e o propósito de lavrar a terra e lá estabelecer uma entidade soberana e independente.

³ Dayan analisa especialmente os primeiros quatro romances de Meir Shalev: *A Montanha Azul*, *Essav*, *Pelo Amor de Judith* e *Beveitó Bamidbar* (Em sua Casa no Deserto). Ela também se refere a um quinto romance, *Fontanelle*, publicado quando sua pesquisa já estava em estágio avançado (ver Dayan, 2003). *Yoná Venáar* (Uma Pomba e um Menino), o sexto romance de Shalev, ainda não havia sido publicado por ocasião da pesquisa de Dayan. Ao contrário de seus antecessores, ele enfoca uma época historicamente mais recente, o período anterior à Guerra da Independência de Israel e a guerra em si. Em muitos aspectos, apesar das diferenças cronológicas, essa obra também possui características poéticas semelhantes às demais.

consiste, sobretudo, do contraste entre a exigência nacional-social de um elevado compromisso ideológico e os impulsos e inclinações individuais. Esse é um conflito entre a esfera pública, coletiva, e a individual. Assim, é também análogo ao contraste entre a vida coletiva, rural e agrícola, e a vida fora da aldeia, ou mesmo da terra de Israel, com o consequente fim do paradigma da agricultura como fonte de renda. O mesmo pode ser dito do contraste entre os valores socialistas e seu modo de vida e o modo capitalista de ganhar o sustento, que caracteriza a mudança ocorrida entre a geração fundadora e a geração dos filhos; nos romances de Shalev, sobretudo a geração dos netos.

Em todas as suas obras, a voz que narra é a do narrador-personagem, que descreve a história de sua família e se coloca como alguém cuja personalidade, história e destino foram moldados e mesmo ditados pelas ações dos seus antepassados. O narrador, membro da segunda ou da terceira geração, muitas vezes observa, à margem, a vida de seus familiares e das demais personagens que habitam seu meio. Não obstante a posição de testemunha que ele adota para si, ele nunca é um narrador confiável, quer devido às suas limitações perceptuais, quer devido ao profundo vínculo emocional com as personagens que operam no centro da sua narrativa. Essa posição de espectador é uma maneira de tentar compreender a si mesmo e, assim, de encontrar ou iluminar os caminhos aos quais sua vida foi direcionada.

A tentativa de entender e definir o que é o amor, tema recorrente nos romances de Meir Shalev, é parte dessa busca do narrador, bem como dos outros protagonistas. O narrador, contudo, permanece sempre solitário. Seus amores são passageiros, frívolos, ou irreais. Os grandes amores são interrompidos e chegam ao fim por algum motivo relacionado com a passividade e a indecisão do narrador. Às vezes, ele decreta para si próprio abster-se de casar e ter filhos, partindo do pressuposto de que esses irão apressar o seu fim. Outras vezes trata-se de amores proibidos, que envolvem relações incestuosas. Em todo caso, as características e o curso da vida do narrador o levaram a uma situação em que é impossível realizar o amor numa relação de casamento e reprodução. Assim, paradoxalmente, aquele que transmite e descreve a história da sua família, é também quem interrompe a sequência de sua dinastia.

Escolhi o romance *Essav* (versão em português *O Beijo de Esaú*) porque, além das ideias relacionadas à análise do caráter dos primórdios da sociedade israelense e das questões pertinentes à essência do amor, da realização, da dor e da saudade, o romance trata, de fato, de questões metaliterárias, tais como: o que é uma palavra e qual a validade de sua existência; quais são as relações entre literatura e vida, entre ficção e realidade.

Um dos principais pontos suscitados em *A Montanha Azul* é o significado de amor e a definição de fatores que podem causá-lo. Existirão, porventura, certas condições para acender o fogo do amor?

Em *Essav*, o que foi apresentado no romance anterior como a ‘a pergunta das perguntas’ é mostrado como um conceito desprovido de significado por meio da repetição da mesma frase: “*Amor ez solo una palabra*”. No contexto amplo do romance, a afirmação de que algo é “só uma palavra” não implica necessariamente que seja trivial, marginal, ou insignificante. A palavra não é apenas uma casca ou um signo vazio, separado do objeto real; ela tem significado e potência próprios. As palavras criam mundos, mundos imaginários, é verdade, mas que existem em um determinado espaço, ainda que este seja fictício. A narrativa composta por palavras tem ritmo e tempo que diferem daqueles do tempo real. O poder das palavras permite também atravessar distâncias geográficas e, finalmente, construir uma ponte entre diferentes mundos ficcionais. A ponte entre *Essav* e obras anteriores foi erguida por meio da tendência do narrador em ser prolífico no uso de citações e alusões que, assim, se transformam em uma das características mais marcantes do romance, ativando um tipo especial de relações intertextuais.

Uma das formas pela qual o romance configura essas relações intertextuais é por intermédio de alusões a outra obra como pano de fundo real da narrativa fictícia. É uma maneira apropriada ao caráter de seu narrador, uma pessoa culta cujo universo é o dos livros. Esta última frase tem um significado adicional nesse contexto: se podemos argumentar, e prontamente aceitar, que existem realmente pessoas que vivem em “um universo de livros”, isto é, dedicam a maior parte do seu tempo, do seu interesse e de suas reflexões aos mundos ficcionais, por que não podemos assumir também o contrário, que o “mundo real” opera dentro do mundo ficcional? A lógica desse argumento talvez não seja muito sólida, mas ela é ilustrativa do fato de *Essav* tratar dissimuladamente da relação entre ficção e realidade. O escrutínio dessa relação não leva a conclusões definitivas, mas suscita alguns questionamentos: A obra literária deve imitar a realidade e refleti-la fielmente? O que é um reflexo fiel da realidade – é possível adotar critérios corretos para descrever a vida real? Por outro lado, com que seria o principal compromisso da obra literária - com a imitação da realidade ou com os valores artísticos e estéticos?

A fim de verificar como tais questões são suscitadas, e outros temas configurados no romance, optei por concentrar-me nesses pontos, e assim tentar oferecer uma análise

abrangente e detalhada⁴. Essa escolha significa que a leitura do romance segue a metodologia do *close reading*. Refiro-me ao termo cunhado por Richards, um dos líderes da Nova Crítica, que via o papel do crítico literário como sendo o de obter de todos os contextos lingüísticos apresentados pelas palavras na página os significados plenos do texto. Ou seja, o texto escrito, de acordo com essa abordagem, é o único objeto de pesquisa válido.

Minha leitura do romance, contudo, basear-se-á em fontes teóricas adicionais, que me conferem maior liberdade enquanto leitora e analista de um texto literário. Uma dessas fontes é o ensaio de Roland Barthes e sua afirmação de que o autor está morto; a morte do autor permite o nascimento do leitor, que pode avocar a si diversas autoridades no que tange ao texto à sua frente. Desse modo, a leitura não é limitada por perguntas tais como: É isso que o autor pretendia? Será que ele de fato conhecia outra obra ou outro autor por ela evocado? Na verdade, o leitor, “o novo rei”, é livre para trazer o seu universo cultural e sua perspectiva histórica para a leitura de qualquer texto literário, sem levar em conta as circunstâncias de sua escrita e a época e a história do autor.

Outro conceito teórico importante para essa forma de leitura é o termo cunhado por Mikhail Bakhtin, “o dialogismo no romance”. Seu significado é de que toda enunciação lingüística, a partir de sua formação, mantém relações dialógicas com outras enunciações de vários tipos, não apenas literárias. Essa abordagem implica que o leitor pode – e deve – pressupor que vários textos adicionais reverberaram e associaram-se ao texto atual no momento de sua concepção, ou seja, na cabeça do autor. No entanto, ele deve “ouvir” também todas as enunciações que o texto atual desperta nele; todos os textos com os quais o texto presente trava um diálogo em sua memória e em sua consciência como leitor.

Esse conceito de Bakhtin está próximo da tendência crítica segundo a qual textos literários sempre têm ligações com outros textos, e, portanto, a interpretação integral de um texto literário deve levar em consideração essas relações intertextuais.

A intertextualidade é, portanto, uma importante ferramenta interpretativa. Creio que seja igualmente uma ferramenta produtiva: tratar de um texto antigo, manter um diálogo com ele, provocá-lo, ou fazer qualquer tentativa de agitar e revigorar convenções a seu respeito, leva à formação de textos adicionais, novos. Assim é o romance *Essav*, a ser analisado neste trabalho e essa é também a minha ação enquanto crítica e leitora.

⁴ Apesar de a metodologia central focar-se no *close reading*, que visa realizar uma análise literária minuciosa, não há dúvida de que ela não é completa e perfeita. Muitas vezes decidi, por várias razões, não apresentar mais exemplos, nem tampouco discutir os possíveis efeitos adicionais dos elementos no romance, já que isso não teria fim.

“Ver os gnomos”:

Quem pode ver gnomos, isto é, aquelas pequenas criaturas mágicas lendárias? Axel Munthe, em *O Livro de San Michele*, relata que o gnomozinho que brincava com seu relógio sobre a mesa de cabeceira explicou-lhe “que só as crianças podem ver os gnomos” (Munthe, 1973, p. 118 na versão hebraica). A capacidade de Axel Munthe de ver o gnomo e com ele conversar decorre do fato de, não obstante ser ele um adulto, ele é ainda uma criança no seu âmago. Antes de despedir-se, o gnomo o aconselha a ignorar o tempo como a um espírito do mal, e ser eternamente uma criança (idem, p. 121).

Ao descrever seu encontro e sua conversa com o gnomo, Axel Munthe consegue reprimir e encobrir a pergunta óbvia, a saber, se esses gnomozinhos existem e se podemos acreditar neles sem sermos considerados tolos. Em vez disso, ele formula outra pergunta: quem é esse membro da elite que consegue ver os gnomos? Tolo é precisamente aquele que não pode ver gnomos, e devemos sentir pena dele: “Ainda há gnomos, mas escasseiam muito mais do que nos meus tempos de criança. Há quem diga não ter visto nunca um gnomo vivo. Lastimo sinceramente essa gente, pois deve ter a vista defeituosa ou os olhos cansados por ler em demasia” (idem, p. 411-412) – assim escreveu Munthe na introdução de seu livro.

Meir Shalev, no final da antologia *Beikar al Ahavá* (Principalmente sobre Amor), assinala a importância dessa frase “tanto para leitores como para escritores” (SHALEV, 2004, p. 207). Ele mesmo, acrescenta, reflete sobre ela muitas vezes, quando lê e quando escreve. Shalev declara que como escritor, “ao contrário de Axel Munthe, tento não reprovar essas pessoas, que não conseguem ver gnomos, mas procuro não levar em consideração suas opiniões” (idem, p. 209).

Os gnomos são um ponto de conexão simbólica entre Munthe e Shalev. Sendo um elemento fantástico que suscita dúvida e perplexidade nos leitores, eles aludem à ficcionalidade da ficção, ou seja, de que os grilhões do compromisso da obra ficcional, de configurar um universo semelhante à realidade, podem ser muito frouxos; as expectativas dos leitores, bem como os requisitos da normatividade dos críticos, não obrigam o escritor. Ele deve aquiescer a outro som, a seu próprio imperativo interior. O desafio ao leitor, também encontrado no romance *Essav* é, pois, uma tentativa de abrir seus olhos para que ele possa olhar para a frente e “ver os gnomos”.

Os gnomos são, portanto, aquilo que poderemos discernir se contemplarmos o universo [ficcional] com olhos de criança, isto é, com um olhar isento de crenças normativas e de convenções sociais ou literárias; com os olhos abertos e sensíveis.

No mar tempestuoso de comentários, artigos, entusiasmo e críticas, cada qual com um foco e uma perspectiva diferentes, a minha tentativa é de concentrar-me em um único romance, para procurar absorver o seu tom preciso; trata-se de uma tentativa pretensiosa, sem dúvida, de descobrir a verdade interior da narrativa, cuja diversidade de reações pode ocultar sua visão ou silenciar sua voz.

Nesta tese, o capítulo intitulado “Ver os gnomos” sugere uma análise literária do romance, e é dividido em seis seções.

Na primeira, tento expor os princípios que organizam a estrutura do romance que parece ser uma espécie de colagem ou uma colcha de retalhos, na qual são combinados itens distintos, sem nenhum princípio organizacional. O caos, no entanto, não é verdadeiro quando tem e alcança objetivos poéticos. É nesse momento que ele se transforma em princípio organizador, que tem ideia e significado. Nessa seção tentarei avaliar esse significado e também demonstrar como outros princípios estruturais se relacionam com os temas e os conceitos centrais no romance, de modo que a estrutura cria uma espécie de materialização das ideias principais do romance.

A segunda seção trata da perspectiva histórica e da percepção do tempo no romance. O tempo, cuja essência é de difícil definição e apreensão, dá origem a questões tais como: quais as relações entre o tempo e o indivíduo? O que permanece e o que passa? Daí é insinuada a busca, modernista por natureza, por algo permanente, estável e adequado, ao qual seja possível ater-se a fim de encontrar significado, ou pelo menos consolo.

Ao investigar a percepção do tempo farei uso do termo “cronotopo” cunhado por Bakhtin, de acordo com o qual o tempo, pelo menos no romance, é percebido espacialmente e, por conseguinte, inseparável do conceito de espaço.

No ponto de vista histórico aludido no romance há igualmente uma tentativa de responder a questões e enigmas profundos: a história, aquilo que aconteceu e passou é somente o legado do passado, ou o passado existe, continua a estar presente no presente? O passado está condenado a retornar, a voltar a ocorrer também no futuro?

A terceira seção aborda o homem, a terra e a natureza, bem como sua configuração mitológica. Outrossim, examina a relação entre o vínculo com a terra de Israel e a ideologia sionista, e, finalmente, as implicações dessa ideologia na estratificação social dos primórdios da realização pioneira, com foco no *status* dos padeiros frente aos agricultores e no significado do pão e da panificação.

A panificação, bem como o vínculo mítico com a terra de Israel e o seu solo expressa, a meu ver, certo tipo de amor ao país resultante de uma afinidade intuitiva, não racional.

A tentativa de conectar, ou fundir, o aspecto espiritual de Israel como uma terra prometida por Deus, abençoada, com o país enquanto lugar concreto, cujo solo é material, é um processo constante que talvez jamais seja concluído, conforme argumentado por Gurevitch e Aran (GUREVITCH e ARAN, 1994). Da mesma forma, tentarei distinguir no meu trabalho o “amor por Sion” do “amor pela terra”, isto é, discernir entre o anseio pela terra e o sentimento de patriotismo resultante de razões ideológicas, e o amor emocional pela terra, pela natureza e pelo país real e específico; o amor que tem origem no tipo de relacionamento que não necessita de ideia.

A quarta seção analisa o lugar e a função do fundamento bíblico no romance, sobretudo das narrativas sobre o relacionamento e o destino dos gêmeos Esaú e Jacó⁵. O uso de expressões, alusões e fragmentos de diversos versículos bíblicos é preponderante na obra de Shalev. Eles constituem, basicamente, uma característica estilística de um autor para o qual as narrativas da Bíblia são parte integrante do seu universo cultural e linguístico. Por outro lado, a história da rivalidade, da competição, da hostilidade e do amor entre os gêmeos Esaú e Jacó constitui uma base temática de grande importância no romance. Nessa seção, mostrarei como a narrativa moderna tenta expressar a dor dos dois irmãos, e talvez até mesmo oferecer uma espécie de reparação tardia para as injustiças do passado.

A quinta seção analisa um tema central na poética de Meir Shalev, o da realização e da oportunidade perdida. O ponto de vista segundo o qual a realização de um objetivo gera o seu esvanecimento e deterioração recebe uma configuração dramática já em *A Montanha Azul*, o primeiro romance de Meir Shalev. Ali é abordada principalmente a realização sionista pioneira. Em *Essav*, o tema da oportunidade perdida e da realização diz respeito aos relacionamentos amorosos. Abster-se de realizar algo traz uma sensação de oportunidade perdida, mas a sua realização também causa a mesma desilusão. A compreensão intuitiva do perigo latente na realização permite responder a questões centrais colocadas pela trama do romance, como: por que Essav renunciou a Lea e não lutou por ela? Por que ele abandona o país e por que a maldição de sua mãe se materializa? Por outro lado, por que o grande amor de Yaacov por Lea termina de forma tão amarga?

A sexta e última seção trata das características que destacam a situação narrativa, que induzem o leitor a erro, divertem-no e lhe propõem enigmas. São igualmente abordadas as tendências intertextuais do romance, muitas vezes origem desses subterfúgios e enigmas.

⁵ Os nomes bíblicos de Esaú e Jacó são pronunciados em hebraico como Essav e Yaacov. Assim Abraão é Avraham. Neste trabalho vou grafar os nomes das personagens do romance como eles soam em hebraico.

Ao examinar a relação entre narrador e leitor, enfocarei a indução ao erro do leitor, a forma pela qual o autor implícito tenta fazê-lo de tolo e desafiá-lo a descobrir coisas realmente significativas e sérias. Contudo, tentarei mostrar que na estrutura narrativa do romance há características do contador de histórias populares, que tem como uma das suas funções tradicionais a de divertir seu público ouvinte e, ao mesmo tempo, abalar concepções e pressuposições convencionais acerca da “verdade”, do “adequado” e do “correto”.

Todas as traduções, do hebraico e do inglês, foram feitas por mim. Nas transcrições dos nomes, incluo os nomes bíblicos, procurei manter a som original do hebraico.

2. Meir Shalev na História da Literatura Hebraica

O modelo que descreve a literatura hebraica e seu desenvolvimento histórico enquanto um sistema de centro e margens poderá provavelmente elucidar os processos que nela atuaram e configuraram as suas modificações.

Esta análise enfocará, na realidade, um segmento histórico habitualmente denominado “a nova literatura hebraica”⁶. Farei uso da distinção convencional que vê o início da nova era da literatura hebraica na época do Iluminismo judaico (*Hascalá*), por volta de meados do século XVIII (ver, por exemplo, OREN, 2006; *A Enciclopédia Judaica*).

O centro de um dado sistema literário inclui, em qualquer época, as obras e os autores mais valorizados; aqueles cuja obra é considerada “boa literatura”, que merece e deve ser lida e conhecida, partindo do pressuposto de que o seu valor é universal e eterno. O centro, em outras palavras, é o cânone literário. As margens incluem, simplesmente, as obras não canônicas que, por conseguinte, não são tão valorizadas.

Quais são os valores determinantes da distinção entre centro e margens? Quais os critérios para essa determinação? Vários fatores influem na configuração desses valores distintivos: sociais, econômicos e políticos. Porém, nesta análise, gostaria de apresentar um argumento de acordo com o qual os processos que modificam os critérios da “boa literatura” atuam sobre o sistema literário transformando-o em um sistema dinâmico no qual há movimentos dialéticos de transição do centro para as margens, e vice-versa.

Dan Miron afirma que, no que concerne à literatura hebraica, as substituições, ou mesmo as reviravoltas entre o centro e as margens se dão, em princípio, entre a poesia e a prosa. Ele apresenta um processo em que padrões do modelo central repetem-se

⁶ Esta análise está longe de exaurir as características de cada etapa, ou de cada geração, no desenvolvimento da literatura hebraica. Seu propósito é apresentar um breve pano de fundo que possibilite lançar alguma luz sobre a situação da literatura hebraica quando Meir Shalev começa a escrever e a publicar seus romances. Por isso, absteve-me de explicar diversos processos extraliterários que causaram mudanças em cada geração e influenciaram a sua configuração. Do mesmo modo, optei por não mencionar nomes de autores de destaque em cada geração. É possível encontrar informações adicionais acerca de tais assuntos em parte das fontes às quais o leitor é encaminhado no decorrer desta resenha.

exaustivamente. Em contraposição, os modelos até então marginais estavam livres das amarras daqueles mais bem “reputados”, os canônicos. Isso permitiu que se desenvolvessem e que depois pudessem oferecer algo inovador e revigorante. Os novos modelos tornam-se então centrais e dominantes, sendo aceitos como canônicos. E assim as coisas se repetem (MIRON, 1993, p. 399-403).

Dan Miron refere-se principalmente às substituições dominantes entre a prosa e a poesia, ao passo que Gershon Shaked aponta para padrões intragêneros que, no curso do desenvolvimento da literatura hebraica, e paralelamente ao processo de consolidação da jovem nação, modificam-se, são abalados e invertem-se. Tais mudanças constituem a “revolta do periférico” contra o que é apreendido como centro (SHAKED, 1993, p.40). Elas se expressam na configuração de personagens centrais antagônicas ao tipo do *sabra*⁷ novo e admirado; numa tentativa de encontrar um estilo linguístico distinto, não manietado pela norma rígida segundo a qual a linguagem escrita deve diferenciar-se daquela cotidianamente falada.

Desde os primórdios da literatura hebraica observou-se uma relação estreita entre a obra literária e a corrente ideológica central da sociedade judaica contemporânea, ou seja, o sionismo e o apelo ao assentamento da terra de Israel. Porém, também aqui é visível o movimento pendular entre a aceitação e a rejeição do papel ideológico. Dan Miron vê na exigência de a literatura expressar a voz nacional e a aflição do povo uma norma, denominada “a sentinela da Casa de Israel”⁸. Trata-se de uma norma que reivindica da literatura que ela seja um instrumento que expresse tanto identificação como responsabilidade pelo destino do povo e pelo desenvolvimento social.

Yosef Oren assinala que as primeiras gerações da nova literatura hebraica sempre mantiveram um diálogo com o judaísmo. No período da *Hascalá* esse diálogo centrou-se na exigência de “abrir-se a valores laicos” (OREN, 2006, p. 17). Durante o período do renascimento, seu ponto principal reside no apelo urgente para deixar a Europa antissemita e retornar à velha-nova pátria em Sion. No período das imigrações (*aliôt*)⁹, o chamado expresso

⁷ O Sabra (sabras em plural; *tsabar* em hebraico) é o apelido daqueles que nasceram em Israel, desde o período pré-estado (século XX). Como o fruto que tem espinhos porém é doce, assim são os nativos israelenses: aparentemente duros, mas de bom coração.

⁸ A fonte da frase, esta no livro de Ezequiel, cap.3, vers. 17 quando Deus manda o profeta ser ‘a sentinela da Casa de Israel’. O escritor judeu, nativo da Galícia, Isaac Erter, escreveu na época da ‘iluminação’ uma sátira chamada do mesmo versículo. Assim este verso tornou-se a uma expressão que representa uma reivindicação que se preocupar com o futuro da sociedade judaica e israelense, e o avisando sobre os perigos políticos e sociais.

⁹ Aliôt (plural), aliá (singular) – literalmente significa subida ou elevação. O termo designa as ondas de emigração de judeus na época moderna, da diáspora para a terra de Israel.

na literatura é o do desvinculamento total das características judaicas da Diáspora e o da “inversão da pirâmide” social, de modo que no seu topo estejam posicionados os trabalhadores braçais e os agricultores, e não os líderes intelectuais e/ou religiosos (idem, p. 18).

De todo modo, pode-se observar nessas gerações que a concepção “condutora” é de que a literatura tem um compromisso social e nacional. Esse compromisso e a exigência de mobilização da literatura para as necessidades nacionais do momento têm continuidade também na “Geração do Palmach”¹⁰, caracterizada, segundo Ortsion Bartana, por uma literatura engajada, realista e racional, que reflete convicção interior e crença no seu poder de constituir-se em um motor social que, simultaneamente, influencia e exprime a posição de toda a sociedade (BARTANA, 1998, p. 1).

A Geração do Palmach, também denominada “Geração da Terra” ou “A Geração de 1948” pode ser considerada a primeira das quatro etapas principais no desenvolvimento da literatura hebraica inteiramente composta na terra de Israel, isto é, aquela realizada nos últimos setenta anos. Avner Holtzman alega que “o nascimento real da literatura israelense ocorreu por volta de meados dos anos quarenta, quando a crítica e o público leitor começaram a perceber a nova leva de escritores, que tentava dar expressão à realidade daqueles anos tempestuosos” (HOLTZMAN, 2005, p.12). Essa fase, que durou aproximadamente até o final dos anos de 1950, não obstante a singularidade de cada autor, constituiu-se num arauto dos anseios coletivos para a concretização da redenção sionista por intermédio dos ideais pioneiros.

Os escritores da geração seguinte, “a Geração do Estado”, representam a segunda etapa na sequência histórica da literatura hebraica. No início dos anos de 1960, eles atuam como uma antítese literária da geração anterior. A norma realista é substituída por tendências fantásticas, surrealistas e simbólicas. Ao invés de refletir e representar a realidade israelense pioneira, os filhos dessa geração abordam em suas obras “vivências universais de alienação e paixões destrutivas”. Seu universo poético fundamenta-se em fontes do inconsciente, mitológicas e metafísicas (idem, p. 13).

A terceira etapa, que inclui escritores que começaram a destacar-se nos anos de 1970, foi denominada por Gershon Shaked de “neorrealista” (idem, ibidem). A própria

¹⁰ Abreviação do discurso *Plugot-Machatz*, Unidades de choque. Ha-Palmach era a organização militar israelense criada em 1941 para proteger a comunidade judaica e promover o estabelecimento do estado. Com a declaração do estado de Israel, tornou-se a *Tzahal* – Forças de Defesa de Israel. O aexerssão “geração ha-palmach” refere-se à obra literária produzida durante o período pré-estado.

denominação aponta para a dialética que continuava a caracterizar o desenvolvimento da literatura hebraica em Israel. Os autores dessa etapa, portanto, retomaram a composição da ficção realista, se bem que “em uma versão mais complexa e sofisticada do que a das décadas de 1940 e 1950” (idem, *ibidem*).

A partir de meados dos anos de 1980 testemunhamos a formação de uma nova fase que, uma vez mais, constitui-se em uma reação dialética à anterior: ambos a configuração realista e neorrealista são rejeitadas pelos membros dessa geração “não apenas no tocante às formas de escrita, como também às atitudes emocionais e ideológicas” (idem, *ibidem*). Suas características principais são o rompimento e a decomposição das normas tradicionais, seja do ponto de vista da percepção da realidade e de sua organização, seja do ponto de vista do uso e da função dedicada à linguagem como um objeto construtivo da obra, seja ainda no que concerne à sua atitude frente à narrativa nacional e sionista (idem, p. 14).

Nessa descrição das substituições geracionais na literatura hebraica, Avner Holtzman enfatiza o movimento oscilante entre elas, de idas e vindas em relação a determinados conceitos basilares. As normas de configuração da ficção realista numa geração são substituídas por normas que determinam ausência de compromisso no que concerne a uma plenitude realista, e por tentativas de aproximação do polo oposto, o do fantástico e do simbólico. Os mesmos tipos de transições ocorrem entre a visão do papel da literatura como sendo o de refletir a existência coletiva e a de que sua função é refletir a existência individual.

Essa tensão, contudo, não apenas distingue as gerações, alega Holtzman, mas figura igualmente no âmago da obra de cada geração, em cada fase. É uma tensão “entre o anseio do indivíduo de delimitar, como em uma fortaleza, um espaço particular de existência e as normas e valores do espaço coletivo” (idem, p. 19). A tensão entre a vontade de exprimir um universo particular e pessoal e o requisito de atender às necessidades gerais do momento é justamente “um dos fios que atam” e criam uma espécie de unidade da literatura hebraica nas diferentes gerações (idem, *ibidem*).

Essa é, de fato, a mesma tensão dialética da qual fala Dan Miron no seu ensaio *Hirhurim BeIdan shel Prosa* (Reflexões em uma Era de Prosa) e que é definida de acordo com o posicionamento da literatura e dos escritores em cada geração no que tange à norma de constituir-se como “a sentinela da Casa de Israel” (Miron, 1993, p. 406). Para ele, os anos de 1980 foram caracterizados pela aceitação da norma, par a par com a exigência de expressar a condição e o universo individuais. Isso se manifesta na boa recepção obtida por obras que incluíam um espelho psicológico-realista do universo individual e de suas angústias pessoais, contra o pano de fundo de um distanciamento da sociedade pioneira que decaía. No final dos

anos de 1980, a norma da “sentinela da Casa de Israel” é totalmente rejeitada e a forma de expressão acima descrita não é mais apropriada às sensibilidades da nova geração de narradores. Isso se evidencia nas obras compostas já nessa década, nas quais há uma introjeção total do universo narrativo e uma esquivas absoluta às funções de representação e juízo dos valores sociais. Essa tendência manifesta-se também por meio da representação de segmentos concretos de realidade, se bem que desconectados, que não têm como premissa serem investidos de significado. Quando há nessas obras uma crítica social, ela serve, na verdade, apenas como um meio de obliteração metafísica do conceito de sociedade e de responsabilidade social. Os membros dessa geração protestam contra a profundidade simulada de seus antecessores e contra a banalidade e a falsidade de seu pensamento e linguagem.

Posto que a geração dos anos de 1970 foi também denominada “A Nova Onda”, Avraham Balaban chama a geração seguinte, dos anos de 1980 e 1990, de “A Outra Onda”. A literatura da “Nova Onda” caracteriza-se por ser uma literatura modernista e a da “Outra Onda”, por ser uma literatura caracteristicamente pós-modernista (BALABAN, 1995, p. 48).

A literatura atual é uma literatura que visa configurar um universo no qual não há um enredo dominante, ou seja, não há uma única forma, consensual, que constitua a narrativa que contamos para nós mesmos no que tange ao nosso direito sobre a terra de Israel, à fundação do Estado e à formação e aos processos de cristalização da sociedade israelense. Assim como não há um enredo dominante, argumenta Shaked, tampouco existe uma personagem central enquanto protagonista. As margens passam a ser o principal centro de vivências da literatura. O que antes era descrito como o estereótipo de uma minoria étnica é agora apresentado como figuras complexas. A literatura se volta para ouvir a voz do “outro”, isto é, de “minorias” não hegemônicas, como as mulheres, os judeus orientais e outras (SHAKED, 1993, p.38-39).

O pós-modernismo, afirma David Gurevich, caracteriza-se pela expressão de uma atitude de dúvida e de ceticismo no que tange à legitimidade dos conceitos convencionais das narrativas dominantes das ideologias modernas. Ele contesta a validade das promessas de felicidade, conhecimento e redenção, sobretudo por meio de uma atitude irônica. Essa é a atitude emocional preponderante no cerne do pós-modernismo israelense. O ceticismo manifesta-se acentuadamente na linguagem. No intuito de minar as mensagens e as “cargas” da língua, nas obras pós-modernas é feito uso de uma linguagem inarticulada e descuidada, deliberadamente superficial, que indica a incapacidade de dar expressão a um significado profundo e de ter peso estatuto ou de verdade. A linguagem pós-moderna, por conseguinte, vê a si mesma não como uma forma de alcançar compreensão ou de transmitir conhecimento e emoção, mas como um meio de duplicação, reciclagem e cópia. A isso se acrescenta o uso em

profusão de clichês e do *kitsch*, a fim de produzir um efeito irônico e crítico com relação à linguagem e aos valores culturais por ela representados. A paródia, o sarcasmo e o grotesco são igualmente algumas das formas difundidas no texto pós-modernista (GUREVICH, 1996, p. 39).

Balaban demonstra como o complexo texto modernista, dotado de profundidade, que tratava de questões existenciais, é substituído pelo raso texto pós-modernista, que apresenta uma existência superficial e carece de significado. O narrador onisciente, porta-voz de uma autoridade objetiva, é substituído pelo narrador-pessoal, cuja incredibilidade deriva-se necessariamente do fato de ele limitar-se a uma ótica individual e distorcida. O universo interior dos protagonistas também se transforma de um universo “complexo e enigmático” em um universo “impervio e incompreensível” (BALABAN, 1995, p. 50-51).

Alonguei-me um pouco mais na descrição das características dessa – até o momento – última etapa do desenvolvimento da literatura hebraica em Israel, denominada “A Outra Onda”, a literatura dos anos de 1980 e 1990, ou literatura pós-moderna, porque foi nessa época que Meir Shalev começou a escrever e a publicar.

Em 1982 foram publicados a obra humorística em rimas *Mishkav Letzim* (Um Sofá para Palhaços) e o primeiro livro infantil de Meir Shalev, *Haim Vehamifletzet Miyrushalaim* (Haim e o Monstro de Jerusalém). Em 1985 foi publicado *Tanach Achshav* (Bíblia Agora) um livro de referência com interpretações pessoais do autor de histórias bíblicas. No prefácio, Meir Shalev escreve: “Há alguns anos li no jornal *Haaretz* um artigo sobre Boaz e Rute. Um tom de modéstia e um espírito de moral estavam subjacentes ao artigo, que seguia a trilha aprovada da hermenêutica tradicional e buscava convencer o leitor de que Boaz e Rute não pecaram na eira. Enviei ao jornal um comentário em decorrência do qual me propuseram que eu continuasse a escrever sobre as histórias bíblicas. Foi assim que nasceu a série de artigos denominada *Tanach Achshav*” (SHALEV, 1985, p. 7). Isso pode nos dar indícios sobre a abordagem de Shalev no tocante à hermenêutica bíblica. Trata-se de uma exegese que tem como foco o *peshat*, o significado simples da própria narrativa bíblica, livre de propósitos didáticos, moralistas ou tradicionais. Shalev observa as figuras bíblicas e seus feitos como se fossem pessoas reais que se apaixonaram, desiludiram-se, alegraram-se e sofreram. E que também pecaram mais de uma vez. *Reshit: Peamim Rishonot Bamikrá* (Início: Primeiras Vezes na Bíblia), uma obra de formato similar foi publicada em 2008.

Em 1988 saiu *A Montanha Azul*, o primeiro romance de Meir Shalev, que obteve muito sucesso, gozando de grande popularidade por parte do público leitor israelense e se transformou em um *best-seller* traduzido para nove idiomas.

Paralelamente à composição de romances, Shalev continua a publicar livros infantis. Desde seu primeiro livro infantil supramencionado, foram publicadas as seguintes obras: *Gumot Hachen shel Zohar* (As Covinhas de Zohar) (1985); *Aba Ossé Bushot* ([Papai me Envergonha) (1988); *Michael Vehamifletzet Miyrushalaim* (1989); *Hakiná Necháma* (A Piolha Nechama) (1990); *Eich Haadam Hakadmon Himtzí Legamri Bemikré et Hakabab Haromani: Sipur Leyeladim* (Como o homem de Neandertal Inventou Acidentalmente o Kebab Romeno: Uma História para Crianças) (1993); *Mabul, Nachash Ushtei Teivot: Sipurei Tanach Leyeladim* (Um Dilúvio, Uma Serpente e Duas Arcas: Histórias Bíblicas para Crianças) (1994); *Hatraktor Beargaz Hachol: Sipur al Traktor Gadol Leyeladim Ketanim* (O Trator na Caixa de Areia: Uma História sobre um Trator Grande para Crianças Pequenas) (1995); *Hadoda Michal: Sipur Leyeladim* (A Tia Michal: Uma História para Crianças) (2000); *Roni Venomi Vehadov Yaacov* (Roni, Nomi e o Urso Jacó) (2003); *Ariê BaLeilot* (Um Leão na Noite) (2004); *Hagueshem shel Saba Aharon* (A Chuva do Vovô Aharon) (2007); *Hatzalachat Shemitachat: Sipur Leyeladim Bishnei Halakim (Hasipur Bishnei Halakim, Hayeladim Shelemim)* (O Pires: Uma História para Crianças em Duas Partes (A História em Duas Partes, As Crianças Inteiras)) (2008).

Depois de *A Montanha Azul* foram publicados, a cada três ou quatro anos, romances adicionais: *Essav* (na versão em português, *O Beijo de Esaú*) em 1991; *Keyamim Ahadim* (na versão em português, *Pelo Amor de Judith*) em 1994; *Beveitô Bamidbar* (Em Sua Casa no Deserto) (1998]; *Fontanelle* (2002); *Yoná Venáar* (Uma Pomba e Um Jovem) (2006).

Além dessas obras, ele publicou duas coletâneas baseadas em conferências por ele ministradas. A série de palestras proferida na Universidade Hebraica de Jerusalém gerou a obra *Beikar al Ahavá* (Principalmente Sobre o Amor), publicada em 1995. Uma série adicional na Universidade de Tel Aviv foi publicada, em 1999, na antologia *Sod Achizat Haeinayim* (O Segredo da Falsa Aparência).

Meir Shalev compôs dois livros de recordações autobiográficas. O primeiro, centrado em Jerusalém e intitulado *Yerushalaim Iri* (Jerusalém, Minha Cidade) não foi publicado em Israel, mas na Holanda, pela editora Vassallucci (2003). O segundo, *Hadavar Haya Kacha*, traduzido com o título de *Minha Avó Russa e seu Aspirador de Pó Americano* (2009) foi o último a sair de sua lavra, e descreve acontecimentos da vida do autor e figuras de sua família.

Da perspectiva da época da obra, Meir Shalev faz parte, como já mencionado, da geração dos anos de 1980, a geração da “Outra Onda”. Ela é caracterizada pelo rompimento de todas as convenções anteriores, não somente pela revolta em si, mas devido à profunda

sensação de que não há coisa alguma, contínua e constante, que tenha validade eterna. Ao contrário: todo valor é duvidoso; a validade de todos os fundamentos culturais e sociais e das crenças e normas consideradas sólidas e em vigor é solapada. Tal situação rejeita e até invalida juízos de valor ditados por uma única fonte de autoridade no tocante à obra literária e, assim, é possível encontrar simultaneamente no centro do sistema uma profusão de vozes, expressões e estilos poéticos. “[...] Hoje, nos anos de 1990, estão presentes e atuam à nossa vista, ao mesmo tempo, como um rico e complexo sistema polifônico, todas as gerações e grupos que moldaram a fisionomia da ficção desde o final dos anos de 1930” (HOLTZMAN, 2005, p.15).

À luz do mencionado, pode-se afirmar que Meir Shalev, apesar de ser um escritor que atua e cria na geração pós-modernista, não é um autor que se insere nessa categoria, não obstante o fato de haver traços evidentes dessa corrente na sua escrita. De Shalev “não é possível afirmar que ele seja modernista nem pós-modernista” (SHIFFMAN, 1999, p. 7).

Em outra obra, *Devarim SheRoím MiKan* (Coisas Vistas Daqui) Shiffmann aponta, na esteira de Gurevich, que a singularidade da literatura pós-modernista hebraica está no fato de ela ter dificuldade de renunciar à busca por um significado; ela ainda não está pronta para abster-se do anseio de encontrar e de moldar um estrato significativo na narrativa, nem tampouco consegue apartar-se da crença de que as palavras têm o poder de trazer uma redenção qualquer (SHIFFMAN, 2007, p. 21).

Talvez a jovem história do Estado de Israel, a intensidade ideológica que moveu o processo de sua fundação, a contínua situação de conflito e mesmo, provavelmente, todos esses fatores em conjunto – tenham levado a literatura pós-modernista israelense a englobar em si óbvios elementos modernistas.

Não obstante essa ressalva de ordem geral, os traços pós-modernistas são visíveis na maioria dos aspectos centrais da criação romanesca de Meir Shalev. A profusão de citações na obra *Essav* é um exemplo marcante de uma das formas de expressão principais da corrente pós-modernista: citação é repetição, é a duplicação do mesmo, vez após vez, sua multiplicação, que aplaina o seu significado. Assim são também as inúmeras analogias entre as diversas personagens e as repetições, em versões diferentes, dos mesmos casos e acontecimentos. Até os inúmeros elementos fantásticos são característicos dessa ficção, que deseja destruir a solidez da realidade.

Na verdade, as características pós-modernistas na obra de Shalev mantêm uma interação lúdica e falaciosa com o estrato modernista. Ou seja, o meu argumento é de que os

fundamentos pós-modernistas justamente servem, de forma interposta ou camuflada, ao processo de aquisição do sentido significado nessas obras.

Não se ouvirá, nem tampouco se encontrará em nenhum dos romances de Meir Shalev a voz do narrador autoritário e objetivo. O seu narrador sempre fala na primeira pessoa, é sempre fora do comum em algum sentido e, por conseguinte, uma espécie de “desenraizado”, isto é, que não sente nenhuma pertença ao círculo do qual deveria naturalmente fazer parte. Ele pertence e não pertence; de um lado, em geral nasceu e cresceu num contexto social específico, de família e de aldeia. Mas ele é diferente dos demais, ao que parece por força das circunstâncias, em sua história de vida. Tais circunstâncias fazem com que ele passe a vida como uma pessoa solitária e sem filhos, cuja sexualidade não é satisfeita, ou então está relacionada ao incesto.

Esse desenraizamento do narrador propicia-lhe a atitude de um espectador; a posição de quem “saiu do jogo” e apenas observa as personagens e suas ações. Essa situação deveria, aparentemente, conferir-lhe objetividade e, portanto, confiabilidade. Contudo, apesar de a situação permitir-lhe uma ampla visão (de várias e distintas personagens, de sistemas de vida e de relacionamentos) – a sua interpretação se dá pelo ponto de vista de uma pessoa anômala. Essa anomalia resulta de uma limitação cognitiva ou de alguma ideia sem fundamento que dominou a sua mente ditando-lhe uma perspectiva distorcida.

A figura do narrador, moldada de acordo com o espírito pós-modernista, nos permite discernir através dos seus olhos, os juízos de valor do autor implícito, que nos mostra que há bons e maus; generosos e sovinas; invejosos e mesquinhos. Há justiça e há injustiça; bondade e maldade.

“A sociedade tem o direito de extrair uma história dos seus anais, ou uma de suas épocas, e iluminá-la sob uma luz especial, exagerá-la de certa forma, transformá-la em uma espécie de mito, em cuja luz a sociedade deve caminhar. Não digo isso com severidade. Isso é algo muito natural, toda sociedade o faz”, ponderou Shalev em conversa com uma aluna (GAN, 1999, p. 167).

Essas palavras contêm indicadores que nos permitem confrontar as alegações contra ele, principalmente a de que em suas obras esse autor pulveriza as bases do sionismo e do pioneirismo; de que a distorção por ele criada ao apresentar a época e sua história exprime falta de apreço, desdém e até mesmo desqualifica sua importância. Na realidade, é o oposto o que se dá: os romances de Shalev refletem uma valorização da época, do seu heroísmo e de

sua sublimidade. O que neles é suprimido é a veneração, a aceitação incontestável da transcendência, como se aquela fosse uma época digna de ser apresentada em um alto e intocável pedestal de mármore. Shalev, na verdade, enfoca essa época, remexe nela e radicaliza o heroísmo até transformá-lo em um mito. A mitificação da época da colonização sionista pioneira é a forma por ele encontrada de por à prova os mitos que se formaram por volta desse período, sem depreciá-los. Dessa maneira, revela-se a dualidade característica da sociedade israelense, refletida na nova literatura hebraica em todas as suas gerações. Esta dualidade pode ser um resultado do conflito que o processo de realização sionista criou entre as demandas do coletivo e as necessidades individuais, como assinala Yocheved Dayan (DAYAN, 2003, p. 5).

Vejo no estilo de Shalev, de desmedir-se na configuração fantástica da grandiosidade da época e de suas pessoas, justamente uma espécie de perpetuação dessa mesma grandiosidade. As narrativas, entretanto, desvelam igualmente a desilusão e a dor causadas pelo esforço monumental do empreendimento sionista aos indivíduos inseridos no seu contexto, e demonstram como o etos mitológico desenvolvido no seu decurso causou sofrimento e injustiça a determinados setores sociais. No entanto, a posição implícita nas tramas não é crítica, mas de aceitação solidária, do bom e do ruim.

O que é o amor? Por que nos apaixonamos? E o que é um amor bom, uma união bem sucedida? Um casal bem sucedido? Eis um dos temas que se repetem nos romances de Shalev. Talvez o amor seja, na verdade, uma questão de decisão (*A Montanha Azul*); ou dependa de encontrar a alma gêmea, ou uma “imagem constante” gravada no coração do amante numa fase anterior de sua vida (*Pelo Amor de Judith*). O amor emana do próprio amante, sem que dependa verdadeiramente do objeto amado (*Essav*), ou é uma espécie de cegueira (*BeVeitó BaMidbar*)? De todo modo, o amor é um grande sonho e, muitas vezes, as personagens passam a vida inteira amando fielmente a alguém que jamais terão ou que jamais corresponderá a esse amor. Por conseguinte, Gershon Shaked afirma que “Shalev é um escritor essencialmente romântico”, mas, “apesar de às vezes parecer que ele se refere aos sonhadores apaixonados com ironia, basicamente seu amor pelos sonhadores e pelos apaixonados supera o sarcasmo sorridente” (SHAKED, 1994, p. 73)¹¹.

¹¹ Os números das páginas nos artigos tirados dos jornais, seguiram a numeração dos fichários de arquivo da “Casa do Autor” em Tel - Aviv.

“O universo de Meir Shalev é retratado como um universo de diversificados desejos eternos. As personagens nesse universo anseiam, com frequência, por uma magia distante e inalcançável, que sacie sua sede implacável. Elas anseiam pelo amor, por uma ideia que aplacará sua sede de amor, por uma aventura maravilhosa, pela crença. Mesmo quando o anseio é bastante cotidiano, sua satisfação resulta impossível; no entanto, a perda da oportunidade do sonho pode ser tranquilizadora, pois a própria definição do objeto de anseio é, em geral, acompanhada de contradições individuais, incertezas ou autoescárnio” (SCHIFFMAN, 1999, p.184).

Esse universo pode ser visto como uma expressão condensada do espírito pós-modernista, posto que duvide de si mesmo, que se autoanula, do mesmo modo que a realização do sonho em Shalev acaba por transformá-lo em algo indesejável; a obtenção do objeto de desejo pode torná-lo rejeitado e odiado.

A meu ver isso reflete uma concepção abrangente expressa na obra de Shalev, a da “antirrealização”. Não é a própria realidade que carece de concretude, ou de sentido; não é o anseio que é insípido, mas é sua realização que esvazia o sonho de conteúdo. Depois dela, não há mais sonho. Esse, naturalmente, é um enfoque que aponta para uma situação absurda, segundo a qual a vida tem finalidade e sentido por todo o tempo em que as aspirações não se realizam. Depois da realização, o sonho perde o seu encanto e degenera-se.

Os elementos pós-modernistas em Shalev funcionam como máscara e disfarce. Seu papel é fazer com que o leitor permaneça focado no texto em si, desviando-o de sua vontade natural de ali encontrar algum significado. À primeira vista, temos apenas uma narrativa, exuberante, colorida, divertida, surpreendente, irreverente. Toda essa estrutura tolda a relação entre o universo ficcional e a realidade, ocultando sob uma espessa névoa a desesperada tentativa modernista de compreender o significado nela oculto.

3. *Essav* à Luz da Crítica

3.1. Avaliação abrangente

A maioria das avaliações feitas a partir de uma visão abrangente do romance é positiva e mesmo entusiástica: “*Essav* é a melhor obra da leva de autores dos anos sessenta. Um borbotão jovem e revigorante, que irrompeu com ímpeto da velha guarda. Rompe o véu daquela mesma onda obsoleta na ficção israelense, e é ainda acrescida de elevado talento, de deleite inesgotável pela pesquisa, de imaginação infinita, e de conhecimento e amor pelos tesouros da linguagem, tudo costurado num sistema ramificado de paralelismos que liga todas as suas partes” (BOSHES, 1991, p. 22).

Hedda Boshes assinala a policromia e a magia das personagens e do universo fictício: “De fato, é um privilégio acompanhar Shalev em suas várias jornadas, seguir a sua imaginação e observar o labor de transformações das imagens em palavras e das palavras em imagens” (idem, ibidem).

Para Ron Mayberg, a linguagem do romance *Essav* é fluente e agradável à leitura. As qualidades da obra derivam, a seu ver, de sua estrutura complexa e de uma habilidade descritiva exemplar. A obra destaca-se também pela aptidão do autor para combinar o humor com o toque “em feridas que sangram” (MAYBERG, 1991, p. 6).

Para Ariana Melamed, sua simpatia pelo romance e o prazer dele extraído exprimem-se na afirmação simples e inequívoca de que “*Essav* residirá na minha biblioteca [...] na prateleira dos livros que são grandes amores e que não necessitam de explicação” (MELAMED, 1991, p. 10).

A força do amor à obra e à sua leitura que emerge das palavras de Ariana Melamed, é abordada teoricamente no artigo de Hana Yaoz, que fundamenta seu argumento na premissa de que a leitura é um dos prazeres humanos básicos: “O prazer da leitura, no que ela tem de melhor, é uma combinação rara de prazer espiritual e deleite estético com reações emocionais e físicas” (YAOZ, 1991, p.16). É uma vivência capaz de despertar tipos antagônicos de prazer: êxtase ou libertação.

A segunda premissa é que adicional, ou paralelamente, ao prazer sensual derivado do texto, o leitor também aciona uma atividade interpretativo-analítica a seu respeito. Há dois tipos possíveis de relações entre a reação emocional e a postura crítica do leitor. No primeiro, existe uma correlação entre ambas, ou seja, o prazer emocional é adequado ao conjunto de conclusões interpretativas produzido pela experiência e pelo conhecimento prévios do leitor. No segundo, há uma contradição, ou conflito, entre a reação analítica e a “sensação de prazer”.

A obra *Essav*, de Meir Shalev, situa-se, na opinião de Hana Yaoz, “na junção dos dois enfoques mencionados” (idem, *ibidem*). Para ela, embora se trate indubitavelmente de um romance agradável e prazeroso que satisfaz a faceta hedonista do leitor, a crítica nele encontrará seja pontos a favor, seja pontos depreciativos.

O principal prazer e a força de atração do livro devem-se, de acordo com Yaoz, à profusão de “narrativas entrelaçadas”, ou “narrativas fortuitas” que são “construídas como uma colcha de retalhos rica em formas e cores” (YAOZ, 1991, p.16). Essas tramas giram em torno de um eixo central relacionado ao erotismo e à morte. A malícia, a ironia e o tom jocoso contribuem para a vivência hedonista da leitura, “mas o principal prazer que aguarda o leitor tem origem no apelo ao ‘mimético inferior’ (na acepção de Frye) e gira em torno de hábitos estranhos relacionados a várias partes do corpo humano que o decoro manda calar” (idem, *ibidem*).

Contudo, o que causa prazer sensual ao leitor também desperta o seu senso crítico, uma vez que a pluralidade desses enredos secundários e narrativas entrelaçadas acaba sendo um pouco opressiva: “Temperos demais, malícia demais, provérbios e ditos populares em excesso, alguns bastante forçados, concluem as situações maliciosas com um espírito irônico que simula seriedade erudita” (idem, *ibidem*). Isto é, há uma superfluidade de tramas fortuitas, na verdade destituídas de significação no enredo. Também as personagens “carecem de força” (YAOZ, 1991, p.17). Por outro lado, é a capacidade de levar a ironia às raias do absurdo e do fantástico que confere às pequenas tramas a sua força.

De modo similar a Hana Yaoz, ao tecer tanto comentários elogiosos como críticos ao romance, também Leah Han argumenta que apesar de “a estrutura carregada e tortuosa [...] ser um empecilho para a obra”, pois a enfraquece e prejudica seu valor geral, *Essav* “é uma narrativa rica em imaginação e fascinante, particularmente quando a fantasia e o mito são reforçados pela empatia para com as personagens. Shalev é um contador de histórias natural e, por essa razão, sua desenvoltura é maior no gênero realista-fantástico, sem mencionar que ele o situa na paisagem que tão bem conhece e ama” (HAN, 1991, p. 314).

Ao contrário de Hana Yaoz e de Leah Han, a maioria dos críticos, no entanto, divide-se claramente entre simpatizantes e acusadores. Kobi Freund, por exemplo, alega que *Essav* é um romance decepcionante, porque não há nele nenhuma personagem individual dotada de complexidade emocional (Freund, 1992, p. 36). Ayelet Weissman aponta um dedo acusador para Shalev argumentando que ele dá prosseguimento à tradição literária modernista, em vez de decompor, ou pelo menos abalar a visão de mundo que esta última tenta criar:

“Shalev mobiliza para a tessitura densa do livro uma visão aguçada de detalhes, uma sagacidade inventiva [...], porém não decompõe, por seu intermédio, a visão de mundo que recebemos de seus antecessores, antes a adota; além da quantidade excessiva de detalhes fantásticos, configura-se uma completude realista de tom impessoal, um espelho paródico e inócuo da plenitude realista e simbólica flagrante à qual nos habituamos” (WEISSMAN, 1991, p. 14).

Ortsion Bartana, por sua vez, critica Shalev justamente pelo seu distanciamento dos valores modernistas. Ele alega que essa é uma literatura vaga e vazia de conteúdos significativos, em que não há um enfrentamento temático verdadeiro e profundo, nem tampouco uma configuração de personagens dotadas de completude ou de profundidade psicológica.

Para Bartana, Shalev é um “ficcionalista muito talentoso” (BARTANA, 1991, p. 20), porém isso não é um elogio, pois ele amontoa tantas invencionices a ponto de o leitor, e mesmo o autor, perder a capacidade de discernir o núcleo da verdade que entre elas se oculta. E talvez nem mesmo exista nenhum núcleo...

Apresentamos a seguir algumas citações que demonstram a força da opinião negativa de Bartana com relação à obra *Essav*. A primeira diz respeito ao trecho que trata de Miriam Ashkenazi, da beleza dos seus seios, dos ciúmes do seu marido, e do *pogrom*¹² em Jerusalém:

“Depois do riso da abertura da descrição, a leitura desse trecho isolado termina, à semelhança de todos os trechos isolados do livro, com uma sensação de ofensa à existência humana, a Jerusalém e à literatura hebraica, se as coisas vêm à luz dessa maneira” (BARTANA, 1991, p. 23).

“Quando termina a paródia não resta realidade. Esse é o principal problema do livro e essa é a sua desgraça” (idem, *ibidem*).

“[...] No tocante à literatura israelense, trata-se de um estratagema que induz em erro, pois os arquétipos bíblicos, aparentemente aqui representados de forma trágico-parodística, estão desvinculados da Bíblia, do mesmo modo que não são reais na existência israelense, **apesar** das maravilhosas descrições do ambiente que figuram no livro” (idem, *ibidem*).

¹² A origem da palavra em grego significa tempestade de vento. Em russo recebeu sentido de destruição e devastação. O pogrom é uma ação violenta contra um grupo de minoria étnico ou religioso; ação que inclui danos pessoais e de propriedade. Pogroms contra os judeus ocorreram inúmeras vezes, especialmente na Europa Oriental.

3.2. Profusão “sobrecarregado”

Uma das características marcantes do romance *Essav* é a de ser “sobrecarregado” com uma profusão de personagens, acontecimentos, citações e enredos secundários.

Gershon Shaked vê em Meir Shalev um narrador próximo da literatura renascentista inglesa (Henry Fielding, Lawrence Sterne) e da francesa (Rabelais). Essa proximidade resulta do caráter carnavalizante¹³ comum a tais obras:

“A abundância inesgotável de narrativas secundárias e de anedotas, a surpreendente mescla de riso e lágrima, a utilização irrefreável de materiais estranhos e contraditórios, a concepção primitiva das relações sexuais, mais tribal do que pessoal – tudo isso enfatiza a absorção carnavalesca da realidade em sua obra” (SHAKED, 1994, p. 70).

Smadar Shiffman, em sua obra *Teviat Etzbaó shel HaMehaber* (A Impressão Digital do Autor) define a característica central no universo poético de Meir Shalev como uma hipérbole. O hiperbolismo se expressa no atributo da pluralidade: “de possibilidades, enredos, protagonistas e também pluralidade dos detalhes que aprendemos sobre o mundo” (SHIFFMAN, 1999, p. 173).

Entre os demais críticos que apontam para essa característica, há quem veja nela a origem da fraqueza do romance, e há quem veja um dos motivos da força de seu encanto e beleza. Ariel Hirschfeld, por exemplo, opõe-se à profusão, exagerada até a exaustão, dos “mecanismos cômicos” no livro. Ele critica ainda o narrador por fazer uso excessivo de citações, a ponto de perder a distinção entre ficção e realidade. Em sua opinião, esses são dois recursos discursivos que enfatizam a falácia das palavras, e assim tornam “o livro todo verdadeiramente falacioso”. A profusão de estímulos que caracteriza a linguagem do romance atua em seu desfavor, seja pelo fato de ser tão difundido a ponto de perder a sua eficácia, seja porque atesta o desligamento entre a formulação verbal e “a percepção do homem e do seu destino moldada pelo romance” (HIRSCHFELD, 1991, p. 25).

Noam Ziv alega que, em *Essav*, o excesso dos detalhes históricos e as estruturas complexas induzem o leitor a erro e dele zombam, sobrecarregam-no e causam-lhe dificuldades, distanciando-o do universo construído ao longo do romance. Do mesmo modo, “por mais que o livro seja fascinante, uma sensação de imprecisão por vezes acompanha a sua leitura. As personagens são tênues do ponto de vista visual, e é difícil imaginá-las [...]” (ZIV, 1991, p. 16).

¹³ Gershon Shaked faz uso do termo “carnavalizante”, aparentemente seguindo a trilha de Bakhtin, que o considerava uma das características mais importantes da literatura. A carnavalização descreve uma situação na qual o marginal transforma-se em central. Assim, o sublime e o abjeto, o sério e o grotesco mesclam-se sem nenhuma preferência hierárquica. O efeito carnavalizante na literatura é criado por meio da pluralidade de estilos e do discurso polifônico (MIKHAIL BAKHTIN, 1978, p. 111).

Ariana Melamed, assim como Gershon Shaked, atém-se ao traço carnavalizante do romance. Ao contrário de Hirschfeld e de Ziv, para ela a capacidade da trama de configurar imagens e situações surpreendentes e admiráveis confere-lhe um toque pessoal encantador. A seu ver, a narrativa consegue emocionar, apesar de ser uma ficção consciente, e nisso Melamed vê uma das qualidades que distinguem o romance e uma razão para enaltecê-lo (MELAMED, 1991, p. 10).

Malka Shaked analisa *Essav* como um romance histórico, isto é, um romance que modela e descreve a saga de uma família ao longo de algumas gerações. À semelhança de outros romances históricos da época, há em *Essav* uma tentativa de abalar e mudar as convenções relacionadas ao gênero. Essa tentativa é perceptível na vontade manifesta de impressionar e surpreender, por meio das “muitas digressões do tema central, na verdade pelo acúmulo de relatos uns sobre os outros [...]” (SHAKED, 1992, p. 26). O rompimento, ou a ampliação dos limites do gênero do romance histórico, traz uma inovação que também nos propicia “outros prazeres” (SHAKED, 1992, p. 27).

3.3. Aspectos cômicos e humorísticos

Um aspecto essencial da carnavalização é, como já mencionado, a mescla e a fusão de antíteses. Combinações surpreendentes, até mesmo deslumbrantes que, justamente por essa razão, têm certo poder de inovação e de revivescência. Essas combinações criam, muitas vezes, aspectos cômicos e humorísticos, dos quais a obra de Shalev em geral, inclusive *Essav*, é pródiga.

Para Hirschfeld, o uso dessa técnica é uma tentativa do narrador de contrabalançar, ou de expiar, sua incapacidade de configurar um universo ficcional dotado de profundidade e sutileza por meio da abundância difusa de combinações deslumbrantes: como entre Avraham e Sara; entre o literal e o figurativo; ou da criação de estruturas fantásticas. Tudo isso consegue, a seu ver, configurar um universo superficial e “não inteligente” (HIRSCHFELD, 1991, p. 25).

Menahem Ben, por outro lado, considera essa técnica de escrita, que associa o poético com o real, e que é basilar em Shalev, algo surpreendente que “deriva do hiato entre uma linguagem de sublime delicadeza lírica... e a grosseria perfeita [...]”. Em sua definição, esse é o princípio do “lirismo que se rompe [...] o tropo que é atropelado pelo gracejo” (BEN, 1991, p. 69). Dessa forma, “o livro inteiro é uma piada feita de piadas, ideias brilhantes, miragens verbais, fogos de artifício linguísticos, tudo escrito com nítida graça e excelente conhecimento do ofício do escritor” (idem, ibidem).

3.4. A estrutura do romance

A estrutura do romance é uma aglomeração e miscelânea vaga, ou um quebra-cabeça complexo e planejado segundo uma determinada lógica interna oculta?

Em *Essav*, não obstante o protesto do narrador contra a exigência dos leitores de que a trama seja mais coerente e consistente do que a realidade, ele consegue criar uma ficção coerente e consistente “como um andaime firme” (HIRSCH, 1991, p. 82).

Para Fabianna Hefetz a trama possui uma estrutura de mosaico. A utilização desse termo destina-se a indicar tanto a sua policromia e variegiação como a forma de justapor as narrativas e as anedotas. A lenda em estilo barroco que abre o romance, do duque Anton e da criada Zoga, é, na opinião de Hefetz, a chave para a composição do mosaico ou, em outras palavras, a chave para o modo de leitura do livro: “Com base no conhecimento de que o quadro, em geral, não se esclarecerá com celeridade para os que se empenham a vê-lo, assim como não escapará com rapidez dos olhos dos que se recusam a contemplá-lo diretamente” (HEFETZ, 1991, p. 83).

A estrutura em forma de mosaico, bem como a montagem do mosaico descrita como parte do enredo, é construída com mestria e, desse modo encontramos muitos pormenores, aparentemente esotéricos, que se vinculam e/ou aludem a detalhes significativos no enredo central. Tal é a relação, por exemplo, entre a narrativa de abertura supramencionada e os temas centrais que ressurgirão nas histórias de Yaacov e Essav. A micrografia de versículos bíblicos tatuados na ponta do nariz do duque depois da noite passada na companhia das jovens de Navarra¹⁴, já não é apenas malícia, mas uma alusão aos versículos que abordam as histórias das famílias dos patriarcas, a preferência de Abraão por Isaac e assim por diante, ou seja, é uma alusão a personagens e temas de significância preponderante no romance (YAOZ, 1991, p. 16).

Leah Han alega que a estrutura do romance pode ser descrita de acordo com três eixos narrativos: o primeiro é o eixo genealógico-familiar; o segundo, o geográfico: dos muros de Jerusalém à aldeia na planície. E o terceiro, o eixo mítico formado pela utilização de elementos míticos e de um sistema simbólico completo: símbolos bíblicos, símbolos tomados de empréstimo de enredos secundários lendários; símbolos relacionados ao processo de panificação e ao pão (HAN, 1991, p. 313-314).

¹⁴ “Navarra” é a denominação árabe da pequena comunidade de ciganos muçulmanos, falantes do árabe, que habitava principalmente a região de Jerusalém. “Navarra” é um apelido depreciativo, que significa “sujos”.

O próprio Meir Shalev, numa conversa com Ayelet Negev, atesta que “na minha narrativa existe uma lógica interna, que nem todos captam no início. É uma espécie de quebra-cabeças, um mapa subterrâneo, que deve ser descoberto” (NEGEV, 1995, p. 375).

3.5. Temas centrais

Um dos temas centrais do romance é o *amor*. “O amor, simples ou complexo, mata, revive ou agoniza [...]” (HIRSH, 1991, p. 82) e constitui a essência do livro. O próprio Shalev afirmou que *Essav* é, na verdade, uma história de amor¹⁵.

Esse é um amor impedido, isto é, um amor proibido, impossível e que não pode ser realizado (MELAMED, 1991, p. 10). O desejo intenso de ser amado acompanha os protagonistas ao longo do livro (BOSHES, 1991, p. 22).

A relação de Shalev com seus protagonistas amantes e sonhadores é uma relação romântica, não obstante a ironia com que ele os apresenta. O estilhaçamento dos sonhos de amor e os fracassos na sua concretização são grotescos, talvez justamente pela dimensão do sonho e pela força desse amor (SHAKED, 1994, p.73). Por isso, quiçá, as tentativas de concretizar as relações de amor sejam um processo doloroso (NEGEV, 1995, p. 368). De fato, há quem considere o romance uma narrativa sobre a tensão entre a própria vida e a terrível dor nela existente e a literatura (OPHIR, 1991, p. 80). As tentativas das personagens de verbalizar a dor “[...] perpassam o livro como um *leitmotiv* [...] a dor, assim como o amor, é o tema mais comum e distintivo” (NEGEV, 1995, p. 371).

A trama expõe o caráter edipiano que existe em todo amor (GUR, 1991, p. 13). Esse caráter pode servir de explicação para o ardente desejo que jamais será satisfeito ou realizado. Contudo, pode haver também amor entre pai e filho, não só entre um homem e uma mulher. Assim, o anseio de um pai por um filho seu é o rompimento do paradigma da relação entre mãe e filho. No romance Yaacov, como uma mulher, anseia por um filho e ele o “faz” para si mesmo. Michael é, de forma ambivalente, “o filho do seu pai”: “A cesariana vem enfatizar a relação entre o pai, Yaacov, e seu filho Michael. Ressalto isso várias vezes. É o meu filho e eu o fiz, ele não é de sua mãe, ela foi uma espécie de incubadora. Ele o germinou no interior dela, que não tem parte alguma na geração. O menino é retirado do ventre dela”. Por conseguinte, esses são os relacionamentos mais significativos no romance aos olhos do próprio autor (SHALEV para MAYBERG, 1991, p. 8).

¹⁵ Ver: “Shalev u-Kenaz, Romanim Chadashim” (Shalev e Kenaz, Novos Romances), *Yediot Aharonot*, 9.8.91.

A atitude para com mulheres amadas manifesta-se de duas formas opostas: na primeira, como uma erupção intensa e quase sobrenatural, mitológica, de beleza abundante; e na segunda, como a destruição da beleza por meio de sua substituição em “uma descrição de anatomia grosseira dos órgãos internos das mulheres (coração, pulmões, útero) [...]” (WEISS, 1991, p. 24).

Há quem considere as mulheres no romance como fortes e benevolentes, as passo que os homens são vistos como defeituosos, seja de corpo, seja de alma (por exemplo, MELAMED, 1991, p. 10; NEGEV, 1995, p. 369). Para Freund, por outro lado, é conferido ao romance certo caráter chauvinista, pois todas as personagens femininas são ridículas (Chenou Apari)¹⁶, malvadas (Lea) ou sobre-humanas (Sara). Portanto, “o cosmos aqui apresentado por Shalev é um cosmos exclusivamente viril, do qual desapareceram a intimidade e o erotismo”, e sua relação com as mulheres é uma relação estéril, de quem “não é capaz de desenvolver um vínculo emocional com nenhuma delas [...]” (FREUND, 1992, p. 37).

A citação seguinte, do próprio autor, demonstra o tema recorrente no romance, onde as mulheres são fortes e os homens, de alguma forma, defeituosos: “Simplesmente [isso] era adequado a uma mulher forte como Sara, que jamais conhecera a dor, e a única coisa capaz de matá-la é uma doença que se desenvolve a partir dos seus próprios tecidos. Ao contrário de Avraham Levi [...], que é um hipocondríaco que sofre de dores infundadas” (NEGEV, 1995, p. 369).

Um tema adicional no romance é o relacionado aos *padeiros, à panificação e ao pão*. Ariana Melamed sustenta que a padaria – e o processo de panificação – são a estrutura que une a narrativa e suas tramas fantásticas apesar da, ou talvez justamente devido à singularidade dos padeiros *vis-à-vis* os demais moradores da aldeia, os agricultores (MELAMED, 1991, p. 10). Para Mayberg, *Essav* “é um livro sobre pão e sobre comida e sobre os prazeres materiais da vida, da mesma forma em que é uma tragédia, muito israelense, sobre morte e ruptura” (Mayberg, 1991, p. 8).

Quando lhe perguntam se chegou ao pão norteado pelo tópico da comida ou pelo drama da panificação, Shalev retruca: “Norteado pelo trabalho”. Para ele é importante que seus protagonistas façam um trabalho físico, básico, uma espécie de labor “tão antigo como a humanidade [...]”. Acerca do erotismo de sua panificação Shalev afirma que “ele é muito banal do ponto de vista literário” (MAYBERG, 1991, p. 8). O simbolismo do pão talvez

¹⁶ Este é um apelido da personagem da cabelereira da aldeia que, sendo uma francófila, sempre abria seus comentários com as palavras ‘Chenou Apari’ – conosco em Paris.

também seja um pouco banal, mas é impossível de ser refutado: "O pão era a casa, a preocupação, a própria vida" (NEGEV, 1995, p. 371).

A *atitude para com Jerusalém* também é mencionada por alguns críticos como um dos temas do romance. Hedda Boshes afirma que é uma relação de atração e repulsa (BOSHES, 1991, p. 22). Leah Hahn assinala que Jerusalém é apresentada como uma cidade levantina, com a atração e a ameaça aí inerentes, não como uma cidade judaica e, certamente, não como uma cidade israelense. "Uma cidade exótica, levantina, sufocada entre os muros de sua história e de sua loucura" (HAN, 1991, p. 313). O próprio Shalev exprime sua sensação de que Jerusalém é "uma cidade insuportável: tanta violência e insanidade e estupidez. É uma cidade que pode ser visitada e dela se sentir saudades, mas não nela viver" (NEGEV, 1995, p. 370). Ariana Melamed também destaca essa relação de ódio para com Jerusalém e acrescenta que há um paralelismo entre a cidade e Avraham Levi: ambos são terríveis e desprovidos de generosidade (MELAMED, 1991, p. 10).

Outro tema central do romance é o do colecionismo (ver, por exemplo, BOSHES, 1991, p. 22). Anat Weisman argumenta que não se trata apenas de mais um tema, mas de um traço essencial do romance (WEISMAN, 1991, p. 14). Hillel Weiss vê no colecionismo "uma maneira de lidar com a nulidade da vida" (WEISS, 1991, p.24).

Hedda Boshes menciona ainda outro tema no livro, o dos *gêmeos*. Ariana Melamed também é de opinião que esse é um tema recorrente, expresso por duplicações, repetições, analogias, que não estão em uma relação unívoca. Assim, a visão dicotômica que coloca Essav como o oposto de Yaacov não está completamente correta: Yaacov de fato ganhou a padaria, uma mulher, e gerou filhos: ele "viveu a vida verdadeira", mas também ficou só e em sofrimento. Essav, em contraposição a Yaacov, foge para o mundo da ficção, onde tudo permanece metafórico; ele vive uma paródia da vida real (MELAMED, 1991, p. 11).

Os gêmeos não idênticos Yaacov e Essav são uma única entidade, dividida pela necessidade de usar o mesmo par de óculos. Boshes não considera essa situação uma dicotomia, mas uma esquizofrenia, análoga ao tema da pluralidade de perspectivas e percepções da realidade (BOSHES, 1991, p.22).

O tema do sonho e da sua ruptura aparece em paralelo, seja no âmbito do amor, seja no palco ideológico-sionista dos pioneiros. Embora a narrativa revele o fracasso do sonho, ela não nega a sua causa. A tentativa em si era cheia de vitalidade e de esplendor. E depois da derrota e do fim – poderá vir um renascimento (SHAKED, 1994, p.73).

O tema da expropriação e da anexação coexiste com o sonho sionista: Dudutch tem sua vida em Jerusalém expropriada e é anexada à família Levi na aldeia; Essav tem sua amada

e o seu legado (aldeia, padaria) expropriados; Dudutch “expropria” Lea de amamentar seus filhos; Yaacov, enlutado pela morte de seu filho primogênito – e que, mais tarde, concentra-se na superproteção de seu filho mais jovem –, expropria, inconscientemente, Romi do seu direito de ter um pai. Lea, naturalmente, tem sua vida expropriada e anexa a si mesma à cama do filho morto (HEFETZ, 1991, p. 83).

“Os temas da fotografia e da visão são muito proeminentes no livro” (NEGEV 1995, p.371), pois *Essav* é um romance sobre a visão e a falta de visão – o que é representado pela *função narrativa desempenhada pelas lentes*:

“Desde a lente gigantesca no teto do dormitório de um aristocrata europeu no início do livro, passando pelo único par de óculos que ambos os gêmeos têm de compartilhar no curso principal do romance, pelo microscópio daquele bonito e estranho médico inglês em Jerusalém, pelo espelho de Yaacov, pelos hábitos dos monastirinianos, que observam as estrelas, até chegar à máquina fotográfica da jovem Romi”. (HEFETZ, 1991, p. 83).

Essa observação através de lentes de qualquer tipo, que aproximam ou distanciam, faz com que todas as personagens vejam o mundo de forma distorcida, sem que nenhuma possa ver o quadro inteiro. Duas opções opostas de contemplar o mundo estão implícitas do romance, ambas representadas pelos monastirinianos: a primeira, a redução máxima para o menor dos pontos, enfoque esse que tem expressão no seu talento para micrografias. A segunda, a contemplação cósmica da vastidão do céu (idem, ibidem).

3.6. Elementos fantásticos

Os elementos fantásticos e a proximidade com o gênero do realismo fantástico destacam-se no romance. Batya Gur assinala que o caráter fantástico eleva a realidade para o nível do mito, por meio de uma comparação implícita com Garcia Marquez, o notável representante do realismo fantástico na literatura sulamericana. Tais características da obra, bem como o fato de situar suas histórias na paisagem israelense, criam a magia envolvente desse romance “maravilhoso” (GUR, 1991, p.13).

Também Anat Weissman enfatiza o legado do realismo fantástico que reverbera no romance. Mas, em sua opinião, não obstante a mescla do cômico e do fantástico “na saga de gerações e laços de família”, ele não traz nenhuma inovação temática. O realismo domina a temática do romance no tratamento dado ao luto pelos filhos, à descrição da árdua vida em Israel, à dificuldade de expressar a dor em palavras, à questão da memória e na descrição tradicional da cidade de Jerusalém (WEISSMAN, 1991, p. 14).

Leah Hahn vê na integração do realismo fantástico com as técnicas pós-modernistas, que rompem a dicotomia entre lenda e realidade, uma forma de lidar com a problemática presente no fato de que a história da colonização sionista na Terra de Israel “formou-se do material de que são feitas as lendas: rico em feitos heróicos, implantado numa terra mitológica e criadora de mitos, assemelha-se a uma fantasia impossível e maior que a vida” (HAN, 1991, p. 312). Por isso, essa história propicia um terreno muito fértil para a obra literária, mas pelo mesmo motivo, constitui um fator problemático para a ficção, “posto que a realidade da qual deve ser urdida a trama situa-se, por si mesma, já num nível mítico-lendário” (idem, ibidem).

Ortsion Bartana vê nos elementos fantásticos o grotesco. As descrições, em sua opinião, são na maior parte insípidas, vagas, “desconectadas de qualquer sequência significativa –conotativa ou alusiva – relacionada com a cultura que o texto pretende abordar, ou com qualquer continuidade intrínseca de uma trama ou de estrutura” (BARTANA, 1991, p. 20). De fato, “a fantasia grotesca” é o único fator que “conecta as partes do livro”, mas isso “é apenas um elo estilístico”. De mais a mais, a combinação de fantasia e paródia é a única especialidade de Shalev, em *A Montanha Azul* e também em *Essav*, e caracteriza a “superficialidade cultural da qual ele provém [...]” (idem, p. 21). Bartana argumenta ainda que tanto no fantástico como no cômico há elementos de imitação e exagero, sendo que ambos devem se basear em regras de coerência interna. A principal diferença entre os dois gêneros é que o fantástico permite zarpar para uma viagem imaginária, para além do universo que nos é conhecido como real, ao passo que os efeitos cômicos dependem da habilidade do leitor de reconhecer o vínculo entre eles e a realidade exterior que lhe é familiar. Mas em Shalev não há um compromisso consistente com o mundo fantástico; ele não é fiel a esse estilo, pois o desejo de criar, a todo custo, efeitos cômicos é o que importa. A fim de lidar com “sedimentos de identificação, aparentemente biográficos, ele [Shalev] cria um pseudoestilo de enfrentamento de uma pseudorrealidade errada e enganosa” (BARTANA, 1991, p. 22).

3.7. A verdade, o conhecimento, a memória e a ficção

A verdade, o conhecimento, a memória e a ficção se entrelaçam no universo poético de Meir Shalev.

Para Hillel Weiss, uma das questões da qual trata o romance é a da verdade e da sua relação com o conhecimento. A verdade e o conhecimento, por sua própria natureza, dependem da memória. E a memória é seletiva. Então, a verdade é o que o homem acredita

ser, o que ele lembra e o que lhe dói: “De todo modo, a verdade não existe. A memória seletiva do homem e suas dores são a única verdade” (WEISS, 1991, p. 24).

Hedda Boshes vincula a debilidade da concepção da verdade com a imaginação, que fornece às personagens a capacidade de moldar uma realidade e engendrar memórias que não têm nenhum compromisso com os fatos reais: “Realmente, o narrador herdou tanto a imaginação como as ficções de seu pai. Como ele, tenta mudar o passado, e temos à nossa frente uma narrativa sobre coisas que talvez nunca tenham ocorrido [...]” (BOSHES, 1991, p. 22).

Adi Ophir vê nas relações criativas entre a vida e a literatura uma forma de lidar com a dor e a tristeza, uma vez que a literatura suaviza todos os tipos de dor, mas “também lhes dá um nome e uma certa existência além do tempo e do espaço” (OPHIR, 1991, p. 80). A experiência de vida transforma-se em literatura, que permite fugir da terrível dor da própria vida. *Essav*, acredita ele, é uma narrativa sobre essa tensão entre a vida e a literatura.

O retorno do narrador a Israel para cuidar do pai é considerado por Adi Ophir um retorno para a recordação, para a confrontação da memória, ou da literatura, com a vida como ela era, “com a memória dos outros” (idem, *ibidem*).

“A miopia empurrou-me para os braços da memória e da leitura”, diz Meir Shalev a Ayelet Negev, e acrescenta: “Meu pai abre o livro *Parshat Gavriel Tirosh* (O Caso de Gavriel Tirosh) com as palavras: ‘Em mim, os nervos da memória estão entretrecidos com os nervos olfativos’. Em mim também” (NEGEV, 1995, p. 370). Essa declaração expressa uma percepção sensual da memória; do que se depreende que revestir as memórias com palavras cria, inevitavelmente, uma espécie de lacuna entre elas e a realidade, entre elas e a verdade. De fato, em uma conversa com Ron Mayberg, Shalev declara que “escrever é um blefe”. O “blefe” é a essência da obra de arte, na qual “há cortinas e telas e espelhos que distorcem e lentes para concentrar e meios ópticos, e filtros para descrever a realidade, não se pode dizer que essa é uma autobiografia, ou uma declaração de intenções, ou uma visão de mundo” (MAYBERG, 1991, p. 7).

As suposições sobre a palavra e a ficção estão personificadas no símbolo dos óculos no romance, segundo Hirsh: Yaacov gostou da nitidez do mundo visualizado através das lentes dos óculos. O foco que lhe foi possibilitado também se reflete em sua vida pessoal, concentrada em um único amor por uma única mulher. *Essav*, por outro lado, prefere manter o livro perto dos olhos e, dessa maneira, obter o embaçamento que lhe permite “preencher esses espaços com fatos que se tornaram ficções e com ficções que se transformaram em fatos”. Ele

descobre nos livros o poder que a palavra tem de insuflar vida e verdade nas ficções. (HIRSH, 1991, p. 82).

“As pessoas exigem da literatura, mais do que exigem da realidade, que ela seja conduzida por regras mais sensatas” (NEGEV, 1995, p.375). Assim, talvez para minar essa expectativa, Shalev introduz intencionalmente no romance erros factuais: “Podem me pegar com erros factuais, porém na maioria dos casos poderei provar que o erro foi proposital e que ele tem um motivo” (MAYBERG, 1991, p. 7).

Por meio dessa e de outras formas, a ficção é enfatizada enquanto ficção. A exposição declarada da dimensão ficcional no romance desvia, de acordo com Menahem Ben, o centro de gravidade e do interesse da trama para o ato de escrever em si (BEN, 1991, p. 15).

Também Anat Weisman assinala a poética autoconsciente, que enfatiza a sua condição de ficcional. O narrador, que às vezes formula perguntas “ao leitor sensato”, põe em funcionamento um dos truques da exposição da ficcionalidade. Mas em sua opinião, o espessamento da camada que trata da ficcionalidade no romance prejudica “a credibilidade e o encanto da obra” (WEISMAN, 1991, p.14).

Essa ruptura da ilusão de realidade no romance, assim como o fenômeno de citações e pseudocitações; a lenda e a pseudolenda; o relato como que histórico ou parcialmente histórico; são aspectos pós-modernistas. Como tal, eles abalam a relação convencional segundo a qual a ficção distingue-se da realidade.

Em *Essav*, os espelhos, as câmeras fotográficas e os reflexos simbolizam o caráter nebuloso da “relação entre a mimese, a representação e a realidade”. O próprio protagonista se coloca em um estado de “metarrealidade” quando não está assando o pão, mas escreve **sobre** a panificação (HAN, 1991, p.314).

Hedda Boshes atenta para outra maneira de enfatizar o aspecto ficcional, ao apontar para a natureza das *relações entre o narrador e o leitor*: “No seu novo romance Shalev dispersa pontos de referência para seus leitores, mantém com eles uma espécie de diálogo, tentando anteciper e adivinhar sua reação, e comenta: ‘É estranho. As pessoas exigem do texto o que não há no visível [...]’” O leitor, na sua opinião, “possui a inteligência que lhe permite” preencher lacunas, responder perguntas e solucionar enigmas (BOSHES, 1991, p. 22).

O narrador e a própria obra *Essav* são exemplos claros disso. É um narrador apaixonado “pelas narrativas acerca de si mesmo” (idem, ibidem). Em *Essav*, são as qualidades do autor, dramatizado como escritor e ficcionista, que conferem legitimidade para “os inúmeros exageros narrativos e descritivos do tema surpreendente, pelo divertimento em

si causado pela leitura da trama” (SHAKED, 1992, p. 27). Desse modo, até mesmo o caráter do narrador, que é parte imanente da obra, contribui para destacar a sua dimensão ficcional.

O narrador de Meir Shalev é um hedonista que, por meio de uma pletora de narrativas secundárias, molda a exuberância sensual em sua obra. “Em *Essav*”, afirma Shaked, [...] o hedonismo do autor enquanto o *Homo Ludens*¹⁷ chega ao auge” (SHAKED, 1994, p. 70).

O narrador de Shalev em *Essav*, como nos demais romances, é um homem solitário. Ele também é estéril, pois é uma personagem focada nas vivências da contemplação e da descrição como substitutas para a ação e para o próprio viver (idem, ibidem).

Alguns dos detalhes históricos no romance são percebidos por nós, leitores, como uma caracterização do protagonista narrador, que é “arrebatoado pela concretização plástica e humorística de suas memórias, ao evocar um repertório esplêndido e divertido de mitos, ou de paródias de mitos, ou de algo que é até mesmo menos que isso: uma narrativa familiar e histórica realizada com seriedade e em interesse próprio” (SHAKED, 1992, p. 23). Na verdade, o caráter do narrador e sua postura alegadamente divertida criam um desligamento visível entre a ficção e a realidade que ele supostamente visa representar.

3.8. A linguagem e as palavras

A linguagem e as palavras são destacadas como um tema por si só. Isso é típico da obra de Shalev, que atesta a seu próprio respeito: “Desde a infância sou um homem de palavras” (NEGEV, 1995, p. 370).

Contudo, para Hillel Weiss, o romance *Essav* demonstra que é justamente necessária a decomposição da linguagem para expressar o mundo interior. A linguagem é, por conseguinte, um instrumento inadequado para refletir ou para exaurir o mundo. Assim, por exemplo, as maiores, mais verdadeiras e significativas expressões do amor, manifestam-se na obra exatamente por aqueles que não têm nenhuma linguagem: “[...] a mãe de Yaacov e Essav, a mulher-menina gigantesca, exprime verdades mais poderosas que todos em sua linguagem áspera. *Hayeke*¹⁸ Brinker, que tanto ama Sara, consegue transmitir a intensidade do seu amor apenas depois que sua língua tornou-se inútil após ele ter sofrido um derrame. Somente o narrador Essav consegue decifrar a canção destituída de sintaxe e coerência de seu amor (WEISS, 1991, p. 24). É interessante notar que justamente Essav, imerso em um mundo de

¹⁷ Neste termo Shaked refere ao livro do Johan Huizinga, onde ele argumenta que o jogo é um componente antigo do comportamento humano; é um impulso fundamental associado ao prazer e deleite. O significado do jogo é que ele representa uma paixão além de apenas a necessidade de sobreviver. (HUIZINGA, 1984, p. 37).

¹⁸ *Yeke* é o apelido dado para judeu que veio da Alemanha.

palavras e de literatura, isto é, na construção de mundos através da linguagem e não em sua decomposição ou dissolução, seja o único que compreende Brinker...

A linguagem figurativa do romance caracteriza-se por seu frescor humorístico. Para Ariana Melamed, esse aspecto é indicativo do estilo singular da narrativa. Alguns exemplos deste estilo podemos encontrar em metáforas tais como a dos gritos que se fazem ouvir “como mil virgens búlgaras que berram”; a de Essav, descrito “como o velho sapo da piscina de Ezequias [...]” e em muitas outras de igual naipe (MELAMED, 1991, p.10).

O próprio Shalev define seu estilo linguístico por uma metáfora divertida: “Faço espacates e flic-flacs no livro” (na conversa mantida com MAYBERG, 1991, p. 7). E espera, acrescenta, “que haja um dia uma estrutura linguística chamada pelo meu nome, mas no geral trata-se de uma obra de arte, é isso” (idem, ibidem). Em outras palavras, com um sorriso e uma piscadela marota, talvez, ele nos informa que ainda que conseguisse criar um estilo linguístico surpreendente, incrível e extremamente divertido, ele seria útil meramente aos seus objetivos artísticos. E que a obra de arte não precisa disfarçar-se nas cores da realidade, não precisa esconder o fato de ser artística.

Apresentarei a seguir dois estudos que enfocam os aspectos linguísticos da obra de Meir Shalev. No primeiro, Yochi Shelach tenta examinar como a linguagem cria uma realidade. No segundo, Smadar Schiffman procura descobrir, definir e descrever uma estrutura linguística, ou uma característica estilístico-figurativa singular, que constitua um fundamento poético da obra de Shalev.

Shelach discerne o termo “língua”, que, no caso, “é a língua do autor” do termo “linguagem”, que é distinta da língua e dela deriva, mas que possui suas próprias características” (SHELACH, 2003, p. 2). Ou seja, a “língua” inclui, de fato, uma variedade de “linguagens”, posto que com o termo “linguagem” Shelach refere-se a um estilo linguístico único para uma determinada personagem que é claramente diferente e distancia-se, de certa forma, da linguagem padrão, formal.

“As normas da ‘linguagem’ estabelecidas pelas personagens destinam-se à instituição, de seu interior e por seu intermédio, de um mundo à parte, de uma realidade interna separada” (idem, p. 3). Creio que o significado interessante que resulta dessa distinção é que quase toda personagem na obra ficcional representa, por meio de sua linguagem, uma realidade diferente. Por conseguinte, temos uma única narrativa, que inclui representações ficcionais de vários universos.

Yochi Shelach, no entanto, distingue em cada obra uma única personagem que “institui a ‘linguagem’” e, desse modo, tenta criar um universo à parte (idem, ibidem). Nas

obras de Meir Shalev essa figura é sempre a do narrador e “sua linguagem” é simultaneamente a soma da de todos os narradores, bem como a linguagem de cada narrador separadamente.

“Ao contrário de Grossman, cujos protagonistas tentam resgatar outros e serem resgatados pela 'linguagem', parece que Shalev renuncia de antemão a essa tentativa – à aspiração que caracterizou o mundo moderno. Em vez disso, ele prefere iluminar ‘pelo lado de fora’ a narrativa da ‘redenção por intermédio da linguagem’ com uma luz irônica e pessimista, por meio de uma poética de pastiche, que transforma a língua em ‘linguagem’, numa construção feita de uma mescla de coisas incompatíveis e, nesse processo, ele ilumina a impotência da língua como um instrumento de representação” (SHELACH, 2003, p. 11).

A partir dessa mistura heterogênea a trama é unificada como uma colcha de retalhos, que obtém sua unidade apenas pelo fato de ser contada por um único narrador. Disso resulta que esse narrador é um “significante vazio” (idem, ibidem); um “saco de narrativas”, ou um “barril de narrativas”, conforme atesta a seu próprio respeito Baruch em *A Montanha Azul*. Ou seja, ele é um recipiente vazio, disponível para absorver e transmitir as outras “linguagens”. A transmissão criada é a nova “linguagem”; essa é a representação narrativa gerada depois que o narrador assimilou todas as diversas “linguagens”, “apropriou-se delas, realizou nelas uma seleção, as misturou e modificou [...]” (idem, ibidem).

A “linguagem” do narrador de Shalev extrai seus componentes “de várias fontes: a narrativa sionista, a fantasia ao estilo de Garcia Márquez, temas bíblicos, citações de vários textos – inclusive os do próprio Shalev – e os arquétipos freudianos e junguianos” (idem, p. 11-12).

Dessa forma, a intertextualidade transforma-se em um constructo diferenciado por si só na obra de Shalev. Ela é a “linguagem” dessa obra, “formada como uma tessitura ou como uma rede de sinais, lançando ramificações transversais relacionadas umas às outras dentro da própria narrativa, quer seja entre as várias obras de sua autoria, quer seja exteriormente à ela” (idem, p. 12).

No romance *Essav*, o fato de o narrador escrever acerca de pães é apresentado “como um ato estéril”, em oposição à panificação por parte de Yaacov, seu irmão gêmeo. Escrever sobre a panificação, como um substituto de algo real, esvazia o significante do seu significado, porém cria um novo significante, que é a palavra em si: “a palavra se torna a própria experiência” (idem, p. 13).

Em *Essav* se faz uso de citações, ou seja, de um tipo de intertextualidade, de modo a conferir-lhe um “significado falso, ficcional e mentiroso” (idem, ibidem), uma vez que ela é ou tirada do seu contexto, ou se trata de uma invenção apresentada como citação. Tudo se constitui numa fonte potencial de citação. A “linguagem” dele é uma “linguagem gasta,

composta de um pastiche de citações”, nada além de um substituto da realidade (idem, *ibidem*).

Dessa forma, a linguagem é usada no romance para criar uma desconexão entre ela e a realidade. Uma vez que tudo é citação, tudo é réplica e não a coisa em si, também a dor perde a sua concretude. Por conseguinte, o desejo, ou a tentativa de ser redimido por meio da linguagem, é um desejo infundado e inútil. “Assim, a ‘realidade’ (tanto a real como a ficcional) transforma-se, em uma palavra, em um significante vazio [...]” (idem, p. 14).

O mundo poético de Meir Shalev é construído em torno da hipérbole. O uso singular que Shalev faz dessa figura de linguagem é caracterizado pela pluralidade em excesso. Esse tipo de exagero encontra expressão nos seus romances pela “multiplicidade de possibilidades, de enredos, de protagonistas, de informações que aprendemos sobre o mundo” (SHIFFMAN, 1999, p. 183). O exagero é criado pela realização constante e simultânea de uma profusão de opções, ainda que contraditórias. Tudo é possível. “O universo de Shalev é, aparentemente, o universo das possibilidades ilimitadas; todos os sonhos são factíveis, todos os anseios podem ser satisfeitos, tudo é permitido” (idem, *ibidem*). Mas, na verdade, essas são opções vazias de significado, pois ou perdem a importância depois de sua realização, ou são concretizadas por quem não as desejava a princípio. Assim, a realização dos sonhos, paradoxalmente, os esvazia de sentido e questiona a sua relevância.

Essa característica está relacionada ao fato de que no universo poético de Meir Shalev as personagens são sempre movidas pela nostalgia e pelo anseio de realizar algo grandioso e maravilhoso como o amor, a aventura, ou um sonho inatingível. Em *Essav*, como dissemos, o hiperbolismo se manifesta em uma profusão de alusões, na criação de narrativas paralelas e repetitivas e na aspiração de todos os protagonistas ao amor.

Um dos temas examinados no romance, vez após a outra, em muitas versões, é o do compromisso, “que algema o homem à família e às raízes, em contraposição à liberdade e ao isolamento daquele que optou por não se comprometer” (SHIFFMAN, 1999, p. 183). A parábola das árvores contada pelo pai de Sara, *dieduchka*¹⁹ Michael (p. 85), apresenta essa questão por meio de uma história que, embora aparentemente simples, é deveras complexa, entremeada por algumas narrativas que abrem caminho para várias possibilidades de escolha e, assim, a hipérbole, moldada pela multiplicidade de opções, é reforçada e destaca-se ainda mais pela negação dessas mesmas possibilidades. É o que acontece, por exemplo, com a noção de amor que, por um lado, *ez solo una palabra*, desprovida de significado verdadeiro,

¹⁹ Avô em russo.

real. Por outro lado, o amor, em suas diferentes facetas, “é a grande e diversificada força que move a maioria das tramas do romance” (SHIFFMAN, 1999, p. 185), cujos protagonistas fazem coisas grandiosas, ou loucas, em nome do amor e para o bem daqueles que amam.

Pode-se ver na história de *Essav*, o narrador, o anseio por alguma certeza: “Ele gostaria de saber que o amor existe, que não é apenas uma palavra, e que o sentimento é um fato incontestável, indubitável” (idem, p. 186). O anseio pela certeza decorre justamente do fato de ela ser impossível. Ou, uma vez alcançada a certeza, ela envolve a decepção, o desencanto, ou a descoberta de que o objeto de desejo já não é tão desejável. O mesmo se aplica às demais personagens, “nenhuma das quais tem o privilégio de concretizar o seu anseio” (SHIFFMAN, 1999, p. 187), como o duque Anton que, pelo ato de suicídio romântico por ele planejado, entende ter perdido o seu verdadeiro amor. Assim, também os outros protagonistas “perdem ao menos uma oportunidade, e nem todos conseguem alcançar um momento de esclarecimento antes de sua morte [...]” (idem, *ibidem*).

O desejo, a aspiração, o sonho, na obra de Shalev são hiperbólicos, porém sua realização é redutora e irônica. Em *Essav* ela é principalmente desprovida de substância: “a realização do sonho pode ser apenas uma metarrealização de um metassonho, uma realização verbal que passou por um processo de redução” (idem, p. 193).

A característica hiperbólica se manifesta igualmente na forma da narrativa, não apenas no seu conteúdo temático. Além da diversidade de descrições da natureza, da riqueza linguística, do uso de uma ampla gama de alusões, da multiplicidade de personagens e da esfera de ação da narrativa, o hiperbolismo revela-se também por meio do gênero escolhido por Shalev, o carnavalizante segundo a formulação de Bakhtin. A tradição carnavalesca se caracteriza pela pluralidade – de vozes, de estilos –, pela excepcional liberdade de invenção e de combinação de elementos estranhos e contraditórios.

A opção pelo fantástico que caracteriza a escrita de Shalev, também está a serviço do hiperbolismo: “o sub-gênero fantástico específico escolhido por Shalev produz, à semelhança do seu universo poético, um mundo cheio de possibilidades, todas elas, inclusive as realizadas com êxito, esvaziadas de sua exclusividade e singularidade” (SHIFFMAN, 1999, p. 199).

A qualidade que se observa no fantástico, de obscurecer o limite entre o possível e o impossível, apóia-se, na obra de Shalev, em um narrador não confiável e, assim, a incerteza e a incapacidade de decidir entre o real e o imaginário são mantidas e até reforçadas.

Outra forma pela qual é alcançado no texto o efeito de enevoamento e preservada a sensação de hesitação e incerteza no que tange ao possível e ao impossível é “a elevação de elementos banais da realidade ao nível do maravilhoso e a banalização de elementos

maravilhosos” (idem, ibidem). Em outras palavras, histórias ou lendas, por exemplo, contadas às crianças, são aceitas no mundo ficcional como verdades históricas e parte evidente da “realidade”. Por outro lado, casos banais, cotidianos, como o corte de uma árvore ou uma alergia de primavera (*Pelo Amor de Judith*) “recebem dimensões hiperbólicas ou mitológicas, como que maravilhosas” (idem, p. 200).

“Não só o possível e o impossível convivem em paz lado a lado nos romances de Shalev. Também o ficcional e o histórico, o confiável e o não confiável, são apenas duas das facetas do mesmo evento ou do mesmo narrador” (idem, p. 201-202). Isso se evidencia particularmente em *Essav*, no qual “Uma História Imaginária sobre Pessoas que Nunca Existiram” é interrompida por “Eliyahu Salomo e Miriam Ashkenazi (Uma História Próxima da Verdade sobre Pessoas com Nomes Fictícios)” e, finalmente, surge “Shimon Natan e as filhas de Idelman (Uma História Hipotética sobre Pessoas Reais)”.

Tal falta de confiabilidade dos narradores nos romances de Shalev, que “fabricam não menos do que relatam” (idem, p. 204), esclarece ao leitor “que a imagem de mundo que tentamos reproduzir não é fidedigna, mas não temos nenhuma maneira de corrigir as distorções por meio de um exame comparativo das várias fontes de informação” (idem, ibidem). Esses narradores fazem com que todos os componentes da trama sejam apenas opções, pois jamais poderemos saber se as coisas de fato aconteceram no mundo ficcional, ou se são fruto da invenção do narrador.

Os significados de mundo resultantes das técnicas narrativas analisadas no artigo de Shiffman também têm duas possibilidades mutuamente excludentes: o sonho que se concretizou e perdeu o seu significado, não seria de fato desprovido de valor desde o início, ou foi a realidade cruel que fez com que ele fosse impossível de realizar-se? Essa questão é paralela ao princípio da profundidade do universo poético de Shalev: “Por trás do anseio pelo grande amor, a grande fé, ou a singularidade, oculta-se a enorme incerteza no que tange à possibilidade de existência da fé, do amor, ou da singularidade [...] A multiplicidade de opções e a incapacidade de decidir entre elas decorrem da constante incerteza que subjaz a cada uma. Toda crença, toda ideologia, todo amor, é exposto à gélida luz da ironia” (SHIFFMAN, 1999, p. 208).

3.9. Intertextualidade

Uma das características notáveis do romance é, naturalmente, a intertextualidade: “William Saroyan, Hugh Lofting, Walt Whitman, Emerson, o Livro de *Gênesis*, Santo

Agostinho, controvérsias escolásticas, Tchernichovsky e dezenas de outros são citados a partir da experiência literária do leitor Essav” (MELAMED, 1991, p. 11).

Há quem veja nessa intertextualidade uma técnica, ou um traço que intensifica a sua exuberância carnavalesca. Contudo, Shaked, por exemplo, acredita que a estrutura da profundidade intertextual do romance cria um aprofundamento do texto carregando-o de um significado universal que ultrapassa o tempo e o espaço retratados. Apesar do uso paródico dos materiais bíblicos básicos e da apresentação de personagens com nomes bíblicos, a narrativa alude a um significado simbólico segundo o qual “a disputa entre irmãos é um dos fatores básicos da existência humana e do grupo étnico configurado [...]” (SHAKED, 1994, p. 71). Também Batya Gur vê a disputa dos gêmeos como um combate “sombrio e terrível”, não obstante a sua moderação (GUR, 1991, p. 13).

Ao jogar com alusões literárias e com as formas de entrelaçamento dos motivos bíblicos, às vezes, com inversão em relação à fonte, Shalev configura um burlesco báquico. Contudo, e apesar de colocar um narrador niilista no centro do romance, Hillel Weiss observa que, além dos efeitos carnavalizantes, esse mesmo narrador tenta “tocar as raízes da dor humana”. Ele tenta, “por meio da memória seletiva”, descobrir o gosto da vida e o sentido da sua história familiar na formação dessa vida (WEISS, 1991, p. 24).

A alusão às fontes judaicas na obra dá suporte à identificação de Romi com Essav, o narrador, e à caracterização angelical de Michael, como demonstrado por Hillel Weiss:

“Romi é a sobrinha favorita, na verdade, sua verdadeira gêmea (Essav, como se sabe, é equivalente a Roma, que é Edom), e Michael, o filho caçula, o bebê que nasceu como substituto de Binyamin, tem uma doença estranha que o impede de sentir dor. A avó, a matriarca Sara, tem alucinações sobre pessoas anjos. Michael, que tem o nome de seu avô, realiza esse sonho” (idem, ibidem).

A intertextualidade é enfatizada no universo poético de Shalev e, no romance *Essav*, também pelo caráter do protagonista narrador, pois as citações e as imagens tiradas do imaginário de outros escritores, são parte do universo do protagonista em *Essav*, conforme alegado pelo próprio Shalev em uma entrevista com Erez Asherov (ASHEROV, 1994, p. 64).

No ensaio “Penei Yanus: Ben-Textualiut be-*Essav* shel Meir Shalev” (As faces de Jano²⁰: Intertextualidade em *Essav* de Meir Shalev), a autora enfoca as técnicas de intertextualidade, ou as alusões literárias, em três contextos principais: o da literatura hebraica, cuja característica primordial é a alusão à Bíblia, de modo que ambos os textos, o atual e o antigo, atuam simultaneamente; o segundo contexto é o modernista e pós-modernista, em que

²⁰ Na mitologia romana, Jano era a divindade dos portões celestiais e dos começos. Ele é descrito como tendo dois semblantes, um voltado para o passado, o outro, para o futuro. A escolha do título do ensaio alude, aparentemente, à forma de utilização bifacetada de intertextos no romance.

a alusão é apreendida como “uma rede complexa de alusões que entrelaça, necessariamente, todo texto” (SHIFFMAN, 1999, p. 171). Daí a tendência do texto pós-moderno, de criar um mosaico de “citações e alusões” (idem, *ibidem*). Já o terceiro contexto é singular ao universo poético de Meir Shalev. Para Shiffman, tal singularidade insere-se na exuberância hiperbólica, que marca a poética de Shalev em todos os estratos de sua obra. Assim, também, no tocante a essa questão: o autor não opta por uma única técnica alusiva, mas pelo método do “tanto uma como a outra”: ao ser “fiel à sua poética exuberante, Shalev opera as alusões de modo focado e disciplinado, de acordo com a tradição modernista, mas também como se compusesse um mosaico, esquivando-se de qualquer significado claro, ao estilo do pós-modernismo” (idem, *ibidem*). No entanto, é possível discernir com clareza uma organização interna dos intertextos empregados: quando são alusões à Bíblia, Shalev é modernista, isto é, “ele opera as alusões de modo focado e disciplinado” (idem, *ibidem*). Quando as alusões dizem respeito à literatura mundial, principalmente a inglesa, “de Nabokov a Emerson, de Fielding a Saroyan” (idem, p. 172), sua abordagem é pós-modernista. Assim, quando o uso da técnica alusiva associa-se no romance à literatura ocidental,

“é exigido aparentemente do leitor que tenha uma erudição abrangente. No entanto, as muitas alusões a essa literatura ‘pedem’ essencialmente apenas uma identificação: Se identificarmos o texto aludido teremos provavelmente uma satisfação qualquer e prosseguiremos na leitura. Porém, o texto aludido não é, em geral, iluminado por uma nova luz e tampouco lança esse tipo de luz sobre o próprio *Essav*” (idem, *ibidem*).

As alusões que atuam ao estilo modernista baseiam-se em fontes hebraicas, isto é, na Bíblia, em particular no livro de *Gênesis*. Elas “são conhecidas por todos os leitores do hebraico e postas em ação plenamente, o que inclui alguns de seus pormenores tanto como partes consideráveis do seu contexto, criando uma interação significativa entre o texto aludente e o texto aludido” (idem, p. 172-173).

Como supramencionado, a principal característica poética de Shalev é a da multiplicidade hiperbólica. O uso que ele faz do recurso da alusão em *Essav* segue a mesma premissa. Em vez de escolher entre o modernismo e o pós-modernismo, Shalev opta por ambos. De forma similar, a multiplicidade de alusões a textos anteriores, a “sua rica intertextualidade” (SHIFFMAN, 1999, p. 174) se dá na forma hiperbólica típica de sua prosa. Um dos efeitos primordiais dessa multiplicidade de alusões é a criação de “um processo de esvaziamento de significado” como já ressaltamos (idem, *ibidem*): uma vez que as possibilidades de realização literal são infinitas, sua validade é abalada ou mesmo eliminada. A concepção segundo a qual a própria concretização do sonho leva à sua ruína é ilustrada e

ênfatisada hiperbolicamente, pois de uma situação na qual todas as opções estão em aberto decorre ou subentende-se que “nenhuma delas é significativa” (idem, p. 173).

Do ponto de vista temático, o aspecto crucial do romance é “a constante tensão entre um comprometimento enfadonho, se bem que frutífero (e, talvez, mesmo o amor) e passeios, guerras e perseguição estéril de mulheres” (idem, p. 174). Essa temática orienta igualmente o delineamento intertextual do livro. Assim, o tema do comprometimento com a família e a terra, em contraposição ao descompromisso e desligamento, manifesta-se de maneira sucinta na narrativa do avô Michael sobre as árvores que no passado podiam andar, mas que optaram por serem plantadas no solo (p. 85).

A multiplicidade de citações e alusões prepara o terreno para a criação de pseudo-citações, isto é, afirmações apresentadas como uma citação ou uma alusão, que são, porém fabricadas, como confessa o narrador Essav: “Citei-lhe mentiras verdadeiras e verdades que o não eram” (p. 306). Assim, torna-se evidente para nós que não há por que tentar “delinear o limite entre o ‘verdadeiro’ e o falso” (SHIFFMAN, 1999, p. 174).

O aspecto pós-modernista manifesta-se no topos do espelho, no mosaico dos intertextos e na perplexidade do próprio narrador acerca da medida de “realismo” ou de “ficcionalismo”. O mesmo também se dá com a tendência “divertida e descompromissada” (idem, p. 178) que caracteriza as alusões à literatura ocidental moderna.

“O tema dos gêmeos, que no contexto bíblico é repleto de significado, pode ser apreendido, no contexto de uma alusão a Nabukov, como um jogo pós-modernista divertido que apresenta a indiferenciação entre um dado sujeito e outros sujeitos” (idem, *ibidem*). Nessas alusões há uma espécie de remissão ao tema das duplicações e dos reflexos no romance, mas elas predominantemente “reforçam a riqueza hiperbólica e o aspecto pós-modernista na obra de Shalev: ou seja, acentuam a possibilidade de ler cada afirmação enquanto uma citação, consciente ou inconsciente” (idem, p. 179). No entanto, as inúmeras alusões, além de serem “uma espécie de demonstração de força intelectual e cultural, o que não deve ser subestimado”, vinculam-se e enfatizam outros temas no romance, como “o da vida como uma narrativa, e da narrativa como vida, e o da ficção e da realidade como irmãs gêmeas” (idem, p. 180).

A escolha de Shalev, de aludir à obra de certos escritores, muitos dos quais eram imigrantes que não escreveram na sua língua materna, reforça “o tema do estrangeiro e do exílio” (idem, *ibidem*) e, apesar disso, Shiffman assinala que as alusões à literatura mundial não são de importância crítica para a compreensão do significado do romance. Por

consequente, a concretização do texto não é afetada pelo fato de não conseguirmos identificar todas elas.

Em contraposição às alusões em torno da literatura mundial, o lugar da alusão bíblica no romance é tão central que “a trama do narrador ruivo e de seu irmão gêmeo Yaacov pode ser lida como uma variação da narrativa bíblica” (idem, *ibidem*). Na narrativa bíblica, bem como no romance de Shalev, “a trama pessoal está inseparavelmente integrada à trama ‘nacional’” (idem, p. 181) – o vínculo com a terra natal e a continuidade da “dinastia” é contraposto ao desvinculamento e ao exílio.

A narrativa bíblica é, portanto, acionada no romance como um foco de significado central. “As principais questões suscitadas pela história do Yaacov e do Essav originais”, são essenciais para exaurir o significado do romance – questões relevantes a “pertencimento e exílio, o direito (convenção social) à herança em comparação à preferência por um filho, os laços familiares e a arbitrariedade do amor” (SHIFFMAN, 1999, p. 181). O levantamento de tais questões acerca do significado e da importância dos temas supramencionados (vínculo, terra natal, desligamento e exílio), não é típico dos romances marcadamente pós-modernistas, que apresentam um mundo no qual todo significado apreendido como profundo e sólido é posto em dúvida, solapado ou esvaziado de conteúdo. Em Shalev, por outro lado, “o significado e a ficção são duas faces da mesma moeda: assim como não há certeza de que a ficção produza sentido, não há maneira de certificar-se de que o significado nada mais é que uma ficção” (idem, p. 180).

A maldição que Sara lança sobre Essav no romance, expulsando-o de sua presença (p. 311), é análoga à atuação de Rebeca, que ajuda Jacó a roubar a bênção de seu pai, Isaac. Em ambas as narrativas, a preferência materna selou o destino dos gêmeos com relação à herança e, por conseguinte, também com relação ao amor.

Muitos detalhes adicionais no romance aludem às narrativas em *Gênesis*, como a partida de Avraham – o pai, da Mesopotâmia (p. 40); o casamento com uma mulher trazida da Galileia (equivalente ao envio de Eliezer a Haran a fim de trazer uma noiva para Isaac, e a Jacó que vai para Haran, e lá encontra o seu grande amor); o nascimento dos gêmeos, um ruivo, o outro moreno, um que habitava em tendas e era um estudioso das Escrituras, o outro, um homem de ação que preferia os campos e florestas (e aqui a trama inverte e embaralha as narrativas bíblicas).

A rivalidade entre as irmãs, Lea e Raquel, sobre o amor de Jacó transforma-se no romance em uma concorrência entre os dois irmãos para conquistar Lea. E, “em ambos os

casos, o maravilhoso amor se transforma em posse, em propriedade de útero simplesmente” (SHIFFMAN, 1999, p. 182).

A travessia do Jaboque é aludida seja no tocante a Avraham Levi com relação à luta com o anjo (p. 97, 117); seja com relação ao próprio narrador: “envia-me a mim, deixa-me ir, porque já a alva subiu” (p. 391), e seja no tocante a Yaacov que “foi deixado só [...]” (p. 391), não porque o anjo o deixou como na narrativa bíblica, mas por ter perdido seu filho e porque “a padaria e o trabalho exaustivo tornaram-se uma maldição, e ele pagou um preço enorme por ter roubado a primogenitura do irmão gêmeo (SHIFFMAN, 1999, p. 183).

Detalhes adicionais da narrativa bíblica são configurados inversamente no romance, como no tema do exílio e da terra natal: Essav é o exilado e Yaacov permanece em sua terra natal, ao contrário dos acontecimentos bíblicos. Além disso, o pertencimento à terra de Israel não significa prosperidade e sucesso, mas “um constante labor árduo, um constante compromisso” (idem, *ibidem*), ao passo que a vida no exílio não é uma vida interminável de escravidão, mas é antes despreocupada e confortável.

Por meio desse contraponto com a narrativa bíblica, é suscitado o tema do compromisso e de seu significado, “pois não há dúvida que a vida de Essav é mais fácil, se bem que desprovida de sentido, posto que desprovida de comprometimento” (idem, *ibidem*). O pertencimento e o compromisso possuem um significado; eles dão sentido à existência, mas seu preço é muito alto, e se expressa na sina de Yaacov no romance, a sina daquele cujo mundo é um mundo de dor e luto pela morte de um filho, um mundo no qual impera o “trabalho de Sísifo”, um mundo pequeno que se encolhe frente à boca incandescente e abrasadora do forno de panificação.

“A vida de Essav é uma vida universal e pós-moderna: uma colagem de citações alheias, de verdades e ficções indiscerníveis, que não o comprometem com uma única verdade ou com a paisagem da infância. Por ser definida em termos de citações e ficções, ela zomba da aspiração por uma única verdade, ou por um significado claro, ou por um único amor. A vida do Yaacov de Shalev é uma vida de compromisso, de pertencimento, de uma única verdade e de um único significado; é também uma vida árdua, em que não há realmente possibilidade de escolha; uma vida cujos intertextos ditam de antemão seu significado e que oculta em si o seu amargo fim, a própria perda de sentido: a morte do grande e maravilhoso amor e a transformação da amada em um mero útero, que são previsíveis” (SHIFFMAN, 1999, p. 184).

As opções suscitadas no romance por meio do uso complexo de técnicas de alusão, são as de renúncia ao significado de um lado e, de outro, de aspiração obstinada por um único

significado grandioso e duradouro. A segunda opção abriga em si a dura perda envolvida no despertar da ilusão, ou a incapacidade de realizar ou de alcançar tal significado. Essas opções, aparentemente contraditórias, configuram-se, na prática, em linhas paralelas; e representam a relação entre “o modernismo e o pós-modernismo de Shalev [...] esse é o intervalo entre o pertencimento, ao qual a Bíblia se refere, e o universalismo brilhante, descompromissado, ao qual Nabokov faz referência. Shalev não opta. Como em todos os outros aspectos de sua obra, também aqui domina o hiperbolismo: É melhor ocupar-se de algumas coisas simultaneamente e não satisfazer-se apenas com uma delas” (idem, *ibidem*).

3.10. As figuras de Essav e Yaacov

A base bíblica do romance coloca, naturalmente, no seu centro a figura de Essav, como o título da obra e também nome do seu narrador, bem como a figura do seu irmão gêmeo, Yaacov.

Hillel Weiss, em seu artigo “*Essav*, o Livro da Grande Renúncia”, afirma que esse romance é “um livro de elegias por Essav”, ou seja, ele traz à ribalta a renúncia, ou a perda, associada com a figura, tanto a bíblica como a moderna, de Essav:

“Não [há] só renúncia à primogenitura roubada, à mulher amada, à maldição da padaria e à bênção do pão, e não [há] apenas renúncia à terra, a terra de Israel. Há no romance uma espécie de renúncia à vida em geral, um retrocesso ao hedonismo exaustivo e insípido ao qual Essav é condenado a viver, o narrador exilado durante a maior parte de sua vida no deserto sintético-espiritual da América, onde se torna um escritor de citações, de contos etiológicos, um gastrônomo e colecionador de mulheres”. Ademais, “o grito de Essav, a sua vingança, permeia o livro. E também o pranto do narrador Essav, um narrador totalmente não confiável, que destrói reiteradamente a sua autoridade por meio de diversos e estranhos artifícios e estratégias [...]” No romance, a renúncia de Essav começa na infância, quando ele abre mão do uso dos óculos em favor de Yaacov (WEISS, 1991, p. 24).

Ao contrário de Hillel Weiss e de Smadar Shiffman, Ariana Melamed alega que, na realidade, o título da obra *Essav* é enganoso, e que “não há aqui uma interpretação moderna do mito dos gêmeos não idênticos, mas o uso eclético e totalmente livre de alguns dos elementos formais dessa narrativa” (MELAMED, 1991, p.10).

Há quem veja na *figura de Yaacov* no romance, uma personagem romântica, amante e atormentada: “Como nosso patriarca Abraão, ele sacrificou o filho, e é vítima da mais terrível vivência israelense, a da perda de um filho, que o *establishment* tenta encobrir e toldar por meio de cerimônias e memoriais”. Esse Yaacov, que lida com o luto e continua a assar o pão, é o herói da geração da colonização sionista. Para Shaked, parece que o autor implícito prefere Yaacov ao seu gêmeo. Ele interpreta a conquista de Lea como uma recompensa romântica para um apaixonado que luta desesperada e infatigavelmente, como o fez seu

homônimo bíblico. Mas a sua vitória é uma vitória trágica, porque Lea foge para o sono. Ela, como Essav em certo sentido, aparta-se da vida ainda em vida (SHAKED, 1994, p. 72). À semelhança do Jacó bíblico, também o Yaacov de Shalev vive a vida real, ama, mantém relações sexuais, procria. No entanto, o patriarca da nação resume sua vida como um fracasso, “em uma afirmação terrível: ‘Poucos e maus foram os dias dos anos da minha vida’. Ele roubou a primogenitura de Essav, mas, no final, não está claro quem se beneficiou” (NEGEV 1995, p. 368).

Analogamente à oposição básica entre as personalidades dos gêmeos bíblicos, o romance apresenta uma linha de contraste entre o homem de espírito, o homem do livro, o intelectual, e o homem de ação, que se expressa no trabalho.

Assim como outros, Ayelet Negev também mostra o contraste entre os dois gêmeos, Yaacov e Essav, como o contraste entre quem age e faz, aquele que assa realmente o pão, e quem escreve sobre o pão, ou seja, vive lado a lado com a vida real, mas *não a vivencia*. A distinção é expressada aparentemente pelo próprio Essav, que declara que também ele tira o seu sustento do pão, como seu pai e irmão, porém não o assa, apenas escreve sobre ele: “Tirei de minhas costas a carga da tradição de sofrimento familiar, do forno e do calor intenso das formas” (idem, *ibidem*).

“Em Shalev deparamo-nos novamente com o etos conhecido das obras de Amos Oz e A. B. Yehoshua, que é a divisão dicotômica que coloca no polo positivo um homem prático, enraizado, em geral lacônico, e naturalmente ingênuo; e, em oposição a ele, o tipo de pessoa que supostamente deve ser reflexivo, ou, de todo modo, desligado do fazer, cosmopolita, desenraizado” (FREUND, 1992, p. 36).

Este último, no mais profundo estrato de significado da narrativa, é condenado. Ou seja, a ação, o fazer, “o envolvimento direto com a matéria, a ligação primitiva com a realidade” é o caminho certo, puro mesmo. O pensamento, a reflexão, e a sabedoria se revelam traiçoeiros. O narrador atesta acerca de si mesmo que ele é um homem de palavras, enfatiza abertamente sua traição e a sua deficiência moral não só ao afastar-se do fazer, mas também pelo fato de ser um *iored*²¹ que vive nos Estados Unidos, e pelo incesto praticado com a sobrinha. Yaacov, que não é um homem de palavras, não lê livros, mas continua a tradição do árduo labor físico, representa o polo positivo. Em contraste ao intelecto e ao aspecto verbal, ele “expressa algo enraizado e autêntico” (NEGEV, 1995, p. 368).

Hillel Weiss assinala que a relação com a espiritualidade, bem como com o “intelecto torturado”, encontram-se no lado criticado, não tão favorito do romance. No entanto, ele

²¹ *Iored* é a pessoa que deixou a terra de Israel, para viver em outro lugar. Este termo é ideologicamente carregado: o *iored* era visto como traidor, pois abandonara a terra de Israel e a empreitada nacional de construí-la.

percebe que precisamente os monastirinianos são “as ligaduras mediterrânicas que conectam as cinco partes paralelas do livro”. E, exceto por Essav os monastirinianos são os representantes *par excellence* do intelecto e da espiritualidade, até mesmo levados ao absurdo, no romance (WEISS, 1991, p. 23).

3.11. O sionismo, a relação com a natureza e a sociedade israelense

A frase pela qual Essav declara ter tirado de suas costas a carga da “tradição de sofrimento familiar” ao desligar-se da família e exilar-se de sua terra e de sua padaria, cria uma ligação com mais um tema central, que é a questão do vínculo com Israel e sua terra; ou seja, a questão sionista. Na minha opinião, este desligamento deve ser entendido como um repúdio à necessidade de sofrer; uma imperatividade promovida como ideal na tradição pioneira e que se manifesta no seu compromisso de se contentar com pouco, na sua rejeição do conforto material, na valorização do árduo labor físico, decorrente de tensionar os músculos. Tudo o que era uma necessidade inescapável na primeira geração, e que se enraizara como ideal na segunda, é motivo de rebelião para a terceira. E de fato, muitos críticos enfocam a questão sionista, sua relação com a natureza e a terra e o modo de representação da sociedade israelense que se forma em consequência desse movimento.

Gershon Shaked aponta para o poder dialético da revolução sionista, que é um elemento fundamental em *Essav*, bem como nos demais romances de Meir Shalev. Portanto, a trama apresenta os processos sociais de construção e de desintegração, realização e destruição: “essas obras retratam a vitalidade grotesca oculta nas distorções e na força de grupos sociais que irrompem na história e revelam o quanto há neles latente dessa força violadora e destrutiva” (SHAKED, 1994, p. 70).

Shaked vê a intensidade do vínculo emocional com Israel nas descrições da natureza e da paisagem no romance, que expressam uma afinidade direta com a terra natal segundo a acepção literal da palavra *moledet* – o país no qual e do qual se nasce (idem, ibidem).

A exigência conscienciosa de lealdade aos valores sociais, ao apego a eles e à preservação de uma realização contínua, é expressada, por exemplo, na morte de Binyamin. Mayberg argumenta que a punição para o abandono da tradição familiar é a morte, por isso Binyamin, que não tinha interesse pela padaria, foi baleado e morto em um exercício militar (MAYBERG, 1991, p. 9).

É impossível ignorar o fato de que esse romance possui uma base social profunda. Justamente as personagens abaixo dos padrões recebem uma configuração essencial, colorida e poderosa, e permitem que o autor expresse tanto a sua visão de mundo como “as correntes

subterrâneas que atuaram e ainda atuam na base da vivência israelense”. Assim, é conferida uma carga mítico-simbólica às personagens, operadas como representações da história do *ishuv*²², do coletivo. Elas transformam-se em objetos e, por isso, não têm existência individual além dessa função (FREUND, 1992, p. 37).

Muitos concordam com Freund que o romance destaca o lugar dos estrangeiros e das personagens às margens da sociedade no processo de colonização e de realização sionista.

Gershon Shaked vê em *Essav* a obra central dos três primeiros romances de Shalev, em termos de abordagem da história do *ishuv*. Há nele um escrutínio do processo de “configuração da colonização judaica na nova terra de Israel”. Esse processo é mostrado como “uma volta em ponto menor” da formação da nação hebraica no mito bíblico, integrado com o mito sionista: Avraham, o padeiro, é tirado de sua cidade natal pela esposa convertida, estrangeira, à semelhança do capítulo bíblico que apresenta a ordem divina de abandono da terra natal: “Sai da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei” (*Gênesis*, 12:1). A ordem de saída da cidade para a aldeia, também na história do sionismo, tornou-se possível “somente graças a forças externas”. Sara é análoga a elas e disso se deduz que os conversos são percebidos no romance não como um empecilho para a sociedade judaica, mas bem o contrário: “eles deram aos judeus o que lhes faltava – o amor sem concessões pela terra” (SHAKED, 1994, p. 72).

Da mesma forma, Hirsh vê o casamento entre Avraham Levi, o sefardita, descendente de muitas gerações na terra de Israel e Sara, a conversa e estrangeira, “como uma reprodução da geografia peculiar de *Essav*, onde a revolução sionista é visível apenas às suas margens, embora faça parte importante dela”. O casamento talvez seja análogo à revolução sionista, pois “tem início com uma peregrinação, um amor desenfreado e arrebatador que finda em uma imersão lenta no abismo da decepção, da arrogância e da repulsa” (HIRSH, 1991, p. 82.) Também Fabianna Hefetz discerne a analogia entre a relação matrimonial de Avraham e Sara e a história judaico-israelense: “[...] a família Levi, muito antiga por parte de pai e muito ‘sangue novo’ por parte de mãe – posta num lugar como a terra de Israel, que é muito antiga e na qual foi fundado um Estado muito novo” (HEFETZ, 1991, p. 83).

Nessa trama, que constrói uma saga israelense de três gerações entrelaçadas e que reflete a história da colonização sem utilizar “uma palavra sequer do vocabulário sionista”, é indicada a possibilidade de “uma história diferente de Israel”. Uma história representada pelo outro – “gentia, conversa, mulher [...]” (OPHIR, 1991, p. 80).

²² Este termo refere-se à população judaica vivendo na Palestina antes do estabelecimento do estado de Israel.

Também Malka Shaked relaciona o lugar dado a Sara, a conversa, no romance histórico *Essav*, com a busca pela identidade judaica e com um escrutínio da história judaica a partir de uma perspectiva alternativa à convencional: uma característica imanente ao romance histórico é a perplexidade “sobre a natureza psicológica da relação da proveniência genealógica” (SHAKED, 1992, p. 25). Também ela ressalta, em *Essav*, a singularidade dessa genealogia que é produto do casamento entre Avraham Levi, o *sefardita puro*²³, e Sara, a conversa. Aqui se manifesta “o desejo de inventar um novo mito primordial da família israelense”. O meio para a sua criação é “parodiar o mito tradicional: a mãe da família é uma conversa conhecida como ‘nossa matriarca Sara’ e o filho que lhe dá nome e memória não é Isaac ou Jacó, mas justamente Essav” (idem, p. 26). Para Malka Shaked, essa é a maneira de o romance lidar com a questão da identidade do novo judeu, com a necessidade de encontrar novas raízes para tal identidade e, ao fazê-lo, abalar o tabu da pureza racial ou moral da “família ou da nação judaicas” (idem, p. 25).

Leah Han analisa o modelo da família central em *Essav* e afirma que ele é composto de representantes marginais da sociedade israelense (em claro contraste com *A Montanha Azul*): uma família composta “metade de *frenkim*²⁴ e metade de conversos”. A seu ver, esse ponto de observação, daqueles que não se encontram no centro e que não pertencem à maioria destaca “ainda mais as características fantásticas /grotescas, quase falaciosas, do sionismo” (HAN, 1991, p. 313). A origem e a ocupação reservam à família de padeiros um lugar marginal do epos da colonização. Eles não “pertencem” completamente. Ainda.

Ortsion Bartana, cujo enfoque é claramente desfavorável à obra de Meir Shalev, encontra em *Essav* um único ponto positivo, um único assunto autêntico, “que de fato perturba a tranquilidade” de Shalev, e que é “a descrição da identidade neste país, na geração atual [...] e nas anteriores, com todos os seus fundamentos míticos”. Mas a descrição produzida pelo autor, enfatiza Bartana, é “decadente e falsa” (BARTANA, 1991, p. 20).

Apresentarei a seguir de forma mais ampla dois estudos que tentam propor uma interpretação abrangente do romance baseada na realidade socio-histórica do Estado de Israel.

O primeiro é de autoria de Yosef Oren (OREN, 1992), incluso no seu livro *Ha-Et ke-Shofar Politi* (A Pena como um Porta-voz Político).

²³ Este termo refere-se aos descendentes dos judeus que foram expulsos de Espanha e Portugal após a reconquista cristã, em 1492.

²⁴ Referência aos judeus de origem oriental, especificamente aqueles que nasceram nos países que estavam sob domínio francês, como Marrocos, Argélia e Tunísia.

À semelhança de *A Montanha Azul*, que o precedeu, *Essav*, alega Oren, é um romance alegórico, que expressa os pontos de vista políticos de seu autor. O enredo alegórico é disfarçado por um repertório picante e rico ao exagero. A malícia divide-se em dois tipos: linguística e anedótica. A linguística é moldada principalmente pela retórica figurativa, que opera uma riqueza de recursos linguísticos sugestivos, em especial a personificação e a animização: “Personificações, animizações, aforismos, combinações figurativas, comparações, sinônimos, relações zoológicas e botânicas, frases de poesia, tropos, palavras raramente usadas – tudo isso e muito mais ilustra o repertório linguístico malicioso em *Essav*” (OREN, 1992, p. 58). A malícia manifesta-se em uma variedade de narrativas mordazes e grotescas que divertem o leitor. Nada disso, segundo Oren, decorre de uma necessidade literária e nem está a serviço da obra em si, mas constitui a expressão “de uma luxúria desenfreada do autor ao impressionar e surpreender o leitor com sua perspicácia” (idem, ibidem). A riqueza, a abundância, o exagero e a malícia constituem um método, ou uma técnica, por meio da qual Meir Shalev “anuvia” e deslumbra seus leitores, para que estes não se dêem conta de como é inserido no texto o significado conceitual e político que ele quer expressar.

No entender de Oren, o amor dos irmãos gêmeos pela mesma mulher (Lea) é análogo ao conflito político acerca da terra de Israel: dois reivindicam a posse pela a mesma terra, assim como dois lutam para conquistar o coração da mesma mulher. O triângulo amoroso no romance (*Essav – Lea – Yaacov*) é análogo, portanto, ao “triângulo” atual: árabes - Israel-judeus.

A analogia entre as relações de um homem e de uma mulher, relação sexual e posse e o vínculo com a terra, já figura em *A Montanha Azul*: o abandono da mulher resulta, automaticamente, na perda dos direitos do marido sobre ela. O mesmo ocorre no que tange à terra de Israel: o abandono da terra, o exílio, confiscou do povo judeu o direito exclusivo a ela. Ademais, o abandono deu lugar e direito à entrada de um novo dono, isto é, de outro povo. “A terra, como a mulher, não pertence a ninguém eternamente” (idem, p. 60). Ela não é obrigada a manter-se fiel a quem a abandonou. *A Montanha Azul* vem negar, ou ao menos enfraquecer, o mérito do vínculo com a terra de Israel e o direito nacional sobre ela. A definição do vínculo entre o povo e a terra de Israel enquanto “mito” encerra a alegação de que se trata de um vínculo errôneo e falacioso; de que ele, afinal, “não passa de um mito”.

Para Oren, o romance é utilizado a serviço de uma tendência político-ideológica clara: apresentar uma solução para o conflito árabe-israelense. Como o que retarda essa solução é a noção de um vínculo especial entre o povo judeu e a terra de Israel, o enredo do romance, que vem destruir essa noção, negá-la, o faz a fim de preparar o terreno que permitiria uma solução

política. A solução política pode ser viável por meio da divisão da terra entre os dois povos. Contudo, para que tal ideia possa ser aceita, é necessário, como já foi dito, decompor a bagagem sionista que liga o povo judeu com a terra de Israel.

A interpretação alegórica de *Essav* baseia-se, antes de tudo, nos nomes de seus protagonistas e na disputa dos irmãos sobre a herança. Conceder a voz narrativa ao irmão expropriado do legado de seus antepassados atende à intenção “de trazer à baila os direitos de ‘Essav’ sobre a terra de Israel” (OREN, 1992, p. 61). Yosef Oren coloca o nome entre aspas para assinalar que Essav, o irmão roubado e expropriado, representa, naturalmente, o lado árabe no conflito.

O enigma da identidade da destinatária também se insere na sua tendência ideológica: o anonimato lhe confere objetividade e, portanto, a capacidade de julgar entre os irmãos no conflito pela sucessão. Isso indica que “na opinião de Shalev, nós, os israelenses, precisamos de um árbitro neutro (norte-americano, ao que parece), para julgar entre nós e os palestinos” (idem, p. 62).

A relação de Shalev com a Bíblia também é uma relação de heresia quando ele se refere a ela como “uma coletânea de relatos míticos, não confiáveis enquanto fontes históricas factuais” (idem, ibidem). Nas três narrativas independentes entrelaçadas no romance, Shalev oculta alusões a acontecimentos bíblicos “que relatam disputas sobre herança entre irmãos” (idem, ibidem). Essas narrativas desviam-se da linha principal do enredo, o que é acentuado de várias maneiras, inclusive entregando-as a uma autoridade onisciente e não utilizando um narrador-personagem como na trama central; a existência de um elemento fantástico em contraposição ao realista orienta a trama principal. Mas há entre elas e a narrativa da saga da família Levi relações de analogia: na primeira trama independente, sobre o duque Anton, há uma alusão ao livro de *Gênesis*, no caso o capítulo 25, escrito em micrografia no nariz do duque na noite de libertinagem com as jovens de Navarra (p. 24). Esses versículos narram a disputa pela herança entre Isaac e Ismael, e como seu pai Abraão inventa uma solução.

Na segunda narrativa independente, sobre Eliyahu Salomo, conta-se que seu pai sabia de cor todo o capítulo 36 do *Gênesis* já aos nove anos de idade. Ali é mencionado outro conflito entre irmãos sobre sucessão, resolvido com o exílio de Essav, “que foi para outra terra apartando-se de Yaacov, seu irmão”.

A complexidade básica em ambos os capítulos diz respeito a dois irmãos que “reivindicam a propriedade do mesmo patrimônio” (OREN, 1992, p. 63-64). Nas narrativas bíblicas, o conflito é resolvido não pela partilha do legado, mas pela renúncia de um dos irmãos a todos os direitos sobre ela e pelo abandono da terra natal, encontrando outro lugar

para viver. Essas soluções bíblicas são apresentadas no romance com o propósito de serem rejeitadas enquanto solução para o atual conflito sobre a terra de Israel.

A maldição de Sara sobre Essav no romance concretiza-se integralmente e é portadora da posição da renovada colonização judaica na terra de Israel no século XX, ou seja, do ponto de vista sionista. Oren acentua que o enredo do romance “não trata dos instintos humanos e do amor dos dois irmãos pela mesma mulher, mas remete à disputa pela terra entre os descendentes de ‘Yaacov’ e os descendentes de ‘Essav’” (idem, p. 64), sendo que, na sua concepção, Yaacov é, naturalmente, a representação alegórica dos judeus e Essav, a dos árabes.

Segundo o romance, o resultado da colonização sionista, o assentamento renovado, foi uma inversão do destino histórico: os judeus que viviam na diáspora “como pessoas de palavras” (idem, *ibidem*), à semelhança de Essav no romance, são agora agricultores na terra de Israel, ao passo que seus habitantes árabes, os palestinos, são forçados a viver no exílio como “pessoas de palavras”. Essa inversão na ordem das coisas, causada pelo sionismo, trouxe desventura para ambos os lados.

O fato de Yaacov apossar-se do único par de óculos que os gêmeos receberam é um exemplo de sua tendência de construir-se às custas de seu irmão gêmeo. Yaacov nunca é capaz de transigir com seu irmão, em cada competição ele priva e expropria. O desejo de Yaacov por um filho e o nascimento dele (depois da morte de Binyamin) representa a preocupação de ter um herdeiro e assegurar a posse de seus descendentes sobre a herança.

A descrição satírica de Michael, filho gerado e destinado a ser esse herdeiro, expressa a atitude reticente de Shalev no que tange aos que herdaram a terra.

De acordo com Yosef Oren, a trama de Michael é a terceira narrativa independente. Nela está inserida uma alusão a *Gênesis*18, especificamente ao nascimento de Isaac. A identificação do menino Michael no romance com o Isaac bíblico cria uma associação com Yitzhak Shamir, primeiro-ministro israelense quando o romance foi escrito e publicado (OREN, 1992, p. 67). Essa identificação de Michael com um primeiro-ministro que era um homem visionário e de amplos horizontes, como acredita Oren, representa uma posição segundo a qual isso iria causar futuramente um colapso doloroso, porque ignora os fatos da realidade. Os fatos da realidade, nesse contexto, são os direitos dos palestinos sobre a terra de Israel e, se este é o caso, a negação desses direitos resultará desastrosa. Assim, Michael representa no romance a tendência, ou a perspectiva política, que aspira e espera que a paz volte a existir no país por meio da repetição dos precedentes bíblicos, ou seja, que um dos irmãos se afaste do palco geográfico. O romance zomba do entrincheiramento e da crença nos

mitos antigos em lugar de ponderar e agir de acordo com os fatos: “*Essav* foi escrito para escarnecer do modo de condução política do ‘bloco nacional’, isto é, de todos os partidos de direita em Israel” (OREN, 1992, p. 69).

Se Michael representa o “bloco nacional”, sua irmã mais velha, Romi, representa a ala esquerda, “o bloco da paz”. O afeto de Romi por seu tio Essav expressa a expectativa de que será corrigida a injustiça cometida contra ele pelo pai. A relação sexual insinuada entre ela e Essav representa a tentativa de Romi de corrigir essa injustiça, com base no vínculo simbólico, segundo o qual a propriedade sobre uma mulher é análoga à propriedade sobre a terra.

Desse modo, o ato de perpetuação de Yaacov pela filha Romi expressa a hipótese de que o período de sua posse sobre a terra tornar-se-á apenas uma lembrança histórica quando a injustiça for corrigida e o expropriado assentar-se em sua terra.

No romance há dois palcos principais de eventos: Jerusalém e a aldeia. Jerusalém representa a velha maneira de pensar, alucinatório-messiânica, ao passo que a aldeia representa a ideia nacional-sionista. Por conseguinte, cada saída de Jerusalém e assentamento na aldeia por parte de uma personagem têm uma significação ideológica. O abandono de Jerusalém corresponde ao abandono da crença na redenção religioso-messiânica, em favor da redenção secular ativa. O ativismo revolucionário do sionismo expressou-se pelo acréscimo do elemento físico, que é gentio em seu caráter, ao pensamento da possibilidade de redenção do povo judeu. Também a cronologia narrativa é paralela à do sionismo. O romance tem início com a narrativa de Anton, que chega à terra de Israel em 1898, um ano depois da realização do primeiro Congresso Sionista na Basileia. Pelo cálculo de Oren, Yaacov se casou com Lea em 1948, com a fundação do Estado de Israel. Esse casamento indica que a disputa pela herança foi vencida por Yaacov, o filho que representa o sionismo trabalhista, o “novo judeu”. Os eventos familiares no romance, portanto, recebem seu significado alegórico pela correspondência com as datas dos acontecimentos históricos.

A vitória de Yaacov, no entanto, talvez não seja final; o fracasso da aldeia, em desconectar-se da tradição messiânica jerosolimita e constituir-se em uma alternativa a ela, indica que a própria aldeia continua “na indústria de fabricação dos mitos” (OREN, 1992, p. 73). Essa falha simboliza o fracasso do sionismo. O conflito entre Yaacov e Essav não é resolvido pela transigência e partilha, mas à maneira antiga, bíblica e é um sinal de que a aldeia não “se libertou da influência de Jerusalém” (idem, p. 69).

Michael que, como já dito, representa o líder, é também análogo a Jerusalém. Assim como Jerusalém é indiferente à dor dos seus visitantes-vítimas, Michael é incapaz de sentir

dor; disso se depreende que a aldeia frustrou a esperança sionista de que teria fim “a desconexão das diásporas da realidade” (idem, p. 74).

A crítica decorrente da alegoria é que “em vez de ser um país como qualquer outro, que lida com seus problemas fazendo uso das ferramentas sãs da lógica, o Estado de Israel enfrenta seu problema central, o conflito com os árabes, por meio de ‘mitos’” (OREN, 1992, p. 74). A obstinácia [messiânica] de manter os territórios conquistados na Guerra dos Seis Dias, em vez de dividir o país entre judeus e palestinos, impede a obtenção da paz. Como as motivações de Shalev são políticas, de acordo com Oren, ele “fica contente em estilhaçar os mitos nacionais com essa arrogância típica de um representante dos meios de comunicação, que acredita que a sabedoria morrerá com ele” (idem, ibidem). Há aí uma referência tanto à ruptura dos mitos bíblicos como dos sionistas, e ao combatê-los, Shalev, por seu intermédio, combate também seus adversários políticos de direita que, a seu ver, baseiam suas políticas sobre tais mitos.

O motivo pelo qual questões fundamentais não recebem uma resposta no romance é explicado por Oren pelo fato de que as personagens e suas tramas têm apenas o intuito de apontar a analogia política que Shalev deseja transmitir.

Essav é uma espécie de continuação de *A Montanha Azul*. No seu primeiro romance, Shalev classificou como iguais os direitos de ambos os povos sobre a terra. Em *Essav*, ele propõe o argumento da expropriação dos árabes pelos judeus, filhos de Yaacov. De acordo com os dois romances, o sonho sionista dissolveu-se e malogrou “devido à traição contra a sua pureza” (idem, ibidem), seja pela dúvida como em *A Montanha Azul*, seja pela dor, como em *Essav*. Nos dois livros encontra-se a declaração do fracasso do sionismo e do fim do Estado de Israel que se aproxima: “O ardor de Shalev, de anunciar o fim do Estado judeu em decorrência de uma ideologia errada (em *A Montanha Azul*) e por causa dos seus pecados morais (em *Essav*) não tem precedente entre os escritores israelenses. Suas obras representam uma postura radicalmente antissionista e antinacional” (idem, p. 80-81).

O segundo ensaio cujos pontos principais serão apresentados a seguir é a tese de doutoramento de Yocheved Dayan (DAYAN, 2003), *Tzionut yeshaná, tzionut chadashá – LeMivné HaÓmek shel yetzirat Meir Shalev* (Velho Sionismo, Novo Sionismo – A Estrutura de Profundidade da Obra de Meir Shalev).

O ponto de partida é que existe uma estrutura de superfície e uma estrutura de profundidade comuns a todos os romances de Meir Shalev ou, pelo menos, aos cinco primeiros romances analisados neste estudo.

Na estrutura de superfície situa-se “uma coletânea de narrativas dinâmicas e particularmente ricas, que tratam de modo infatigável, e mesmo obsessivo, do valor do projeto sionista, por meio do cotejo de conceitualizações repetidas do projeto e de seus componentes, que não se conclui com uma decisão, mas que desfruta alternativamente de polifonias e de indeterminação” (DAYAN, 2003, p. 1).

A geração dos pioneiros, “dos pais fundadores”, é exibida como uma geração de heróis muito exaltados e os elementos fantásticos integrados na obra destinam-se a ilustrar e a acentuar essa exaltação heróica, tecendo-lhe elogios de caráter mítico. A mitologização funciona em duas direções: por um lado, glorifica e fortalece, como já foi dito e, por outro lado, o direcionamento parodístico cria um rebaixamento dos membros da segunda geração, a geração dos filhos, os “sabras”. O conflito entre a tendência ideológica coletivista da geração fundadora e a atração pelo individualismo da geração dos filhos é o componente da narrativa-dominante no que concerne ao nível da estrutura de superfície. Esse conflito se expressa não só entre as gerações, mas também dentro de cada uma delas.

A estrutura de profundidade da obra de Shalev “é composta de conceitos, dispostos em antíteses, que expressam de modo velado o conflito, a oposição, ou o caráter binário conceitual, entre o valor positivo da empreitada sionista e seu valor negativo, sem decidir entre eles” (idem, p. 2).

A oposição binária central é aquela entre o poder que liga e unifica o coletivo, que se tornou “uma espécie de família” imaginada (idem, *ibidem*), e o poder do individualismo, que decompõe e separa. É a oposição do coletivo frente ao individual; por um lado, o sacrifício incutido na visão da construção da nação para a realização do sionismo, e do outro lado, as aspirações pessoais, que são explicadas como egocentrismo e utilitarismo.

Dayan alega que a colocação dessa oposição não expressa uma postura antissionista por parte do autor, mas uma tentativa de explorar, por outros ângulos, a ideologia sionista, com ampla referência ao “preço” por ela cobrado de seus realizadores no nível pessoal. A ficção de Shalev mostra “até que ponto ela [a ideologia sionista nacional-coletivista] exigiu que seus indivíduos subjugassem, reprimissem e suprimissem características humanas básicas, tais como necessidades, sentimentos, instintos e interesses elementares do indivíduo, terminando por sufocar e matar os membros do movimento, porque ela não dava direito de existência – ou, pelo menos, um lugar legítimo – para o desenvolvimento dessas necessidades e qualidades humanas elementares na esfera privada. De outro ângulo, a escrita de Shalev também mostra como a concentração obsessiva na esfera privada, com a anulação de todo

vínculo com o coletivo, conduz ao isolamento, à solidão, à alienação, à esterilidade e à autodestruição” (DAYAN, 2003, p. 3).

Uma vez que o conflito central criado pelo processo de realização sionista entre as reivindicações do coletivo e as necessidades individuais manifesta-se no choque entre a geração fundadora e a geração dos filhos, abre-se uma porta para a introdução de dois antigos ícones culturais que representam os tipos de relações conflituosas entre pai e filho: o “complexo de Édipo” e o do “sacrifício de Isaac”. O primeiro é resolvido, em termos freudianos, com a conclusão de um processo psíquico, quando o filho internaliza os valores do pai e a autoridade objetiva que ele representa. Segundo o complexo do sacrifício, o filho tem duas opções: rebelar-se e, portanto, ser expulso da casa paterna, ou obedecer e deixar que o pai o sacrifique. A meu ver, essa visão implica que, de todo modo, é impossível que o filho siga o caminho do pai com base naquele mesmo espírito ideológico, pois, como assinala Yocheved Dayan, “o mais obediente dos filhos é um filho morto” (idem, p. 5). De fato, nos cinco primeiros romances de Shalev, o filho abandona o lugar em que foi gerado e criado, escolhendo um tipo de lugar para se estabelecer e um estilo de vida diferente do de seus pais.

Não obstante a apresentação do conflito entre a geração fundadora e a geração dos filhos, e apesar de exibir o declínio da ideologia sionista na segunda geração, não há em Shalev uma expressão de juízo inequívoco sobre o movimento sionista. Assim, encontram-se na estrutura de profundidade de sua obra, “equilíbrios sistêmicos nas ‘gerações sionistas, entre a geração dos ‘pais’ e a geração dos ‘filhos’” (idem, p. 7). A revolução sionista e sua concretização são consideradas por Shalev “uma empreitada monumental, quase sobrenatural e sobre-humana” (idem, *ibidem*). Contudo, também o são como “um terrível fracasso oriundo de inflexibilidade e obstinação quase desumanas” (idem, *ibidem*).

A apresentação dessa dualidade é moldada por dois importantes instrumentos poéticos: o primeiro é a “utilização da intertextualidade bíblica”, que permite estabelecer uma analogia entre os patriarcas bíblicos e os pioneiros realizadores do sionismo. Porém, à semelhança do narrador bíblico que julga e critica facetas das personalidades e dos feitos dos antepassados, assim também o faz Shalev. Em ambos os textos “a admiração acompanha, em geral, o empreendimento coletivo e nacional na esfera pública [...] ao passo que a crítica é, via de regra, associada a condutas e situações pessoais, que são uma expressão nada lisonjeira da esfera privada” (DAYAN, 2003, p. 8).

O segundo recurso poético é a utilização de elementos sobrenaturais e fantásticos. Esses elementos dividem-se em dois, para “casos positivos” e para “casos negativos”. O primeiro tipo inclui acontecimentos ou narrativas “que incentivam o leitor a construir um

mundo em sua imaginação [...] humano e social, justo e certo, no qual a própria natureza oferece assistência aos heróis do sionismo” (idem, p. 9). No segundo tipo encontram-se acontecimentos ou narrativas que estimulam a construção de um mundo “ridículo, que humilha e rejeita, e coloca os heróis e toda a sociedade pioneira sob uma luz crítica, irônica e grotesca” (idem, *ibidem*). Ambos os casos correspondem aos milagres bíblicos que, no seu aspecto positivo, vêm em auxílio e salvamento do povo e, no aspecto negativo, punem o pecador.

Todos os elementos sobrenaturais e fantásticos são configurados na obra de Meir Shalev “como um exagero selvagem, uma hipérbole literária” (idem, p. 10). O exagero, de fato, enfatiza a grandiosidade dos acontecimentos realistas; a loucura e o absurdo da realidade dos dias do pioneirismo sionista. A hipérbole literária, portanto, serve para mostrar a tensão contínua, resultante da “existência simultânea de valores contraditórios, com a impossibilidade de decidir em favor de um ou de outro” (idem, p. 9).

3.12. A mitificação

A mitificação, a criação de mitos e/ou a transformação de materiais da realidade em mitológicos, é uma característica central da obra de Shalev, que tem sido enfocada a partir de diversas perspectivas:

A singularidade do romance está nas formas de configuração de “situações existenciais universais: nascimento e morte, alimentação e bebida, criação de filhos [...]” (GUR, 1991, p. 13). É uma maneira de promover os eventos ao nível de mitos. “É a forma pela qual Meir Shalev modera o horror e a tristeza que os eventos descritos poderiam despertar” (idem, *ibidem*). Ou seja, a mitificação, a abundância, a fantasia e a cor são usadas para disfarçar a dor viva.

A mitologização da estrutura romanesca de Shalev é percebida por Batya Gur como um movimento inverso ao curso pós-modernista: em vez de ruptura e estilhaçamento – construção, criação e glorificação dos mitos.

Gershon Shaked também analisa a relação ambígua entre os elementos míticos e a sua concretização na obra. A base mítica coexiste com os materiais reais e a sua relação com eles é de confronto, oposição e expansão.

Uma das fontes da mitificação é a vivência tribal à qual se associam a perversão, o incesto principalmente, na qual “as relações sexuais entre as personagens extraem sua vitalidade de uma fonte pré-monogâmica qualquer [...] A atitude tribalista e primitiva com

relação ao sexo é expressa também pelo fato de que “as imagens de sexo grupal [...] representam as forças da fertilidade” (SHAKED, 1994, p. 72).

Leah Han, ao referir-se ao estrato mitológico na criação de Shalev, a partir de uma perspectiva junguiana, enfatiza o papel central dos mitos de fertilidade: os mitos dos pais fundadores são aqui integrados na “paisagem primeva e arquetípica das emoções humanas”, bem como nos mitos da natureza e da terra, que conferem “à vida a periodicidade básica de fertilidade e fenecimento. Todo esse núcleo etimológico de terra-homem-sangue, poderoso por si só, é ainda mais reforçado quando se desenvolve sobre o substrato mítico da história da colonização em Israel e contra o pano de fundo mítico da Bíblia” (HAN, 1991, p. 312).

Freund aponta para o mito bíblico como fonte da criação de uma mitologia contemporânea no romance. Esse mito foi criado a partir de um vínculo, ou de uma afinidade revolucionário-conservadora com o judaísmo: não há aqui uma falta de vínculo com o judaísmo clássico, mas “uma fusão e um renovado refinamento desta relação”, ou seja, organização e referência diferentes à mesma bagagem elementar. Abraão, que vem da Mesopotâmia para estabelecer um povo, é o exemplo supremo desse vínculo, que inclui o combate contra o mito primevo, tanto como uma incapacidade de se libertar dele (FREUND, 1992, p. 37).

Malka Shaked assinala que sobrecarregar o romance de mitos é a maneira encontrada por Meir Shalev para configurar um período relativamente longo de tempo, as várias gerações da família com todas as suas ramificações, com uma moldura de completude histórica.

“O apego à realidade ficcional, fantástica” é uma das formas, em *Essav*, de delimitar ou restringir o âmbito da informação contida na narrativa. Embora o autor não “renuncie totalmente a refletir o histórico”, ele se permite uma liberdade relativamente grande no que tange ao uso de materiais históricos, a tal ponto que “aquilo que é importante para nós como se fosse história parece um mito perfeitamente integrado na saga familiar e nas necessidades criativas e imaginárias do protagonista narrador” (SHAKED, 1992, p. 22).

4. Os Princípios Orientadores para a Leitura do Romance

A opção por um trabalho com base em leitura e análise de um romance requer que algumas questões fundamentais sejam abordadas. Primeiro, Que princípios podem guiar tal leitura? E quais são seus objetivos? Qual o grau de liberdade dada ao leitor que analisa o texto literário?

O enfoque em uma obra específica apresenta proximidade ao método de *close reading*, que foi desenvolvido por o movimento da Nova Crítica, no primeiro terço do século XX. I. A. Richards o define como a focalização nas palavras da página. O *close reading*, segundo a abordagem dele, é a tentativa de observar pontual e minuciosamente todos os significados, implicações, contextos, características e nuances linguísticas do texto que está diante do crítico literário (RICHARDS, 1929, p.14). Há reciprocidade entre o processo poético, ou seja, o processo criativo literário, e a análise do produto acabado, porque o processo de criação da poesia apóia-se, *inter alia*, na da análise literária. Da mesma forma, a análise literária é uma espécie de processo poético. No entanto, a análise não pode basear-se, ou mesmo considerar o processo pelo qual o autor chegou à obra acabada. Afinal, às vezes, há algo na poesia, um sentimento ou *insight*, que não fazia parte do processo criativo, pelo menos não conscientemente e, por isso, o autor não pode testemunhá-lo. Por essa razão, alega Richards, a análise do texto deve decorrer apenas das palavras que o compõem (RICHARDS, 1960, p. 172).

De acordo com o enfoque dos pesquisadores da Nova Crítica, a frase “o que o poeta queria dizer?”, em geral uma expressão idiomática irônica no que concerne a asserções ou situações incompreensíveis, não tem nenhum significado. O questionamento da intenção do autor não é pertinente para analisar a sua obra, não porque o autor não seja importante, mas porque se ele conseguiu expressar a sua intenção no texto, ela ali se encontra e é identificável; se ele teve uma intenção que não é visível no texto – de qualquer modo ela não tem significado para a análise literária. Portanto, a busca pela intenção do poeta é errônea e ainda induz em erro (WIMSATT e BEARDSLEY, 1954, p. 174). A questão do efeito do texto poético sobre o leitor e a busca pelas emoções que ele evoca são igualmente equívocas. Os sentimentos exprimidos ou ativados são relevantes apenas se estiverem interligados às características dos elementos linguísticos e forem imanentes às relações entre esses mesmos elementos (idem, ibidem).

De acordo com essa abordagem, dos três fatores que compõem e estão envolvidos no processo da criação literária, isto é, autor, texto e leitor, a análise literária não tem interesse no primeiro, nem tampouco no último. Devemos excluir da área de ação crítico-analítica a intenção do autor, de um lado, e a reação do leitor, de outro. Assim, poderemos nos concentrar no objeto de pesquisa, que é a poesia, a narrativa – o texto.

Apesar de os pesquisadores da Nova Crítica terem colocado “fora do jogo” a intenção do autor, ele mais uma vez ergue a cabeça diante dos críticos e estudiosos das gerações futuras, como alguém que tem parte na obra e direitos de paternidade sobre ela. A mídia e os leitores não deixaram de interessar-se pelos pontos de vista do autor e o público leitor tem a atenção continuamente voltada para entrevistas e conversas com escritores. A pressuposição do leitor, de que o escritor pode lhe fornecer uma chave oculta para a compreensão de sua obra, alguma luz súbita que iluminará seus cantos obscuros – é sólida e permanente. Da mesma forma, os leitores têm dificuldade em abrir mão da crença de que a biografia do autor é relevante, e talvez até mesmo da tentativa de descobrir na obra a pessoa real por trás dela.

Concordo e estou disposta a adotar a abordagem dos pesquisadores da Nova Crítica no que tange à *intenção do autor*. A tentativa de descobrir essa intencionalidade é não só muitas vezes impossível, como também pode em muito limitar a produtividade da análise literária. Se o crítico literário ou o leitor – eu, por exemplo – pode encontrar na obra coisas que o autor não pretendia, é por ele simplesmente não ter pensado a seu respeito ou por serem consequência de estratos inconscientes que não necessariamente evidenciam a sua inexistência.

Não posso, contudo, ignorar a biografia do autor, pelo menos não os aspectos históricos, culturais e sociais do ambiente em que ele vive e escreve. Se aceitarmos integralmente o enfoque de críticos como Richards e Beardsley, teremos que pressupor que se uma folha de papel sobre a qual foi escrita uma poesia, voar pela janela para o interior do nosso quarto, sem qualquer indicação da identidade do autor, seu sexo, idade, país de origem, a época em que viveu e a época em que a poesia foi escrita, ainda assim poderíamos analisá-la inteiramente tendo como referência única os componentes linguísticos e a relação entre eles. A meu ver esse pressuposto ignora os elementos extralinguísticos que são relevantes ao texto e que podem enriquecer nossa perspectiva analítica no tocante às suas implicações.

Outra questão que tem importância significativa para o meu trabalho está associada à alusão literária. Wimsatt e Beardsley tratam disso em conexão com a intencionalidade do autor. Eles afirmam que ao identificar na obra um elemento que remete a um trabalho anterior, o crítico não deve perguntar se é plausível, ou possível, o autor em questão conhecer essa obra

anterior. A única questão relevante é saber se, no contexto geral dos componentes da obra atual, um elemento semelhante possui significado similar. Somente nesse caso o crítico poderá alegar que se trata de uma alusão e deduzir suas implicações.

Esse enfoque limita igualmente os passos do leitor-crítico, em especial quando se trata de um romance tão carregado de alusões a obras anteriores, como o *Essav* de Meir Shalev. Para que eu tenha ferramentas adequadas para fazer o que chamamos de *close reading*, devo ampliar a base teórica sobre a qual se fundamentará o meu trabalho. Para tal fim, gostaria de retomar a verificação do polo que produz o texto – o autor – e do seu grau de autoridade no que concerne ao texto criado.

Quando Roland Barthes argumenta que o autor está morto, ele na verdade procura abalar, ou melhor, dismantelar e enfraquecer a sua autoridade. Se “matamos” o autor, deixamos vago o trono para os outros dois elementos que atuam para concretizar a existência da criação literária: o texto e o leitor.

A declaração de Barthes, no final dos anos de 1960, de que o autor está morto, devolve em minha opinião, o foco ao texto, no espírito da Nova Crítica, no sentido de que ele vê a escrita não como prova de um processo criativo, nem tampouco como ressonância de um som qualquer, mas como um objeto que se sustenta por si só, independente, desconectado de qualquer função salvo a da concretização dos seus signos linguísticos. O texto escrito não tem passado; na verdade, o seu tempo é o da própria expressão, e “todo texto é escrito aqui e agora, de forma eterna” (BARTHES, 1977, p. 145). Ao contrário da Nova Crítica, a abordagem de Roland Barthes confere ao leitor novas liberdades interpretativas e criativas. O leitor é o herdeiro do trono, e teve que matar o autor para que pudesse reter em suas mãos todos os fios da trama que constituem o texto. “A coesão textual”, por conseguinte, “não se encontra na sua origem, mas no seu destino” (idem, p. 148). Daí torna-se relevante o ponto de vista do leitor específico: seus conhesimentos e suas posições determinam à análise literária produzida por ele.

Retomarei a pressuposição de que a declaração de Barthes é, no mínimo, problemática. A curiosidade pela vida e pelas opiniões do autor não persiste unicamente no nível popular, mas também no campo acadêmico podemos ver a busca contínua pela impressão digital do autor (ver, por exemplo, SHIFFMAN, 1999); e/ou pelo algum princípio que estabelece a norma de sua obra inteira (vê ZIMMERMAN, 1997)²⁵.

²⁵ Esse princípio está nomeado como “princípio estabelecedor”. Por este termo compreende-se discernir um princípio geral e permanente que expressa uma visão de mundo específica e cristalizada do escritor; o princípio estabelecedor constitui uma formulação de um núcleo interno, recôndito, porém constante, oculto na alma do

Talvez a abordagem de Foucault possa ser vista como um modo de conectar, ou nivelar pela média, as duas perspectivas. Foucault está pronto a concordar, com espírito de conciliação, com o argumento principal de Barthes, porém não está disposto a eliminar definitiva e totalmente o autor. Ele alega que o nome do autor não é um elemento casual e sem importância na expressão linguística. Ele exerce um papel ativo no texto narrativo, que aglomera e une um conjunto específico de textos, permitindo-nos defini-los, avaliá-los e cotejá-los com outros. Ademais, vários textos do mesmo autor constroem relações entre si (FOUCAULT, 1992, p. 178).

Apesar da problemática apontada, quero apoiar-me na liberdade como leitora que o enfoque de Barthes me dá. Creio, porém, que a teoria de Mikhail Bakhtin no tocante ao discurso no romance servirá melhor à minha leitura e às minhas colocações interpretativas com relação a *Essav*.

O significado do termo “dialogismo discursivo”, cunhado por Bakhtin é que toda expressão verbal estimula e ativa um sistema de relações alusivas com outros discursos, conhecidos pelo sujeito falante. Esse dialogismo é, na verdade, um atributo da linguagem humana, por isso sempre está presente em qualquer discurso, enunciação e texto, seja ele escrito ou falado, literário ou não. Pois

“todo discurso concreto (enunciação) sempre encontra aquele objeto para o qual está voltado [...] objeto esse desacreditado, contestado, avaliado [...] iluminado pelos discursos de outrem que já falara sobre ele. O objeto é amarrado e permeado por ideias gerais, pontos de vista, julgamentos de valor e entonações [...]. A enunciação viva [...] não pode deixar de tornar-se um participante ativo do diálogo social. Afinal, ela emerge desse diálogo, como uma continuação dele, como uma réplica a ele, e não se aproxima do objeto como se viesse de fora” (BAKHTIN, 1989, p. 66-67 na tradução hebraica).

Ou seja, todo discurso, a partir do momento de sua enunciação ou de sua escrita, penetra num sistema complexo de reciprocidade com os outros discursos relacionados ao seu objeto; ele está em um diálogo com tudo o que a consciência social e ideológica atribui ao seu objeto. O seu significado lhe é conferido como resultado desse processo dialógico no qual ele toma parte.

O significado desse ponto de vista, juntamente com a liberdade criativa do leitor da qual fala Barthes, é que a narrativa, sendo uma expressão linguística complexa na qual há

criador, e expresso em todas as suas obras, a cada vez em vestimentas diferentes. A definição do princípio estabelecido “deve iluminar distintas questões de ângulos de visão adicionais [...] suscitar diferentes perspectivas e estratos de significado ainda não divisados” (ZIMMERMAN, 1997, p. 15). Mas, uma vez que a origem do princípio estabelecido, a visão ou a atitude psíquica pessoal subjacente, ocultam-se na alma do poeta, sendo às vezes feita até mesmo uma tentativa deliberada de ocultá-las, o conhecimento da biografia do autor torna-se essencial para a revelação e a confirmação do princípio estabelecido (idem, *ibidem*).

muitos discursos, ativará na consciência do leitor inúmeras conexões com outras expressões linguísticas, que podem ser criações diferentes do mesmo autor, obras de outros autores, ou expressões e enunciações socioculturais, mesmo que não escritas. Depreende-se, pois, que no decorrer de minha análise do romance *Essav* criar-se-á uma rede de ligações e associações com outros textos e enunciados, de acordo com as limitações da minha consciência social e cultural; essa base teórica me confere a legitimidade para trazer à análise do romance, tema desta tese, textos que realizam diferentes tipos de dialogismo com os distintos enunciados presentes na obra.

A característica dialógica do discurso é similar, ou paralela, às relações intertextuais. O uso deste último termo geralmente se refere em especial a textos literários e não a qualquer expressão linguística, como as de que fala Bakhtin. O comum a ambos os termos é a característica dialógica que tem origem em uma alusão qualquer, que estimula e ativa o diálogo entre um texto e outro.

O romance *Essav* não só “impela” o leitor a criar muitas associações com outras expressões linguísticas e culturais, ele também é exuberante em alusões, explícitas ou implícitas, e em citações de outras obras. Por essa razão, parece-me conveniente abordar a questão das relações intertextuais enquanto ferramenta interpretativa. Serão expostos a seguir alguns pontos de vista teóricos a respeito.

Worton e Still apresentam no capítulo introdutório de seu livro sobre a intertextualidade uma resenha histórica das diversas teorias e abordagens da literatura. À semelhança de Bakhtin, sua concepção é de que os textos literários sempre mantêm entre si algum tipo de relacionamento. A principal evidência para a existência de reciprocidade entre textos literários é óbvia a partir da percepção segundo a qual o autor e o leitor “trazem” para a leitura – ou a escrita – de um determinado texto outros textos já lidos. Estes últimos têm, portanto, inevitavelmente, algum tipo de relação com o novo texto (WORTON E STILL, 1990, p. 1-2).

Além disso, em cada período, a obra literária é moldada, *inter alia*, por recursos de imitação, de influência ou de empréstimo e de alusão a outras obras. Mesmo quando a crítica se referia ao texto como algo que se sustenta por si só, ou concentrava-se na tentativa de definir a relação entre o texto e a realidade, era claro que ele havia sido criado também a partir de vínculos com outros textos. Essas relações podem ser, por exemplo, de embasamento (e talvez de elaboração), como na tragédia grega baseada nas histórias mitológicas conhecidas pelo autor e pelo público; nas épocas em que havia “tendências” clássicas poderíamos talvez

chamar tais conexões intertextuais de epigonias, quando um texto literário é criado a fim de reproduzir um padrão exemplar de um texto mais antigo (idem, p. 7-9).

Para Hannah Scolnicov, “a intertextualidade é um conceito que abala a integridade e a independência do texto individual e que encontra a razão de sua existência apenas nas relações entretecidas entre ele e outros textos” (SCOLNICOV, 1999, p. 79). O significado dessa definição é que a produção de sentido pleno do texto literário é possível apenas pela descoberta das relações que ele mantém com outros textos. Ziva Ben-Porat também apresenta um argumento semelhante, ao afirmar “que a intertextualidade é a condição necessária para a interpretação de todos os textos, quando não a base de sua existência, ou, simplesmente, ela é o próprio processo de atribuição de significado” (BEN- PORAT, 1985, p.170).

Embora as ideias de ambas as pesquisadoras sobre o papel central da intertextualidade no processo interpretativo do texto literário sejam bastante próximas, elas divergem no tocante à amplitude de inclusão do termo. Scolnicov mostra os pontos de vista de Julia Kristeva e de Roland Barthes, que veem o texto como dependente do leitor, ou mesmo da leitura, isto é, cada leitor, e cada leitura sua produz textos distintos do mesmo texto lido. Uma concepção ainda mais radical de intertextualidade, derivada desta última, é que o leitor atribui um significado a um determinado texto ao perceber as conexões entre ele e textos posteriores. Daí decorre certa legitimidade de uma leitura anacrônica, que interpreta textos antigos com ferramentas modernas. Da mesma forma, os limites da intertextualidade devem ser ampliados, para além dos limites dos textos verbais, para que se possa vê-la como um fenômeno interdisciplinar de urdidura de relações especiais entre o texto dado e todos os elementos da cultura a que ele se refere. Ou seja, não se deveria restringir a aplicação da teoria intertextual a uma base de fontes *literárias anteriores*, embutidas na própria obra, mas também abrangê-la de forma anacrônica e interdisciplinar.

Enquanto Scolnicov empolga-se com a liberdade (de pesquisa e de interpretação) conferida pelo rompimento desses limites e convenções da crítica tradicional, Ben-Porat faz suas ressalvas ao alegar que essa liberdade quase esvazia o termo [intertextualidade] de conteúdo. Ela prefere a abordagem redutora, segundo a qual o uso do termo indica “a presença de vários textos juntos”. De acordo com essa perspectiva, ela tenta ordenar e classificar, por meio de alguns indicadores, os gêneros literários nos quais há uma presença simultânea de alguns textos. Para tal fim, duas distinções fazem-se necessárias. A primeira – entre intertextualidade e intertextualidade retórica. Enquanto a intertextualidade é inevitável, pelo fato de constituir parte integrante do sistema semiótico e cultural comum a todo criador e a todo leitor, a intertextualidade retórica é o resultado de uma decisão literária, ainda que

inconsciente, e se refere às partes nos textos literários originárias de outros textos literários. A segunda distinção é entre o conceito de intertextualidade retórica e metatextualidade. Este último termo inclui dois tipos principais de textos: textos literários anteriores que funcionam de forma intertextual em um determinado texto; e textos não literários, mas que são produtos do sistema literário, tais como traduções e interpretações de obras de literatura.

“[...] A fórmula original de intertextualidade não se limita explicitamente apenas a influências literárias, antes enfatiza o caráter do texto literário, considerado como uma interseção onde se encontram e se cruzam sistemas semióticos e semânticos que vão além do território poético [...]” (MAZOR, 1996, p. 9).

Esta formulação resume bastante bem a maioria das abordagens da teoria intertextual, de Bakhtin a Barthes. No entanto, como assinala Yair Mazor no mesmo artigo, “muitos pesquisadores tendem a tratar da intertextualidade como um ponto de confluência e interface de vários textos literários, no quadro de um determinado texto literário”. (idem, ibidem).

Como já mencionado, a intertextualidade é uma das manipulações de destaque no romance *Essav*, de Meir Shalev e, portanto, como alegado por Ben-Porat, é “a condição necessária” para a interpretação desse texto (BEN-PORAT, 1985, p. 170). Em muitos casos, trata-se de intertextualidade do tipo do “ponto de confluência” (Mazor), ou da “presença simultânea” de alguns textos literários (Ben-Porat). A interpretação do romance, contudo, também se beneficiará da abordagem ampla, interdisciplinar, que não restringe o texto literário a manter relações apenas com textos da mesma natureza. Para sermos precisos, a meu ver, a referência à intertextualidade de um romance deve ser feita de acordo com o espírito bakhtiniano, pois mais de uma vez é possível “ouvir” bem as outras vozes que reverberam através da voz do narrador; as vozes do que já foi dito, pontos de vista conhecidos, ideias sociais e também estilos linguísticos que são “um discurso estranho” ao narrador, na terminologia de Bakhtin. O discurso estranho é o discurso em um estilo ou registro atípico do próprio narrador, ou mesmo do autor implícito, como por exemplo, frases ou expressões em ladino, para indicar um exemplo, marcante e simples, de *Essav*.

Os pesquisadores que se referem à definição das relações intertextuais colocam no centro de seu interesse o aspecto interpretativo. Da concepção de que qualquer texto dado mantém todo tipo de conexões com outros textos, decorre que a revelação do seu significado completo só será possível com a descoberta dessas relações e a compreensão de sua natureza.

Quando a conexão é entre o novo texto e o texto que lhe serve de base, isto é, um texto antigo que goza de amplo reconhecimento cultural, como a Bíblia por exemplo, as relações intertextuais devem ser vistas, em minha opinião, como uma espécie de rede, ou “colagem”:

uma condição em que são acionadas as ligações e as referências não só entre o novo texto e o antigo, mas também aquelas com textos adicionais, antigos ou contemporâneos, prontos e preparados pela memória do leitor. Um tema semelhante, um recurso artístico marcante, entre outros exemplos, pode ativar tal sistema de conexões textuais.

A intertextualidade, portanto, constitui uma ferramenta interpretativa a serviço da compreensão da obra literária. Mas a atividade interpretativa de textos literários é, em minha opinião, um caminho fecundo também para a criação de novos textos, ao estilo dos *midrashei agadá*²⁶. O *midrash*, de certa forma, é “um modo de recuperar a própria literatura se inserido na vida.” Ele junta “a criação como recriação” através da “prática do interpretar” e assim consegue sempre atualizar e renovar as normas da criação humana. (AMÂNCIO, 2010, p. 44). A intertextualidade então deve ser considerada igualmente uma ferramenta criativa: lidar com um texto antigo – manter com ele um diálogo, provocá-lo, ou fazer qualquer tentativa de abalar e revigorar asserções convencionais ao seu respeito – leva à formação de textos adicionais, novos. Assim é o romance *Essav* e esta é também a minha forma de agir como crítica e como leitora. Eu reajo de acordo com a polifonia que o texto narrativo desperta em mim. Assim, são trazidos à análise outros textos do autor, insinuados pela própria narrativa, ou que a ela se relacionam na minha consciência. Esses textos podem ser literários, teóricos, ideológicos, mitológicos, e assim por diante.

Os princípios do *close reading* expressar-se-ão principalmente na forma de análise de segmentos textuais por meio de uma referência relativamente detalhada a eles.

²⁶ Explicações narrativas desenvolvidas em torno de histórias e versículos bíblicos, com considerável liberdade interpretativa.

5. Ver os Gnomos – Análise do Romance

5.1. A estrutura do romance:

“Na minha narrativa há uma lógica interna, da qual nem todos se apercebem de início. É uma espécie de quebra-cabeça, um mapa subterrâneo que deve ser exposto”²⁷.

É razoável pressupor que Meir Shalev tenha dito essa frase em resposta aos vários críticos do romance, que alegaram que a profusão de detalhes e de personagens em *Essav* é um exagero e, por conseguinte, beira a indefinição; que a obra não passa de uma tagarelice interminável carregada de narrativas incidentais desprovidas de importância para a trama, e assim por diante²⁸.

Nesta seção do meu trabalho, tentarei aceder ao desafio colocado pelo autor e descobrir aquele “mapa subterrâneo”, ou, em outras palavras, os princípios que orientam a montagem do quebra-cabeça.

O enredo da narrativa se desenvolve de acordo com uma necessidade qualquer, ou uma ordem subjacente, que lhe confere a lógica que une todas as suas partes? Em *Tristram Shandy*, Laurence Sterne compara a narrativa a uma jornada durante a qual o escritor, contra a sua vontade, se vê obrigado a demorar-se e a desviar-se da rota direta e mais rápida, porque “terá diante de si”, entre outras coisas, “tantas paisagens que sempre capturarão o seu olhar, que ele não será mais capaz de evitar se deter para olhar o que é [capaz] de voar” (STERNE, 1993, p. 32 na versão hebraica)²⁹; o significado dessa analogia é que todos os desvios da principal linha do enredo, os retrocessos, saltos, anedotas e narrativas secundárias associam-se à narrativa central de acordo com um princípio interno; todos eles são parte integrante, significativa e mesmo necessária da narrativa central, e não apenas meros ornamentos divertidos.

No romance *Pelo Amor de Judith*, publicado três anos depois de *Essav*, Meir Shalev apresenta uma concepção semelhante, porém ele toma as rédeas do escritor e as transfere para a narrativa como uma entidade com plano e direção próprios: “A narrativa, penso eu à noite, exige formato, direção e saída” (SHALEV, 1994, p. 331). Assim como no caso de um rio, podemos pressupor que a narrativa fluirá, pelo leito mais confortável, possível e rápido, para

²⁷ Essa frase foi extraída de uma entrevista dada por Meir Shalev a Ayelet Negev (NEGEV, 1995, p. 375).

²⁸ Ver, por exemplo, Hirschfeld, 1991; Bartana, 1991; e Yaoz, 1991.

²⁹ Há outros vínculos entre *Tristram Shandy* e *Essav*, que serão analisados posteriormente.

o mar. Do mesmo modo, a narrativa, intuitivamente, foi lançada em uma forma coerente de profundidade, ainda que não pareça ter uma estrutura cuidadosamente elaborada e calculada. Mais duas frases-chave iluminam esse conceito: “A narrativa [...] se recusa a ser uma ficção” e a narrativa “hipotetiza para si mesma linhas de causalidade”, (idem, ibidem). Isto é, a narrativa não é obrigada a apegar-se à verdade, mas tampouco é uma ficção, porque nela é criada uma verdade interior; a narrativa se desenvolve de acordo com um critério qualquer, gera de si certa necessidade, que dita o rumo de suas tramas, criadas de acordo com uma causalidade interna com coerência própria. Assim, ela “hipotetiza para si mesma linhas de causalidade”, sem defini-las ou declará-las.

De um lado, o narrador (ou o autor implícito) é livre para orientar sua narrativa como bem entender. De outro lado, a trama possui suas próprias forças internas que ditam o rumo do seu desenvolvimento e os feitos que nela serão narrados. Essa ordem interna pode ser definida, por meio de um oxímoro, como uma regularidade guiada pela lógica intuitiva. Além de tal “percepção lógico-intuitiva” da trama, são visíveis em *Essav* mais alguns princípios estruturais.

Um deles, específico desse romance, é um princípio simbólico, construído por uma das anedotas. Esse princípio foi denominado por Fabianna Hefetz de “estrutura de mosaico” (HEFETZ, 1991, p. 83). O termo também se refere à característica mais proeminente do romance, sua exuberância de personagens, tempos, detalhes, enredos secundários e anedotas, dando a impressão de ser composto, à semelhança da criação de um mosaico, pela junção de inúmeros pedacinhos coloridos.

Mosaicos são mencionados várias vezes ao longo da obra. “O mosaico das sandálias”³⁰; “o mosaico de Afrodite”³¹ e “o mosaico de Orfeu”³² (p. 213, 237). A multiplicidade de menções dessa imagem ressalta o paralelo entre o ato de montagem do conjunto de pedras em um padrão, e o trabalho da junção dos detalhes da narrativa. No entanto, é o mosaico maravilhoso encontrado no campo de Brinker (p.164 -165) o principal componente que nos dá o maior indício da sua função simbólica na obra. O primeiro elemento a ser levado em conta é o da descoberta e da exposição: Brinker remove a terra que cobre o mosaico e, depois,

³⁰ Em 1874, durante escavações das fundações da construção de uma igreja na quarta estação da Via Dolorosa, foi descoberto um grande piso de mosaico, no centro do qual havia um par de sandálias voltado para o norte. Esse piso pertencia, provavelmente, a uma igreja bizantina do século V ou VI (SHILLER, 1980).

³¹ Na Basílica do Santo Sepulcro foi realmente descoberto um antigo santuário da deusa Afrodite (ver ZELIGMAN e AVNI, 2003, p.121), porém não está claro se também foi encontrado um piso de mosaico, ou se isso é uma invenção do escritor.

³² O mosaico de Orfeu, um dos mais belos encontrados em Israel, foi descoberto do lado de fora do Portão de Damasco em 1900. A figura central nele retratada é Orfeu tocando sua lira, embora haja quem acredite que se trata de fato do Rei David (*Eretz ve-Téva – Ha-Magazin ha-Gueografi ha-Israeli*).

“crispou os lábios e soprou com força [...]” (p. 165). Os três homens presentes estão estupefatos e amedrontados: Brinker continua a escavar a terra, revelando a imagem da mulher no mosaico, com reverência, quando “colocou o dedo nos lábios para nos fazer calar, ajoelhou entres as cepas e escavou com a mão [...]”; o narrador atesta acerca de si mesmo que “caí no chão de quatro, dominado pela dor que comprimia meus órgãos vitais e jorrava das órbitas dos meus olhos”. E Yechiel, o bibliotecário, “ficou estarecido. Começou a dar voltas em torno dela, descrevendo um círculo maravilhosamente preciso, como que amarrado por um fio ao seu olhar [...]” (p. 165). O choque e a excitação dos três homens não se devem apenas à beleza e ao valor artístico da obra, mas também, e talvez principalmente, por ela exhibir uma mulher que é a imagem da mulher dos sonhos de cada um. É a “jovem grega”, o mesmo apelido pelo qual Avraham chama Sara, sua mulher, depois que passou a desprezá-la e por meio do qual ele pretende insinuar e, ao mesmo tempo depreciar, a sua origem não judica. Mas o que para Avraham é depreciativo, aos olhos de outros é considerado uma beleza muito atraente. A jovem no mosaico tem cabelos ruivos, seios de menina e mãos fortes. Esses são os mesmos elementos que descrevem Sara mais de uma vez. A imagem da mulher no mosaico é uma réplica de Sara, a mulher com quem cada um dos três sonha e por quem é secretamente apaixonado. A descoberta desse amor é a força motriz de partes importantes de toda a trama³³. A descoberta do mosaico, portanto, reflete simbolicamente uma intersecção fundamental dos enredos da narrativa.

O destino posterior do mosaico chama a atenção para a noção da obra – inclusive a narrativa – como uma montagem de múltiplas opções. Depois da descoberta do mosaico, Yaacov o rouba, desmontando-o em suas menores peças: “milhares de pedrinhas coloridas e quadradas” (p. 286). Ele dá a Lea, sua amada, um saco dessas mesmas pedras, porque ela gosta de montar quebra-cabeças. O saco de pedras, derramado sobre o chão do quarto de Lea como uma pilha desordenada, representa uma situação caótica; de fato, uma coleção eclética de elementos, coloridos e diversificados, que não têm nenhum fio condutor, nenhuma estrutura ou lógica interna. Neles é materializada uma pletora de opções de montagem, que na ausência de um propósito que determine e oriente a composição do quadro geral, são vagas e destituídas de importância.

O ponto de vista segundo o qual a carga, o excesso e a policromia no romance não são acidentais, mas sim ligados por alguma lógica interna ou um padrão significativo, é exemplificado pelo simbolismo do estrabismo da jovem no mosaico. É esse estrabismo (a

³³ Isso será discutido posteriormente.

propósito, já mencionado no início da narrativa pelo bispo Balduino de Avignon (p.10), e por Yechiel, quando se assombra com a descoberta do mosaico (p. 165) e, novamente, quando vem verificar sua remontagem por Lea e Essav), que confere ao mosaico a sua singularidade, pois graças a ele é criada a sensação de que a mulher segue com o olhar quem a contempla³⁴. Essa é a magia da montagem: não basta que ela esteja correta, cada parte adequada à adjacente; não é suficiente que ela tenha uma multiplicidade de cores, e que a divisão de luz e sombra seja correta, pois é imperioso algum fator adicional, que agregue a esse todo um valor que lhe confira singularidade. Na narrativa, como no mosaico, só há uma maneira de fazer com que todos os elementos se unam de modo a obter o efeito mágico que a trama nos causa, que conquista o nosso coração e o confrange. E isso não pode ser criado por mera duplicação.

O “princípio do mosaico” não é indicativo de uma tendência para uma mistura colorida ou uma aglomeração variegada, mas da busca por algum significado oculto nessa abundância; esse princípio atesta a tentativa de encontrar causa e razão para o que parecia ser accidental, aleatório ou arbitrário.

Dito isso, o elemento estrutural mais proeminente nesse romance é o de “uma narrativa central”, pontuada por “narrativas secundárias”. Apresentarei a seguir as relações entre estas últimas e a linha de enredo principal, na qual se desenrola a história da família do narrador Essav.

Do ponto de vista histórico, a saga familiar abrange três gerações: a geração dos avôs – conversos da Igreja Ortodoxa Russa por parte de mãe e judeus sefarditas jerosolimitas por parte de pai. A narrativa descreve como os pais, Avraham e Sara, se conheceram; o nascimento dos filhos gêmeos, Essav e Yaacov; a infância dos irmãos, membros da terceira geração, em Jerusalém e na aldeia na planície; sua adolescência e história de vida até os seus cinquenta anos de idade.

A narrativa abrange quase seis décadas – épocas de muitos acontecimentos e reviravoltas no mundo e em Israel. (Duas guerras mundiais, a transição do domínio no país, dos turcos para os ingleses, a criação do Estado de Israel.) Cronologicamente, a narrativa tem início “nos dias da Primeira Guerra Mundial” (p. 39), quando Avraham é levado à força para o exército turco otomano e, ao que parece, termina no final dos anos de 1970. (A família de

³⁴ De acordo com sua descrição, ele aparentemente baseia-se num mosaico descoberto nas escavações arqueológicas em Tzipori e, por causa da característica especial da mulher retratada, o mosaico foi apelidado de “a Mona Lisa da Galileia”.

Essav deixou Jerusalém em 1927, e no final da narrativa ele retorna para cuidar do pai quando tinha aproximadamente cinquenta anos)³⁵.

A saga familiar naturalmente não se conclui e se poderia continuar descrevendo o destino da quarta geração, dos filhos de Yaacov, e talvez até da quinta geração, e assim por diante, mas a história termina simbolicamente com a morte do patriarca da família, Avraham Levi. Em decorrência de sua morte Essav, que testemunhou, documentou e narrou a trama, distancia-se da turbulência familiar e israelense para a tranquilidade de uma velhice anônima na costa leste dos Estados Unidos e, assim, interrompe-se a sequência dos anais da família de padeiros Levi.

No interior da narrativa da família Levi, contudo, estão “implantadas” algumas tramas não relacionadas de forma explícita ou aparentemente óbvia à narrativa principal: as duas primeiras narrativas secundárias ocorrem cronologicamente antes do início da saga familiar e seus protagonistas não pertencem a ela. A terceira dessas narrativas secundárias difere, nesses aspectos, das duas primeiras e apresenta um tipo diferente de conexão com a trama principal.

A primeira narrativa, que abre o romance, é “O duque Anton e a Criada Zoga (Uma História Imaginária sobre Pessoas que Nunca Existiram)”³⁶. A segunda narrativa é sobre “Eliyahu Salomo e Miriam Ashkenazi (Uma História Próxima da Verdade sobre Pessoas com nomes Fictícios)”³⁷. A terceira narrativa é denominada “Shimon Natan e as Filhas de Idelman (Uma História Hipotética sobre Pessoas Reais)”³⁸.

Por que essas narrativas foram introduzidas no romance? Teriam por objetivo enriquecer a policromia que emana da pluralidade de personagens, de acontecimentos, de “narrativas dentro da narrativa”, como argumentam alguns críticos? A meu ver, essa resposta é fácil demais e até perde a oportunidade de expor alguns dos temas centrais do romance.

Uma característica estrutural proeminente conecta as três narrativas supracitadas com a principal. Essa é uma estrutura que coloca uma narrativa diante da outra como se fossem espelhos, reflexos e duplicações umas das outras. Podemos, pois, denominar o princípio organizador dessas narrativas de “o princípio do espelho”.

O único fator explícito que conecta a trama de abertura do duque Anton com a narrativa principal é que em 1898, o mesmo ano em que Anton zarpou para a terra de Israel, nasceu Avraham Levi, o patriarca da família, e Michael Nazaroff, pai de Sara, chegou a Israel liderando um grupo de peregrinos cristãos (p. 47). Contudo, na trama de abertura, que ocupa

³⁵ Ver p. 95 no original hebraico.

³⁶ Ver p. 7-27 no original hebraico.

³⁷ Ver p. 213-237 no original hebraico.

³⁸ Ver p. 369-388 no original hebraico.

apenas vinte páginas desse longo romance – estão configurados muitos elementos da narrativa principal, a saga da família Levi:

O duque Wilhelm, irmão gêmeo de Anton, que foi morto num acidente de caça aos cinco anos, era “ruivo e robusto” (p. 7) como Essav, o narrador. Sua morte assemelha-se em muitos detalhes à de Binyamin, filho de Yaacov: ambos são mortos de forma não intencional: o primeiro, num acidente de caça; e o segundo, num acidente durante o treinamento militar (p. 283). Ambos são feridos à bala, caem aos gritos em meio a um matagal de juncos, mas são encontrados somente depois de terem sangrado até morrer.

Em consequência da morte do duque Wilhelm e do luto dos pais, seu irmão gêmeo, o duque Anton, “por toda a sua vida teve a impressão de que o irmão morto o agarrava pelo calcanhar” (p. 8), e aqui a alusão ao Jacó bíblico é evidente.

A mãe do duque Wilhelm fica deitada por horas a fio na pequena cama do filho morto, isolando-se completamente no seu luto, como Lea depois da morte de Binyamin. Para recordar-se do filho ela compra, por uma elevada soma, a *Pietà* de Gianini, provavelmente devido à singularidade da Madona retratada: “[...] uma mulher grande, de ombros largos, com seios pequenos e pontiagudos de rapazinho e longos braços musculosos” (p. 7) – uma descrição que muito lembra Sara, mãe do narrador da história principal.

O luto da mãe, além de dormir na cama do filho morto, também inclui uma imagem da padaria e dos visitantes noturnos. Como aqueles homens “tocados pela nostalgia”, que “procuravam consolo” e costumavam vir à padaria à noite, “cada qual com seu sofrimento” (p. 167), também a mãe do duque Wilhelm levantava-se da cama do filho todas as noites à meia-noite, para ir à padaria do castelo; ali chorava “e comia pedaços de pão que acabavam de sair do forno [...]” (p. 8).

Outro hábito da mãe do duque cria um paralelo tanto com Sara como com Lea, o de molhar o cabelo na chuva. Sara começa a lavar seu cabelo com água da chuva, a conselho de Djemila, sua amiga, como um encantamento para restaurar o amor do marido (p. 90). Yaacov dá início à cerimônia ritual de lavar o cabelo de Lea com água da chuva, numa tentativa desesperada, que se torna uma obsessão, de reproduzir o momento decisivo que determinou a sina do seu amor (pp. 301, 323, 336).

O duque Anton, que tenta abrir caminho no luto da sua mãe (p.8), é análogo a Michael, a quem Lea pariu sem o sentir, e ele com frequência vai à cama dela, agarra-se às suas costas e nelas escreve as novas palavras que aprendeu na escola (p. 380).

Anton tenta seduzir a mãe a sair da cama do irmão morto, despertá-la do seu sofrimento e trazê-la de volta à vida, com pacotes de maçapão, “sua guloseima preferida” (p. 8) – o mesmo maçapão que a tia Dudutch é especialista em preparar.

Não obstante a aparência física distinta, a figura do duque Anton é análoga, em muitos detalhes, à de Essav: Anton, no derradeiro momento de sua vida, não entende por que jamais pensara em ter relações sexuais com Zoga, sua verdadeira amada, assim como o próprio Essav não entende por que nunca lhe passou pela cabeça dormir com Lea, ao longo de todos os anos em que a cortejou (p. 199). O duque “afirmava e até comprovava que os egoístas são os melhores amantes” (p. 8). O mesmo dizia a esposa do editor de Essav a seu respeito (p. 304).

Ambos são hedonistas e terminam a vida ponderando sobre a sua banalidade e acerca de terem perdido a oportunidade de concretizar algo real: o duque, de repente, “compreendeu que sempre tinha amado somente a Zoga [...], mas o tiro da pistola que já estava na sua mão, carregada, engatilhada e apontada para sua cabeça, já não podia mais ser impedido” (p. 27). E Essav diz no fim de sua narrativa: “Aproximo-me do fim. Assim o dizem as coisas que já não começarei, assim me diz a tristeza que comprime o meu peito, a história que não contei, as visitas não convidadas que assediam o meu corpo” (p. 391). A abstenção, ou a renúncia à concretização do amor ou de uma grande e verdadeira aspiração, transforma-se em uma sensação de oportunidade perdida, quando não há mais nenhuma possibilidade de realizá-la. Esse é um dos pontos importantes levantados no livro, a ser analisado posteriormente, representado seja pela figura do duque Anton, seja pela do narrador, Essav.

Em seu luto, o pai do duque encontra refúgio em pesquisas e coleções, entre outras, na coleção de miniaturas e micrografias (p. 8), as mesmas áreas em que se especializam os monastirínianos na narrativa principal; ele recolhe máximas, à semelhança do bibliotecário Yechiel e, como este, demonstra grande interesse e atribui importância às últimas palavras proferidas por pessoas ilustres. Por isso, pede ao filho, o duque Anton, que pronuncie as derradeiras palavras de Henrique V diante das muralhas de Jerusalém: “Se Deus me conceder uma velhice respeitável, hei de conquistar-te!” (p. 12).

O bispo Balduínio de Avignon (p. 10), por seu refinamento e hedonismo, transforma-se para o duque Anton em um modelo a ser imitado. Esse bispo, como o bibliotecário Yechiel, “argumentava que a característica célebre das figuras dos mosaicos, que seguem com o olhar quem as contempla, nada mais é que um estrabismo que pode ser corrigido” (idem).

Zoga, a fiel e muda ama de Anton, é o símile de Sara: grande e forte, bela e de sobranceiras espessas; sua mudez é análoga ao hebraico inarticulado de Sara. Também a sua origem estrangeira, albanesa (p. 12), e o amor do duque por ela, que se lhe aclara à beira da

morte, é semelhante ao amor edipiano de um filho pela mãe, uma vez que ela fora sua ama. Esse amor, portanto, é paralelo ao amor que Essav nutre pela mãe, ele que durante toda a vida busca encontrá-la nas figuras femininas que com ela se parecem fisicamente.

O duque “tentou refinar uma espécie homozigótica de corvos brancos [...]” (p. 11), os mesmos corvos brancos que, nos lábios de Bulissa Levi, se transformam em uma metáfora de algo que jamais acontecerá.

A cena de Zoga tirando os fragmentos de pedra e espinhos da pele e dos pelos das coxas de Anton depois da noite do seu desaparecimento (p. 24), é paralela à cena do chuveiro entre Sara e Yaacov, que voltou exausto depois de vagar agilmente pelos campos por ter brigado com seu pai, Avraham (p. 264). De todas as mulheres que Essav conheceu na América, a que ele mais amava era aquela que, a cada encontro, possibilitava-lhe reconstruir essa cena que ele observara com inveja pelo buraco da fechadura (p. 195).

As sedutoras jovens de Navarra atam uma coroa de flores de jasmin à cabeça do duque Anton como um sinal de que “ele havia conseguido surpreender os seus corpos com um truque desconhecido” (p. 23). Anos mais tarde, o mesmo tipo de coroa de flores é usado para agraciar o general alemão Falkenheim, que envia Liyahu Natan à corte marcial sob acusação de deserção (p. 55).

Assim como o duque volta com uma aparência estranha e um sorriso tolo no rosto depois da noite passada com as jovens de Navarra, Yaacov retorna – anos depois – de Tel Aviv, a cidade das tentações, “trajando roupas estranhas, muito coloridas e brilhantes, são e salvo e sorridente” (p. 257).

No início do livro, “Hadidu” é um termo repetido pelas jovens de Navarra no momento da sedução, como uma palavra encantatória. Essa mesma palavra é pronunciada por Djemila, amiga árabe de Sara, ao Yechiel tentar ensiná-la a dizer *How do you do?* (p. 154), quando só então fica claro o seu significado.

Pequenos detalhes, talvez marginais, também são recorrentes para reforçar que as duas narrativas espelham uma a outra. Por exemplo, após o retorno do duque Anton da viagem a Israel, ele começou a perguntar às jovens mulheres “*Voulez vous mourir avec moi?*” (p. 25). Essa mesma pergunta é feita a Romi em alemão por um velho motociclista durante sua viagem aos Estados Unidos (p. 362). A única jovem que acede ao pedido do duque é a baronesa Hedwig Vrebohm, sua sobrinha de segundo grau por parte de mãe (p. 25). Antes do suicídio conjunto, eles mantêm relações sexuais. O mesmo tipo de relacionamento sexual entre tio e sobrinha será visto mais tarde, entre Essav e Romi.

Ernst Weber é o pintor contratado pela mãe do duque Anton para retratar o filho morto (p. 8). Max Weber é o pintor que retratou Avraham, pai de Yechiel, o bibliotecário (p. 123).

Alguns objetos da viagem do duque Anton foram deixados na Terra Santa e acompanham a narrativa principal: o cadafalso portátil dado de presente por Anton ao sultão turco é o mesmo no qual Liyahu Natan tenta se enforcar no final da Primeira Guerra Mundial.

Anton deixara o seu cabriolé para o Patriarca grego quando teve de voltar urgentemente à Europa (p. 24). Esse é o mesmo cabriolé roubado por Sara anos depois, com o qual ela foge com a família para a aldeia na planície.

Os gansinhos que os serviçais do duque libertaram ao lado das muralhas de Jerusalém são provavelmente os ancestrais do fiel ganso de Sara (p. 48).

A viagem do duque Anton à terra de Israel é documentada de duas formas complementares: em fotografias e por escrito. O fotógrafo e o redator são análogos a Romi, a fotógrafa, e a Essav, o escritor. Mas na realidade, em vez de a fotografia constituir-se em uma espécie de ilustração da documentação escrita da viagem, “as diferenças entre as fotografias e as palavras” eram tão grandes que “se poderia pensar que se tratava de duas viagens diferentes” (p. 13).

A noção de que duas viagens diferentes são basicamente a mesma viagem encaixa-se na descrição da estrutura do romance, como tento demonstrar: as narrativas secundárias, que seccionam a continuidade da narrativa principal, figuram com uma declaração no subtítulo no tocante à medida de sua ficcionalidade, como se fossem mais imaginárias do que a ficção – que é a narrativa principal. Desse modo, a narrativa secundária que se abre o romance não tem, aparentemente, nenhuma relação com a principal, salvo por alguns fatos e detalhes marginais. No entanto, uma vez que tantos elementos que compõem essa pequena narrativa sobre o duque Anton e a criada Zoga perpassam, com uma variação qualquer, a narrativa principal, uma analogia clara entre ambas está sendo construída. Essa analogia é tão óbvia e detalhada que se deve indagar se não haveria algum paralelismo ou alusão também no tocante à natureza de eventos ou relações que, aparentemente, não têm paralelo na trama principal, como a história do suicídio conjunto do duque e de sua sobrinha, que sela a narrativa secundária (p.27).

O meu argumento é que a relação entre as duas narrativas, aparentemente distintas, é uma relação de paralelismo e até mesmo de identidade. De certa forma, trata-se da mesma narrativa, da mesma “viagem”. Assim como uma viagem pode ser apreendida como duas jornadas diferentes, duas viagens (narrativas) diferentes podem ser, em essência, a mesma

viagem. Essa essência está vinculada ao luto, à dor, ao amor não realizado, às oportunidades de vida perdidas.

A segunda narrativa secundária, a de “Eliyahu Salomo e Miriam Ashkenazi (Uma História Próxima da Verdade sobre Pessoas com Nomes Fictícios)” é aparentemente um reflexo exato da história de Liyahu Natan e Dudutch Levi: o desejo ardente da jovem, desde a infância, por um monastiriniano; os seios maravilhosos; o terrível e destrutivo ciúme do marido; os eventos do *pogrom* e, conseqüentemente, o abandono de Jerusalém pela viúva e seu filho aleijado; todos eles são paralelos³⁹. Essa narrativa secundária, no entanto, contém diversas informações, não relacionadas com Liyahu e Dudutch, que aparecem em uma versão similar na narrativa principal: Eliyahu Salomo, cujo ciúme da esposa o impede de continuar com sua vida anterior e seus estudos de astronomia, encontra uma maneira de registrar as horas do nascer do sol capturando-o num espelho, como fará depois Yaacov. Ambos capturaram o sol com um espelho por causa do amor. Para Eliyahu, essa é uma forma de acompanhar o alvorecer sem ficar longe da esposa. Para Yaacov, é uma tentativa de oferecer o sol à sua amada Lea, literalmente.

Outro fio liga essa trama secundária ao destino de Yaacov na narrativa principal. Salomo Salomo, pai de Eliyahu, escreveu sobre a unha "os cinco primeiros versículos da porção bíblica Vayischlach"⁴⁰ (p. 223). A falange superior desse dedo fora decepada pelos turcos, que queriam enviá-la para o Museu de Istambul. Salomo jamais esqueceu a intensidade da dor e qualquer tipo de sofrimento descrito por outros era comparado por ele com a dor da amputação do dedo. As dores de cabeça, as terríveis enxaquecas do marido ciumento, são definidas por Salomo, o pai, como idênticas à dor de sua infância; “a enxaqueca dos ciumentos” dói “exatamente como um dedo” (p.227). Desse modo, a amputação do dedo é associada às dores do amor, como na história do amor de Yaacov por Lea.

Os pontos em que a trama secundária de Eliyahu Salomo e Miriam Ashkenazi não se sobrepõe aos eventos ocorridos com Liyahu Natan e Dudutch Levi são, pois, associados a Yaacov. A narrativa secundária expande os limites do significado da narrativa central. Ela oferece uma explicação ao simbolismo da amputação do dedo de Yaacov como um

³⁹ O paralelismo entre as narrativas é construído por meio de vários detalhes adicionais, como por exemplo, a pena de reclusão imposta ao monastiriniano como resultado de seu forte desejo de continuar a documentar as horas do nascer do sol todas as manhãs; seu domínio extraordinário de idiomas e o fato de ter sido contagiado pela loucura do cinema mudo; sua calvície prematura e, em contraposição, a vasta cabeleira negra, de brilho azulado, saroyano, da jovem; a presença do cadafalso portátil turco; a loja de laticínios; e outros.

⁴⁰ *Vayischlach* significa enviou ou mando. Este é o nome da porção bíblica de Genesis, 32: 2 à 36: 43 .

acontecimento decisivo na sua relação com Lea, que determina seu destino, o de se casarem, constituindo uma delimitação entre o que era antes e o que se seguirá. Essa compreensão só é possível por intermédio da percepção dos elos entre as duas narrativas supramencionadas.

Por meio da narrativa secundária talvez seja possível entender melhor por que Chenou Apari diz que o amor absoluto de Yaacov por Lea não é um amor bom. À semelhança do ciúme do monastiriniano, esse tipo de amor acaba por trazer destruição para si.

A primeira narrativa é “uma história imaginária sobre pessoas que nunca existiram” (p.7), ao passo que a narrativa sobre Eliyahu e Miriam é “uma história próxima da verdade sobre pessoas com nomes fictícios” (p. 213). Conclui-se, portanto, que o critério de ficcionalidade, isto é, o grau de distanciamento ou proximidade de cada trama secundária com relação à verdade é determinado pela narrativa central⁴¹. As personagens que figuram na primeira narrativa secundária não pertencem à história da família Levi, elas são figuras ficcionais que aparentemente nunca existiram. Pela mesma lógica, o subtítulo da segunda narrativa secundária insinua que se trata na verdade da história de duas personagens que participam de alguma maneira da narrativa principal, ou seja, que essa é realmente a história de Liyahu Natan e de Dudutch Levi. Sua história na narrativa principal é fragmentada, dispersa e parcial, e devemos resgatá-la dos demais detalhes e eventos a fim de reconstruí-la. Não obstante, subsistem lacunas que são preenchidas pela narrativa secundária.

Como se para sanar qualquer dúvida acerca da hipótese de que Eliyahu Salomo e Miriam Ashkenazi são os nomes fictícios de Liyahu Natan e Dudutch Levi, o pedaço de vidro azul⁴² perpassa ambas as narrativas, como um *leitmotiv*.

A terceira e última narrativa secundária do romance é intitulada “Shimon Natan e as filhas de Idelman (Uma História Hipotética sobre Pessoas Reais)”.

O subtítulo da segunda narrativa secundária foi por mim interpretado como associado às personagens da narrativa principal, apenas com outros nomes, “fictícios”. Pela mesma lógica, compreende-se que a terceira narrativa secundária refere-se direta e explicitamente a personagens que fazem parte do enredo da narrativa principal, que é a narrativa “real”. E se é

⁴¹ Dessa maneira, deduz-se que a narrativa central é verdade e não ficção, o que é naturalmente uma indução em erro por si só, pois a obra toda é fruto da imaginação do autor. Esse tipo de relação entre ficção e realidade e entre a vida e a literatura é, a meu ver, primordial no romance e será analisado posteriormente.

⁴² O pedaço de vidro azul é mencionado pela primeira vez na sequência textual, na narrativa secundária: “Quando Miriam ainda era criança, ao atravessar o pátio para sair à rua, Eliyahu Salomo deu-lhe um pedaço de vidro azul, para que ela olhasse o mundo através dele” (p. 220). A partir daquele momento, Miriam começou a amá-lo. Na narrativa central temos conhecimento acerca do amor de Dudutch por Liyahu, apesar de não ser mencionado o fato que a levou a apaixonar-se por ele. No entanto, anos mais tarde, é Dudutch quem dá à pequena Romi o mesmo pedaço de vidro azul (p. 343). Depois que Romi encontra a máquina fotográfica abandonada do irmão, ela devolve o vidro azul à tia Dudutch, pois agora ela tem outra coisa através da qual “olha o mundo” (p. 347).

uma “história hipotética”, isso significa que o narrador na 1ª pessoa não pode atestar a veracidade da cadeia de eventos oculta do seu conhecimento. Por isso, a história hipotética é uma tentativa de oferecer uma explicação *possível* para os resultados daquela sequência de eventos; uma tentativa de responder à pergunta “O que aconteceu?”, subjacente a toda narrativa: o que aconteceu com o leal Shimon, que o impediu de pegar Michael na escola a tempo? O que aconteceu com Michael enquanto esperava sozinho por Shimon, e o que causou sua queda e levou ao primeiro grito de dor verdadeira em sua vida? Essa “história hipotética”, como se verá a seguir, cria analogias e conexões com outras partes da trama.

A relação entre a terceira narrativa secundária e a principal difere, em parte, da relação desta última com as duas anteriores. Trata-se de uma narrativa dentro de uma narrativa dentro de outra narrativa, como a *matrioska*, uma boneca que tem outra dentro, e dentro desta ainda outra, com a qual Sara presenteia Dudutch (p. 71).

A primeira parte dessa narrativa secundária está para a principal como o livro de *Crônicas* está para os livros bíblicos que o precederam.

De fato, o próprio Meir Shalev expressa em *Reshit*, outra obra de sua autoria, claras reservas acerca do livro de *Crônicas*, alegando que ele demonstra uma tendência de reescrever e encobrir acontecimentos e feitos pouco laudatórios dos heróis da história judaica, especialmente da casa real de David⁴³. No entanto, como indicado pelo Rabi David Kimhi, filósofo e comentarista bíblico do Medievo, a relação entre o livro de *Crônicas* e todo o *Livro dos Livros* é que o primeiro fica cada vez mais sucinto. Também no romance de Shalev, a terceira narrativa secundária tem início com uma breve repetição, uma espécie de sinopse dos acontecimentos da trama central e apresentação das suas personagens principais. As seguintes citações ilustram o seu caráter sucinto e a repetição abreviada de detalhes de acontecimentos já especificados:

“Essa história, que começa pela solidão de Yaacov, terminará por uma solidão de Yaacov mais terrível ainda [...]” (p. 369); “O pai e a mãe de Yaacov já haviam partido deste mundo, seu filho mais velho fora morto no exército, a mulher jazia na cama do filho morto, deitada e adormecida” (p. 370); “Na casa de Yaacov moravam também sua velha tia Dudutch Natan e o filho dela Shimon. Shimon, um solteirão que mancava por causa da coxa esmagada, trabalhava com Yaacov na padaria, e Dudutch cuidava dos afazeres domésticos” (p. 373).

O narrador se conduz nessa parte do livro como se fosse o dono das *Crônicas*, “que faz uso de suas fontes de modo seletivo e de várias maneiras”, e que “não se vê comprometido

⁴³ Na sua obra *Reshit*, ao comentar a história bíblica de David e Bat-Sheva, Shalev afirma: “As pessoas que conceberam e escreveram esse livro ruim – a enciclopédia soviética do povo judeu – dele suprimiram também a revolta de Avshalom, o estupro de Tamar, o assassinato de Amnon, a miserável velhice de David e outras grandes e pequenas falhas que poderiam macular a sua pureza” (SHALEV, 2008, p. 166).

com a transmissão completa do conteúdo das fontes, valendo-se apenas de certas partes que servem a seus propósitos” (YEFET, 2006, p. 2). Porém, ao contrário do modo de transmissão “em poucas palavras e de forma resumida” (idem, *ibidem*), ele amplia a narrativa secundária e acrescenta dados sobre o que já havia sido informado acerca de um determinado assunto.

O grande desejo de Yaacov por mais um filho foi mencionado e discutido ao longo do romance várias vezes. Sua preocupação e o tratamento dedicado a Michael, esse filho que ele conseguiu trazer ao mundo, são igualmente descritos em detalhes. Contudo, apenas nessa parte relata-se como Yaacov foi capaz de realizar seu desejo e fertilizar sua esposa Lea, adormecida na cama do filho primogênito morto. Do mesmo modo, somente nessa parte do romance é descrito o nascimento de Michael e os sentimentos de Yaacov, que o presenciou.

A paixão incontrolável de Yaacov pelo bebê é uma expressão dos impulsos femininos da maternidade. Isso também é sugerido pela formulação da frase “Yaacov foi com Lea para trazer o filho dele ao mundo” (p. 347), como se ele estivesse em trabalho de parto. De fato, Lea ficou grávida e deu à luz a Michael enquanto dormia, isto é, sem estar consciente dessas experiências. Yaacov traz o menino ao mundo sozinho; leva a sua paixão da teoria à prática.

Michael, o menino angelical, fruto dessa paixão de Yaacov, é uma criança que não consegue sentir dor. No evento descrito nessa narrativa secundária, ele sentiu dor pela primeira vez aos sete anos de idade. É o grito de dor que ele não deu na sua circuncisão, frustrando as esperanças de Yaacov de que o clamor do filho acordasse a mãe. Esse grito é ouvido agora, e penetra o véu do sono de Lea, despertando-a e levantando-a da cama do filho morto. E ela sai para buscar o filho ferido e protegê-lo (p. 387, 388). Nesse evento está integrada outra anedota que, à primeira vista, não tem nenhuma relação com Yaacov, Michael e Lea. O tempo diegético dos acontecimentos é afastado para 1856 e seu protagonista é o arqueólogo italiano Ermette Pierotti⁴⁴ que, certo dia, de repente, descobriu “um pequeno túmulo sobre o qual estava gravada apenas uma palavra: ‘Mãe’” (p. 387). A descoberta teve um enorme impacto sobre o próprio Pierotti e todas as pessoas ao seu redor: elas são atraídas por uma grande e irracional força ao túmulo da “mãe”, já que a palavra gravada sobre a lápide reverbera, no interior do espaço escancarado no coração de cada homem que deseja retornar ao seio materno.

O intenso desejo materno de Yaacov por um filho, o grito de Michael, aos sete anos, que penetra no corpo adormecido de sua mãe Lea e a desperta, e a história do túmulo descoberto pelo arqueólogo italiano, criam uma conexão temática entre as três tramas

⁴⁴ Ermette Pierotti foi um arqueólogo e engenheiro italiano que viveu no século XIX. Em 1854 realmente esteve em Jerusalém e participou de escavações arqueológicas e de diversas obras construtivas.

aparentemente colocadas lado a lado, na terceira narrativa secundária. O anseio materno por um filho e a saudade eterna de toda criança por sua mãe, ainda que já seja um homem feito, até mesmo velho, são duas facetas do mesmo anseio profundo que jamais será satisfeito.

A essa narrativa secundária, como às demais, também se aplica o “princípio do espelho”. Primeiro, o princípio em si mesmo, como demonstrei, quando as várias tramas refletem umas as outras e iluminam seu núcleo temático comum. Ademais, há ligações entre elas e a narrativa central, por meio de diversos detalhes aparentemente marginais. Por exemplo, Ermette Pierotti, o arqueólogo, “aproximou os lábios da inscrição esculpida e soprou para longe os grãos de poeira [...]” (p. 387). Isso é remanescente da imagem de Yaacov, que “se inclina para o chão de cimento, sopra e faz voar para longe a farinha que se acumulara na cavidade da palma da mão de Binyamin [...]” (p. 106), a mesma mão de Binyamin que, há anos, fora gravada no piso de cimento da padaria, e agora, para Yaacov, é uma espécie de memorial. Ou seja, com a diferença de mais de um século e mais de duzentas páginas, dois homens fazem o mesmo gesto imbuído de respeito, dor e nostalgia com relação ao seu objeto de forte anseio: filho e mãe.

Há mais uma analogia, esta envolvendo o clima especial na noite em que o túmulo foi descoberto, quando “um intenso vento quente e empoeirado, vindo do deserto, cobriu os telhados de Jerusalém de uma fina mistura de sal e areia [...] mesmo os anciãos da cidade e seus mortos não se recordavam de uma tempestade tão estranha” (p. 387), com a noite na qual Michael foi concebido, arrebatada por uma “terrível onda de calor [...] o ar tão rarefeito e abrasador que era difícil respirar” (p. 290). Essas analogias fundamentam e reforçam a conexão entre o anseio por um filho e o anseio pela mãe.

Há outro paralelismo entre a terceira narrativa secundária e a primeira: a cena da sedução de Shimon Natan pelas quatro filhas de Idelman, que corresponde à cena da sedução do duque Anton pelas jovens de Navarra.

Tal estrutura, em que há separação e distinção óbvias e declaradas entre as quatro narrativas – a principal e as três secundárias nela inseridas – cujos títulos também enfatizam seu caráter ficcional, cria um reflexo, como se fossem colocadas diante de um espelho – de narrativa contraposta a narrativa.

Essa “estrutura espelhada” associa-se a um dos temas de destaque no romance, o dos espelhos e das lentes – ou seja, tipos de vidro através dos quais é possível observar o mundo, como aquele mesmo pedaço de vidro azul dado por Eliyahu Salomo a Miriam Ashkenazi (p. 220). Esse tema, que abrange o espelho de Yaacov, os óculos dos gêmeos míopes e a máquina

fotográfica de Romi, é muito ampliado e aprofundado no romance. Apresentarei a seguir alguns dos muitos exemplos dispersos ao longo da narrativa.

O Espelho

Tia Dudutch é descrita como “um reflexo que irrompeu da nostalgia de nossa mãe e das histórias de papai e veio para nossa casa” (p. 144); Yaacov cega Lea com o espelho de barbear do pai (p. 186) e, mais tarde, com um grande espelho que podia ser girado e orientado por meio de um eixo, um jornalista que tentara fotografá-lo. A luz intensa projetada pelo espelho nos olhos do fotógrafo, através das lentes da sua câmera, ofusca a sua visão e arranca dele “um horrível grito de dor” (p. 192). Esses espelhos são usados para que Yaacov projete raios de sol na janela de Lea todos os dias, porém quando ele se encontra com ela na rua a ignora completamente, “como se apenas conseguissem se comunicar através do espelho” (p. 196-197). O espelho continua a mover-se ao vento, lança a luz do sol, ofusca a vista e cega, mesmo depois que Yaacov deixa de subir no telhado da padaria (p. 251-252).

O espelho de amor de Yaacov transforma-se em um espelho perigoso e até mortal, como no caso do piloto italiano, que explicou que “as saudades que sentira de sua amada cegaram-no de dor e ele perdeu o controle dos comandos do avião”. Só Essav compreende que a cegueira instantânea – e fatal – da qual o piloto foi acometido era, novamente, a luz ofuscante do sol projetada nos seus olhos pelo espelho (p. 296). A relação entre os meios utilizados por Yaacov para cortejar Lea e a causa do acidente do piloto constitui uma espécie de prefiguração da morte do amor.

Os óculos

Os gêmeos são míopes, e quando o oftalmologista adapta lentes aos olhos de Essav, de repente “criaram-se detalhes desconhecidos, desnecessários [...]” Ele compreende então “vagamente que as novas lentes aguçaram a sua visão, mas reduziram o seu campo” (p. 113).

Essav sente a dor da perda da imagem desfocada permitida pela miopia, pois a acuidade dos traços fisionômicos da mãe quando ela o tomava nos braços sempre lhe pareceu uma recompensa por seu amor (p. 114). Ademais, a seu ver, o embaçamento da visão amplia o leque de possibilidades existentes no mundo, ao passo que a visão aguçada expõe os seus limites. Por isso, ele diz que “acredita que a visão embaçada é a visão apropriada a um homem culto, que já não mais necessita de olhos de falcão, orelhas de morcego e narinas de cão” (p. 119).

A decisão surpreendente de Avraham, pai dos gêmeos, de comprar para ambos um único par de óculos, acentua a diferença dos seus pontos de vista sobre o mundo: Yaacov sai com alegria e entusiasmo para redescobrir o mundo através dos óculos novos, ao passo que Essav contenta-se em ficar em casa, no seu mundo nebuloso desprovido de óculos (p. 119). Ambos preferem que Essav use os óculos no cinema. À semelhança dos espectadores no moinho de farinha em Jerusalém, anos antes, que preferiam a dublagem de Eliyahu Salomo às vozes dos atores reais, também Yaacov chega à conclusão de que “o filme, por mais embaçado que fosse, era mais interessante quando acompanhado de uma história [...]” (p. 120); ou seja, ele gostava das descrições do filme feitas pelo irmão mais do que de assistir o próprio filme.

Quando Tia Dudutch vem à aldeia depois das *praot*⁴⁵ de 1929, uma frase curta define bem as duas extremidades opostas, contraditórias, da essência representada pelos óculos na vida dos gêmeos: “[...] Yaacov de repente ficou agitado, tirou os nossos óculos, deu-os a mim e me pediu que eu lhe contasse o que estava acontecendo” (p. 142). Os óculos são de uso comum e pertencem a ambos igualmente, mas em vez de uni-los, como o fio vermelho em sua infância, na realidade os separa: por seu intermédio, Yaacov abre caminho no mundo real ao seu redor, o mundo exterior. Em contrapartida, evidencia-se cada vez mais que o mundo de Essav, o que habita em tendas, está na casa, na biblioteca, no interior da bolha colorida do universo da literatura, da ficção e da imaginação.

A máquina fotográfica

O processo de recordação é comparado pelo narrador ao processo de revelação de uma fotografia: “Ali está, ali está também uma foto de Djemila, que vejo nos olhos de minha mente, embaçada e trêmula como se emergisse de um tanque de revelação” (p. 89); o seio remanescente da tia Dudutch é “como uma fotografia do segundo seio” (p. 159).

Yaacov pede ao funcionário do necrotério que o fotografe ao lado do filho morto, Binyamin (p. 391). Foi essa a foto que ensejou o passatempo de Romi – e, em seguida, sua profissão – a fotografia. Yaacov refere-se mais tarde a essa ocupação com as seguintes palavras: “Como você, exatamente como você [dirigindo-se ao irmão]. Dois ratos! Comer sem suar, usufruir sem sofrimento, ver sem óculos. Você com seus livros e ela com sua câmera [...]” (p. 271).

⁴⁵ *Praot* é o termo designado em hebraico como *pogrom* (ver nota 12).

Embora se depreenda da afirmação de Yaacov que ele percebe, da contemplação através da lente da câmera, uma forma de criar uma distância emocional da vida real e de suas angústias, para Essav e Romi a fotografia tem um certo apelo de saudade e dor.

Romi clama pelo pai, cujo luto pela morte do filho mais velho, e o amor e a preocupação excessivos pelo filho caçula não deixaram espaço para ela em seu coração (p. 248), por meio da câmera fotográfica e do seu projeto de fotos, sugestivamente chamado “Meu Pai”. Essav expressa esses sentimentos ao tirar a foto da família do tanque de fixação antes que ela estivesse seca, e enterrando nela o rosto (p. 348).

Os objetos reflexivos, através dos quais o mundo é contemplado, ou imagens captadas, atuam como intermediários: os óculos intermedeiam entre o observador e o observável, assim como a lente da câmera. Como objetos de mediação, eles atuam em ambos os sentidos – para a visão e para a falta de visão, a cegueira. Sem óculos os míopes não poderão discernir detalhes e, ao mesmo tempo, a distinção de detalhes sabota a imagem que constroem do mundo e a relação entre eles e outros, como no caso do menino Essav e de sua mãe Sara. Romi vê o mundo através da lente da câmera, ou seja, em termos de composição e, portanto, de corte e fragmentação, que também constituem a nitidez e o foco do campo de visão, mas que, como tal, na verdade oferece uma imagem distorcida da realidade, que não é “a imagem completa”.

O espelho é um reflexo do amor de Yaacov por Lea, mas ele ofusca e cega Lea, os transeuntes e, possivelmente, até mesmo Yaacov, que não vê a tempo as consequências do seu amor, ou não vê suficientemente bem a alma de Lea, o que acarreta a morte – a morte do amor entre eles e até mesmo a morte de Lea em vida.

Qual o significado geral do “princípio do espelho”? É um princípio simbólico que envolve a percepção de que o mundo aparece e se revela a nós por duplicações, cópias, reflexos, imagens, repetições e várias reelaborações da mesma realidade, da mesma existência. Implica a suposição de que tudo provavelmente se repetirá, ocorrerá novamente, em outro lugar e tempo, com aparências diferentes, mas basicamente, será a mesma loucura do amor, a inveja e o ciúme, o nascimento, o luto por um filho, a crueldade, a luxúria, o anseio e a oportunidade perdida – toda essa “história” recomeçará, uma vez após a outra; será contada ainda mais, refletir-se-á em muitos fragmentos de espelhos.

Esse ponto de vista se manifesta como uma espécie de percepção básica no tocante a questões adicionais, como a da vida frente à literatura – à questão das relações entre ficção e

realidade; a paixão e a impossibilidade de concretizá-la. Isso será abordado na continuidade deste trabalho.

Cronologicamente, a sequência do enredo central no romance desenrola-se e avança como um circuito, isto é, movendo-se para frente e para trás no tempo. O primeiro evento descrito na narrativa é a partida/fuga da família Levi de Jerusalém para a aldeia na planície (capítulos 1-3), ao passo que o evento mais anterior do ponto de vista histórico, a peregrinação de *diedushka* Michael, mencionada posteriormente na sequência narrativa linear, figura no capítulo 6. E no capítulo 9 relata-se acerca do incidente na sala do Rubi⁴⁶, crucial para que Sara decidisse tirar a família da cidade odiada. Essav volta a Israel para cuidar do velho pai, aos 55 anos (p. 91) e, em seguida, retorna ao passado e descreve os primeiros dias na jovem aldeia, quando ele e seu gêmeo Yaacov tinham de quatro a sete anos de idade (p.102-105).

Essa estrutura de transmissão da narrativa pode ser caracterizada por uma metáfora, a do movimento das ondas que rolam para a praia e depois voltam para o mar. Uma metáfora deveras desgastada, mas que reflete bem, a meu ver, a perspectiva histórica latente no romance, como veremos abaixo.

5.2. Cronos, Hipnos e Tanatos – Sobre a concepção do tempo e a concepção histórica no romance

O tratamento relativamente extenso da temática do tempo no romance – da questão de sua essência e significado e do exame da tessitura das relações entre ele e o homem – decorre, a meu ver, do desejo de entender o que permanece e o que desaparece e se há qualquer normatividade que determine a distinção entre ambos. Nessa obra, que relata a história de algumas gerações oculta-se uma espécie de perplexidade frente aos assuntos que são constantes ou que se repetem continuamente em cada geração; e por outro lado, essa mesma perplexidade existe no tocante às coisas que desaparecem para sempre.

⁴⁶ O Ruby, como o Mori dos Yemenites, e o Melámed dos Ashkenazitas, é o professor de crianças na forma tradicional. Ele ensinou-lhes orações e estudos religiosos, a partir de três anos de idade.

Dividirei as considerações sobre a concepção do tempo, do modo em que se expressa no romance, em três aspectos: o aspecto da essência do curso do tempo; o aspecto das relações entre o tempo e o espaço; e o aspecto das relações entre o tempo e o homem.

O que é o tempo, ou qual é o curso do tempo e qual o ritmo de sua passagem – rápido ou lento? É possível parar ou congelar o tempo? Ou identificar o exato momento de uma determinada ocorrência, como o momento do apaixonar-se, ou o momento da morte? O primeiro aspecto analisado procura responder, ou às vezes apenas suscitar, tais questões.

O primeiro capítulo da história central tem início em uma noite histórica nos anais de Jerusalém, em que houve um forte terremoto em Israel que causou grandes danos à cidade⁴⁷. A descrição dessa noite, das horas que antecederam o terremoto, expõe uma sensação, completa e abrangente, de grande expectativa:

“Todos esperavam.

Na entrada do *kishle*⁴⁸, o policial britânico caminhava de um lado a outro do seu posto até o final do seu turno de vigilância. O padeiro anão do bairro armênio rezava para que a massa do pão crescesse. Os bilhetes no Muro das Lamentações esperavam pelo anjo com o saco de seda; as cisternas secas – pelas gotas de chuva; as caixinhas de caridade – pelo gotejar das moedas.

O tempo, “o grande mestre”, movia-se lentamente.

Os comerciantes de antiguidades aguardavam os crédulos. As rochas cinzentas esperavam os cinzeiros dos canteiros. As esposas abandonadas da Grande Guerra, o retorno e a redenção. Ao lado do Domo da Rocha circulavam os vigias mauritanos, grunhiam das profundezas do peito, exercitavam-se no estrangulamento e aguardavam pelo herege cético que ousasse subir ao Monte e profaná-lo com a secreção canina do seu hálito.

Também os mortos, ‘os principais habitantes da Cidade Sagrada’, esperavam” (p. 28).

O tempo, portanto, é também uma expectativa; a noite aguarda ansiosamente o seu término, assim como o novo dia prepara-se para o seu nascimento (p. 29). As mudanças entre o dia e a noite, contudo, constituem um movimento de rotação cíclico e fixo. Elas próprias são rotineiras. E a sensação de espera que emerge da descrição ampla acima citada é uma sensação, ou uma atmosfera, de espera tensa por um evento qualquer que virá e que será capaz de quebrar essa rotina. À semelhança dos vigias mauritanos, cuja função é impedir a entrada dos hereges na área do Domo da Rocha, mas que, na verdade, aguardam com esperança ou mesmo com intenso desejo, que alguém ouse infringir a lei, para que possam

⁴⁷ Em julho de 1927, houve de fato um terremoto muito forte em Israel, que causou grandes danos em Jerusalém e em outras cidades. Com relação a essa questão, bem como a outras do mesmo naipe, Meir Shalev baseia-se em fatos históricos, porém com uma leve modificação: esse terremoto teve lugar em 11 de julho, às 16:00 horas, e não na noite de 12 de julho, como relatado no romance. (Ver o site do Instituto Geofísico de Israel – <http://www.seis.mni.gov.il/heb/last1000.html>).

⁴⁸ Denominação dada à prisão construída na Cidade Velha de Jerusalém no período otomano.

fazer algo que fuja da rotina; para que possam descarregar os impulsos violentos e cruéis neles retidos. Da mesma forma, toda a cidade, ou todo o universo, espera que ocorra algo excepcional, incomum, que tenha o poder de resgatar, de libertar e de enviar para os ares tudo o que gira em rotação cíclica e constante, da qual não há saída.

O acontecimento que “quebra tal rotina” tem lugar na mesma noite em que a história se inicia e centra-se na personagem de Sara, atrelada ao cabriolé do Patriarca, que decidira, exatamente naquela noite, tirar clandestinamente sua família de Jerusalém, da cidade enclausurada, construída em pedra, para os espaços abertos da planície, para as vastas terras e os campos da aldeia. A corrida da alta e clara Sara, atrelada ao cabriolé como um cavalo, atravessa e corta, com sua audácia e atrevimento, a noite jerosolimita, perturbando as sequências permanentes da noite, do universo. O terremoto que ocorre naquele momento estremece montes, desmorona casas e arranca rochas - pode ser percebido como uma metáfora da força, da surpresa e da brusquidão da violação das ordens fixas, vinculadas ao abandono da cidade pela família Levi.

“Jerusalém, cujas articulações e pessoas já haviam perdido sua flexibilidade, cujos órgãos tornaram-se malignos pelos tumores de pedra, cujas noites eram atormentadas por recordações de glória e dor - aguardava o grande salto, a ascensão libertadora, o agito das asas para se manter nas alturas” (p. 29).

A cidade, ou o mundo inteiro, como em um enredo de ficção, aguarda um evento excepcional, que cause uma reviravolta abrupta no curso esperado, conhecido, pré-determinado. O tempo da expectativa e da espera move-se lentamente, mas no momento em que essa expectativa é atendida e ocorre algo inesperado, surpreendente e ruidoso, o tempo “começa a correr”; assim como a massa do pão, que também tem o seu próprio tempo do qual o padeiro é escravo.

Outra questão relacionada ao enigma enganoso do tempo é sua unidade menor, ou mais breve, como o *punto de masapan* – o momento decisivo no processo de preparação do marzipã da tia Dudutch, que é “um fragmento fugidio do tempo que não pode ser apreendido pelos ponteiros de um relógio nem cortado por um diafragma” (p. 139). O momento preciso em que as amêndoas devem ser adicionadas ao açúcar na panela é uma fração de tempo quase que imperceptível. Não obstante a precisão requerida, apenas a experiência e a habilidade humanas podem identificá-lo, e não um instrumento de medição do tempo, como o relógio. Esse momento, como outros de sua espécie, são praticamente indefiníveis verbalmente; somente o corpo experiente os identifica de modo intuitivo, como um instinto primevo.

O narrador assinala as tentativas de definir em palavras esse exato momento em que a calda atinge o ponto de fio correto: esse seria “o tempo curto mais longo”, ou melhor, “o

tempo de duração de um pensamento sobre um piscar de olhos” (p. 139), para utilizar a definição do ponto de marzipã por ele preferida (p.139). As duas definições revelam a impossibilidade de definir essa unidade de tempo em palavras. A primeira, que faz uso de termos de duração de tempo, enfatiza a circularidade inescapável da própria tentativa de defini-la. A segunda suscita novas questões: o que é mais longo, o piscar de olhos em si ou o pensamento sobre ele? De qualquer modo, o que é enfatizado na verdade é nossa incapacidade de apreender algo tão elusivo.

À semelhança do *punto de masapan*, o momento da morte também é “um instante inapreensível [...] porque ele passa despercebido como o reflexo de uma memória, é mais sutil que a sombra de uma pequena onda e mais breve do que uma reflexão sobre um piscar de olhos” (p. 396-397). Uma pessoa, várias vezes ao longo de sua vida, pode encontrar-se e agir no *punto de masapan*, mas apenas uma vez se encontrará a uma fração de tempo do fim da vida; e quem quiser agarrar-se a esse momento, tentar defini-lo, absorvê-lo e exauri-lo, é que permanecerá vivo; aquele que estiver de pé junto ao leito da pessoa que passa da vida para a falta de vida. Portanto, a incapacidade de compreender esse momento de transição delicado e elusivo é equivalente à incapacidade de compreender a própria morte.

Enquanto o *punto de masapan* e o momento da morte são frações tão curtas de tempo, a ponto de dificilmente serem definíveis ou mesmo compreensíveis antes que transcorram sem volta, talvez haja situações em que seja possível parar o tempo, congelar seu movimento por um instante, ou ao menos em uma situação particular que permanecerá invariável para sempre.

Assim, por exemplo, Lea, que dorme na cama do seu primogênito morto, aparta-se da vida. Ela dorme o tempo todo, dia e noite, há anos. É um sono que não só a exclui do ciclo de vida, mas também a tira para fora do tempo que se move, pois “Hipnos e Tanatos, os gêmeos do sono e da morte, embalavam-na nos seus braços, desaceleravam as pulsações do seu coração e vedavam-lhe os olhos” (p. 370). No mundo ao redor o tempo passa e as coisas mudam com ele; vidas chegam ao fim (Avraham, Sara, Binyamin), novas vidas nascem (Michael) e apenas Lea sempre dorme, na mesma situação e no mesmo lugar. É como se por meio do sono e da morte fosse possível alcançar uma situação na qual o tempo seria suspenso, congelado, o relógio parado.

Assim também é a mosca de Efraim Brinker, embalsamada num pedaço de âmbar, ela que tem “um milhão de anos de idade e está viçosa e espantada como no instante de sua morte” (p. 153). O embalsamamento, como o sono, preserva um momento eternamente, mesmo o mais evasivo deles, o da morte.

O tempo, no entanto, não pode ser interrompido, como clama Yaacov. Para os pais enlutados pela morte de um filho, o tempo parece ter parado no momento em que este foi morto. Na verdade, suas próprias vidas ficaram presas no momento em que, para eles, foram violadas as leis mais básicas da natureza, segundo as quais a morte está associada ao tempo de vida, ou seja, o pai, que viveu uma vida longa, deve morrer antes da breve vida do filho.

Se o mundo prossegue em sua periodicidade de dia e da noite, verão e inverno, é impossível impedir a passagem do tempo,

“e é isso que os está matando, que tudo continue e que todas as leis estejam em vigor, que nada de fato tenha acontecido. Porque se o sol brilha de dia e a lua à noite, se chove e a massa cresce e o mundo inteiro trabalha de acordo com todas as leis – no melhor dos casos isso é um sinal de que seus filhos apodrecem nas sepulturas como seria de se esperar e, na pior das hipóteses, significa que suas pequenas mortes foram apenas parte de algo muito pior e muito maior, de uma grande trama que todos tentam compreender e ninguém consegue” (p. 263).

As várias tentativas de parar o tempo, seja pelo embalsamamento, pelo sono, ou pelo polimento diário da sepultura do filho morto, são, na verdade, tipos de manipulações humanas; tentativas desesperadas de lidar com a perda ou com aquilo que não se é capaz de compreender, como esse grande esquema da vida do qual fala Yaacov. Pois se o tempo avança linearmente, ele nos aproxima cada vez mais do nosso fim. A morte, de acordo com esse entendimento, é a meta do tempo. Por outro lado, os processos cíclicos da natureza e do universo indicam que o decorrer do tempo é cíclico. As perguntas sobre a essência do tempo permanecem sem resposta, como transmitido no romance a partir do espelhamento da consciência de Yaacov:

“O tempo é um rio que tudo arrasta? Um pântano no qual nos afundamos? Talvez ele seja um bastão De corrid a de revezamento, passado com grande rapidez de mão em mão? Ou talvez seja o caos primevo do qual o mundo foi criado e ao qual regressamos?” (p. 370).

Outra forma de procurar entender o tempo e seu curso é expressa na tentativa de defini-lo em termos de lugar ou espaço: o tempo flui como um córrego ou um rio, e nós – seres humanos – como nos encontramos em relação a esse fluxo? “Estamos sentados nas margens do tempo ou somos carregados por seu fluxo? Ele está em nós, ou estamos nós nele?” (p. 331)

Nesse contexto, o conceito de cronotopo cunhado por Bakhtin pode propiciar um pano de fundo teórico fecundo:

“‘Quando Deus criou o tempo, Ele o criou em quantidade suficiente’ – diz o ditado; contudo, como se sabe, a Divindade o criou de modo a fluir em uma única direção, como um vetor unidimensional. Foi isso que permitiu a Lessing argumentar que o tempo unidimensional da vida humana e o tempo linear de um texto literário se sobrepõem de modo bem sucedido” (KONSTANTINOVSKAYA, 1992, p. 131).

A percepção linear do tempo é uma das noções que Bakhtin contesta e modifica por meio do conceito de cronotopo. O rompimento da sequência cronológica no romance *Essav* pode ser considerado mais uma espécie de tentativa de quebrar essa unidimensionalidade do tempo.

A fim de apresentar a complexidade das ideias de Bakhtin, Konstantinovskaya argumenta: “É incerto se é o tempo que desliza ao longo de minha vida, emerge ocasionalmente da não existência e nela afunda novamente, ou se sou eu quem vago ao longo do tempo, do passado para o futuro, deixando o passado para trás” (idem, *ibidem*). Ou seja: o tempo caminha ao lado do indivíduo ou é este quem caminha ao longo do tempo? Em outras palavras, a vida humana conduz o tempo ou é por ele conduzida? A autora apresenta um ponto de vista segundo o qual a vida encontra-se em um constante estado intermediário entre essas duas opções; o significado do eterno estado intermediário é de dúvida, por um lado, e de múltiplas opções, por outro: talvez o tempo conduza e talvez seja conduzido; e talvez um e outro.

A partir desse conceito suscita-se outra questão: Se o curso do nosso avanço é do passado para o futuro, isso significa que o presente inexistente e que somente há o fluxo, o movimento linear para frente?

O passado, entretanto, não é apenas o que passou e já não mais existe, afirma Konstantinovskaya; pois quando imaginamos o passado como aquilo que restou, ou que deixamos para trás – realmente criamos uma analogia entre tempo e espaço. Nessa situação, o passado ainda existe em algum lugar, porém não temos mais parte nele; e o futuro é o objetivo em direção do qual avançamos.

Se assim for, vivenciamos o tempo medido como equivalente ao espaço, e “essa sensação do tempo como essência isomórfica ao espaço gera naturalmente a imagem definida de forma retórica como uma alegoria: o mundo é uma estrada, a vida, uma jornada” (KONSTANTINOVSKAYA, 1992, p. 131). Para Bakhtin, a estrada é um dos cronotopos da cultura difundido na literatura moderna. Cronotopo é um termo por ele criado para denotar a união dos conceitos de tempo (*cronos*) e de espaço (*topos*). Esse termo é utilizado para caracterizar a estreita relação entre tempo e espaço como uma relação intrínseca que caracteriza as relações entre ambos, já que se trata de “uma conexão indestrutível [...] não há tempo desconectado de lugar, e não há lugar em que não haja tempo” (BURSTEIN, 2007, p. 1).

O próprio Bakhtin escreveu:

“no cronotopo artístico-literário, indicadores espaciais e temporais fundem-se num todo compreensivo e concreto, pleno de significado. Aqui o tempo condensa-se, torna-se mais encorpado, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento unificado do tempo, do enredo e da história. Os indicadores do tempo transparecem no espaço; e o espaço reveste-se de sentido em virtude do tempo e é por ele medido” (BAKHTIN, 2007, p. 14).

O metaforismo que constrói o cronotopo do romance *Essav*, como já dito, é o relacionado ao fluxo dos corpos d'água na superfície. Por conseguinte, ele pode ser denominado “o cronotopo do rio”, que é semelhante ao “cronotopo da estrada” supramencionado. No cronotopo do rio, o rio representa os dois aspectos de tempo e espaço, porque o rio tem um curso geográfico e o fluxo d'água em seu leito possui ritmo e velocidade – tempo.

A diferença marcante entre os dois tipos de cronotopos é que a água do rio flui ininterruptamente por si só, e a estrada não avança por si só; ela permanece estática e é o caminhante por ela que se move, e avança o tempo ao passar por curvas e paisagens que deixa para trás. O rio, em contrapartida, nos deixa para trás, ou citando *Essav*: “Poderoso e indolente, o tempo deslizava e nós, caros incrédulos, fazíamos flutuar nele os nossos barcos” (p. 347). Lançar barcos (como os barquinhos de papel da infância) sobre o rio do tempo representa uma esperança, ou uma crença inocente, pueril, de que esses barcos, que poderiam alcançar destinos incríveis, delinear ou pavimentar para nós o caminho para tais pontos de chegada. Isso é ilusório, porque os barcos navegam sem cessar e desaparecem da nossa vista e, assim, não pertencem mais ao nosso tempo. Tal era, por exemplo, a esperança, ou mesmo a pressuposição de Yaacov, a de que seu primogênito, Binyamin, herdasse a padaria e continuasse o seu caminho e o do seu pai antes dele. Essa pressuposição revela-se uma ilusão brutalmente estilhaçada, não só porque o filho não queria seguir o caminho do pai, mas porque ele foi baleado e morreu antes do pai, contrariamente às leis da natureza. A expectativa de Yaacov é uma alegoria do barquinho de papel colocado suavemente sobre a superfície da água, na crença de que chegaria a um porto seguro, mas que acabou preso, impedido de prosseguir, rasgou-se ou afundou no caminho, sem que o seu ingênuo “navegador” o soubesse.

A metáfora do tempo, que avança no espaço como um rio, é desenvolvida: “Como o Nilo, o tempo rolava no seu leito, e quando uma fossa vazia era casualmente encontrada nas margens do seu curso, apressava-se a enchê-la” (p. 379). O preenchimento de um espaço vazio com as águas do rio, como a fossa nas margens no seu curso, é uma lei da física. Qual é, no entanto, o significado do espaço vazio em termos de tempo? Talvez o vácuo do tempo sejam aquelas coisas às quais não se presta atenção; as coisas que esquecemos e sobre as

quais não pensamos. O tempo, contudo, continua passando e “faz a sua parte”; o tempo age sobre elas, e quando voltamos a discerni-las, devemos reconhecer que existe uma distância entre o que era e o que se formou sem que percebêssemos. O efeito da “fossa do tempo” que se enche pode ser de surpresa, na melhor das hipóteses, ou de perigo, na pior. Uma ameaça que cresceu, inflou e se aproximou, sem que a vítima estivesse ciente do tempo daquela ameaça e dos seus acontecimentos. Assim são as quatro filhas de Idelman, meninas que, de repente, tornam-se mulheres jovens, cuja semelhança entre si, sua proximidade uma da outra e o fato de sempre estarem juntas transformam-nas em uma força sedutora e perigosa. A sexualidade das meninas que cresceram constitui um grande perigo, especialmente para um solteiro recluso como Shimon, cuja vida seguiu continuamente no mesmo curso, sempre a mesma: a deficiência, a força física, a irrestrita lealdade para com Yaacov, o mutismo e a timidez são suas qualidades desde que chegou à aldeia quando bebê.

O “vazio do tempo”, nesse contexto, é criado ao lado da rotina de vida de Shimon, inconsciente de sua masculinidade e de sua sexualidade contida, cerrado em sua lealdade permanente. Tudo isso o transforma em uma vítima ideal para as quatro jovens, que derivam intenso prazer do poder que têm de desviá-lo do percurso regular e emocioná-lo a ponto de perder os sentidos e esquecer-se das suas obrigações para com Michael, já que a casa de Yaacov fora a ele confiada.

A ideia antes abordada, de que o sono e a morte têm um aspecto de parada e congelamento do tempo, é representada pela metáfora do rio: “A mulher estava deitada no quarto do filho morto. As ondas do tempo lambiam as beiradas da cama, o seu corpo respirava e derramava lágrimas e acumulava e relaxava” (p. 380). De acordo com essa frase, o sono não congela completamente o tempo, apenas o torna lento. Apesar do sono, ocorrem processos, físicos e emocionais no corpo adormecido e inconsciente de Lea. A cama balança suavemente sobre as ondas do tempo. Ela não navega, não avança para lugar nenhum, pois o seu tempo é uniforme: o mesmo local e a mesma ação. Assim, como demonstra Bakhtin, a falta de qualquer alteração no espaço e a falta de ação nesse mesmo espaço, aproxima-se do cancelamento da dimensão do tempo.

No fim dos dias “a terra e o tempo” encontrar-se-ão (p. 29), ou seja, quando ocorrer a ressurreição e chegarmos a um mundo em que não há mais guerras e conflitos, tempo e espaço unir-se-ão, porque no mesmo espaço caminharão os filhos de todas as gerações. O tempo de fato perderá o seu significado, transformando-se apenas em espaço. Essa visão é, contudo, ilusória, “um horizonte fictício”, ao qual se aspira chegar, em direção ao qual se caminha incessantemente, mas que jamais será alcançado.

Existe um cronotopo distinto da narrativa em si, ou do processo de leitura? Helena Konstantinovskaya assinala que “o caminho da narrativa e da leitura constitui, por assim dizer, uma espécie de metacronotopo do enredo, correspondente ao cronotopo da mesma narrativa” (KONSTANTINOVSKAYA, 1992, p.132). Ou seja, se a vida é uma jornada, e o cronotopo é a estrada, o processo de leitura também segue a mesma jornada, ao longo da mesma estrada, ainda que nela haja cruzamentos, complicações ou falhas.

Essa definição ignora o elemento “tempo”. Afinal, a duração da leitura é muito mais breve que o tempo descrito; podemos ler em questão de minutos ou de algumas horas, acerca de eventos que perduraram por anos no mundo ficcional. Isso levanta a questão sobre o tempo das palavras – as palavras, a linguagem, têm um tempo diferente do tempo das ações? É bem evidente que o pensamento sobre um ato ou a sua descrição em palavras não tem a duração do ato em si; nesse caso, a linguagem verbal teria o seu próprio espaço? Por trás dessa pergunta se oculta a pressuposição de que a palavra tem sua própria existência; ela não é apenas uma ferramenta, ou um meio, para descrever uma estrada ou um rio; uma jornada ou uma navegação. Talvez as palavras em si tenham existência própria no espaço e no tempo – e, então, seria essa a essência da ficção? A jornada de regresso do pai do narrador, do Iraque à terra de Israel, é descrita no romance como uma viagem em palavras, ou melhor – no tempo das palavras: “Foi assim, em algumas dezenas de palavras, disse eu para mim mesmo, que o meu pai atravessou o grande deserto. Dele aprendi que a palavra é o veículo mais rápido, que nenhum obstáculo pode impedi-la, e ela é não só mais rápida que o vento ou a luz, mas também que a verdade” (p. 43). A narrativa da jornada tem um tempo diferente do tempo da jornada em si. Mas talvez tenha também uma verdade distinta, como se depreende da citação acima, pois Essav não acredita que a história de seu pai Avraham – o caminhante – sobre sua viagem no deserto seja totalmente a verdade. Disso resulta que talvez essa jornada jamais tenha ocorrido; foi apenas uma história, apenas uma palavra... E o espaço no qual ela tem existência está na mente criadora de palavras de seu narrador.

Qual é a relação, ou o tipo de conexão, entre o tempo e o homem? “Um nome e duas datas. Tempo e homem”, diz o arqueólogo italiano Ermette Pierotti (p. 370). De acordo com essa afirmativa, a relação verdadeiramente importante entre o tempo e o homem é o tempo de vida do homem, do nascimento à morte.

O romance se refere a essa questão a partir de alguns aspectos. Um deles vê no homem, no seu corpo e vida, parte da periodicidade da natureza. Assim é Yaacov, a quem

“os anos passados em meio aos processos imutáveis da natureza, às leis de ferro da fermentação e do crescimento da massa, às cerimônias eternas do regresso à vida e de movimentos antigos testados, haviam-no dotado de uma rara medida de familiaridade e de compreensão do seu corpo” (p. 241).

Os processos repetitivos em virtude da força de uma regra que não deve ser modificada ensinam Yaacov que o tempo o inclui em um processo abrangente, conduzindo-o à velhice como parte dessa periodicidade circular. Ele enfraquecerá, envelhecerá e deixará de existir, como seu pai antes dele.

As pessoas participam, sem o saber, do ciclo das estações. O verão aquece e seca as plantas e estas voltam a brotar e a verdejar na primavera. O mesmo se dá com os seres humanos: “A primavera punha a funcionar nos seres humanos relógios de luz e de calor [...] Todo o inverno haviam estado presos no seu corpo frio, e eis que agora se transformaram numa crisálida alegre e tépida de carne, que obedece aos ponteiros do nascer e do pôr do sol” (p. 382).

Segundo essa visão, o homem está no interior do tempo. É parte do seu movimento geral, sobre o qual não tem, praticamente, nenhum controle. Por outro lado, a relação entre o tempo e o homem é apresentada como uma relação de desconexão: “O tempo passou, fez o seu trabalho, e não nos deu atenção” (p. 198). E ainda: “Disseram-me: ‘o tempo cura todas as feridas’. Disseram-me: ‘o tempo cuidará delas. Então você sabe o quê? Talvez o tempo de fato cuide delas, mas não cuida de nós. O tempo talvez faça o seu trabalho, mas não faz o nosso’” (p. 278). O tempo não cura e não enfraquece, ou entorpece a dor do pai enlutado, ao contrário da promessa estereotipada de que o tempo pode curar todas as dores. As expressões que se repetem nas duas citações acima, de que o tempo faz o seu trabalho, destacam o absurdo dessa frase convencional. A função do tempo é transcorrer, avançar, seguir em frente, não curar as dores das pessoas, ou ser protelado a fim de oferecer ajuda e conforto a adolescentes apaixonados e atormentados.

De acordo com Avraham Levi, o tempo é “uma sucessão inclemente de ‘boas oportunidades’ perdidas” (p. 330). Isto é, em cada momento na vida há possibilidades latentes, mas, aparentemente só conseguimos identificá-las depois de terem passado. O ato e a criação podem retardar um pouco o tempo, que se apressa a transcorrer, talvez porque podem lhe conferir significado. É por isso que o narrador diz que o momento lhe pede para escrever, “para que possa passar” (idem).

Nesse caso, às vezes, ou muitas vezes na verdade, a relação entre o homem e o tempo está associada a uma sensação de estranhamento ou de oportunidade perdida; como se o tempo seguisse adiante sem tocar na pessoa, ou, alternativamente, sem que a pessoa o

retardasse a fim de concretizar uma possibilidade. Às vezes, assim passa o tempo, talvez roçando de leve nossa face, porém continuamos a viver como se nada estivesse acontecendo.

O terceiro aspecto é o da simultaneidade. Um bom exemplo dessa concepção pode ser encontrado na narrativa sobre as *praot* de 1929, em que Miriam Ashkenazi, num só instante, ouve, vê e se dá conta dos terríveis acontecimentos: seu marido agonizante, o bebê engatinhando na direção do pastor assassino; a respiração pesada e o hálito dos agressores e seus próprios gritos. E em meio a tudo isso, ela “sabia que durante todo esse tempo os queijos continuavam a coalhar e os iogurtes a fermentar” (p. 236).

A percepção simultânea de eventos tão distintos é uma mostra da complexidade do mundo. Ela atesta uma compreensão profunda e abrangente das tramas da vida: o tempo não avança em um único trajeto, mas numa rede extensa de caminhos, estradas e enredos. E tudo ao mesmo tempo. Os massacres, os distúrbios sangrentos, por mais terríveis que fossem, não interromperam os demais processos que se desenvolviam e que ocorriam no tempo. No entanto, pode-se ver também um traço interessante comum aos dois acontecimentos – os horrores das *praot* e a fermentação do leite. Ambos representam os processos que, uma vez iniciados, não há como detê-los; depois que a levedura é juntada ao leite, o processo de fermentação e de coalho prossegue por si só. E uma vez lançado o chamado à multidão inflamada, não há controle dos impulsos desenfreados⁴⁹.

A noção de que um determinado acontecimento necessariamente acarreta outros, sobre os quais ninguém tem controle, e de que não há possibilidade de recuar, mudar ou interromper a concatenação dos eventos seguintes, também caracteriza a percepção histórica do romance. Um exemplo divertido, que ilustra simbolicamente essa ideia, pode ser encontrado no episódio em que Sara aperta as mãos ao redor do pescoço de um vendedor ambulante de miudezas, marido de Chenou Apari, em resposta à afronta por ela sofrida. No momento em

⁴⁹ O “Manifesto da Comissão da Cidade para os Judeus de Jerusalém”, publicado depois dos distúrbios, na data de 29 de Av 5.689 [04 de setembro de 1929] afirma: “De fato, algumas horas mais tarde, verificou-se que todas as promessas do governo eram infundadas. O próprio governo informou os membros de nossas forças que solicitaram ajuda que era impotente para deter o mal” (p. 18).

“Atacantes selvagens, organizados e armados, invadiram como um holocausto nossa cidade, de todos os lados [...] aos olhos do sol e aos olhos do governo mataram, massacraram e destruíram o trabalho cultural e criativo investido por gerações. Dezenas de jovens, velhos, mulheres e crianças foram mortos brutalmente depois de gravemente feridos [...] por mãos cruéis, e muitos depois de torturas em que lhes arrancaram os olhos, e depois de estupros abomináveis. Um velho rabino e sua esposa foram queimados vivos. Sinagogas e rolos sagrados da *Torá*, profanados e queimados” (p. 19).

Este documento é citado no livro *Hahatkafá al HaishuvHayehudi Beeretz Israel Betarpat* (O Ataque contra a Comunidade Judaica na Terra de Israel em 1929), de autoria de Israel Amikam. O livro documenta os *pogroms* de acordo com os jornais da época.

que Sara tira as mãos do pescoço dele, o mascate profere algumas maldições entrecortadas. Essav, o narrador, que presenciara essa cena, indaga-se “se as maldições que saíram da boca do vendedor ambulante tinham sido pronunciadas naquele instante, ou se já haviam estado presas em sua garganta e só puderam sair quando mamãe lhe largou o pescoço” (p. 149). Neste caso, não havia opção a não ser soltá-las da garganta e fazê-las ouvir por todos os presentes, ainda que seja provável pressupor que após a agressão de Sara, o mascate tenha ficado assustado o suficiente para arrepender-se de cada insulto proferido contra ela.

Algo similar acontece quando Lea vem certa noite à padaria e olha diretamente nos olhos de Yaacov. A primeira vez que ele a contempla sem a mediação do espelho causa-lhe grande emoção e confusão. Infelizmente, naquele exato momento Yaacov puxava um pedaço de massa da grande cuba e o pai já brandia sua faca afiada para cortá-la. Yaacov, emocionado, não tirou as mãos presas na massa pesada, e o pai assustou-se e alarmou-se, porque “cinco mil anos de panificação tinham transformado os gestos do padeiro numa das categorias do destino. Papai sabia que não poderia deter completamente o ímpeto da faca em meio ao seu curso” (p. 209). Assim, o dedo de Yaacov é decepado dentro na massa.

A ideia do destino coaduna-se com essa concepção, pois mesmo Avraham, o padeiro, que brande a faca, é incapaz de mudar o curso do movimento ou sua força após o início do mesmo. A amputação do dedo de Yaacov é o resultado de uma combinação fatal de circunstâncias, criadas por uma sequência de acontecimentos que não pode ser interrompida.

“Faço parte das pessoas que acreditam que o grito de uma gaivota perto do cabo da Boa Esperança é capaz, no final de uma cadeia de eventos, de afundar um navio no canal da Mancha” (p. 111). Essa frase resume bem o modo de pensar implícito no romance, de que o desenvolvimento de processos históricos ocorre por meio de uma sequência de eventos resultantes necessariamente uns dos outros, ainda que esta relação possa parecer totalmente atribuída ao acaso. Essa sequência de acontecimentos é capaz de abranger períodos longos e grandes espaços geográficos. Uma vez iniciada, move uma espécie de engrenagem que não pode mais ser parada; ela conduz a um movimento cuja consequência é inevitável.

Um aspecto adicional e interessante da visão histórica presente na obra é expresso no trecho a seguir que descreve a viagem de Avraham, da Mesopotâmia de volta à terra de Israel, no final da Primeira Guerra Mundial:

“Às vezes ouvia ao longe o uivo dos chacais do deserto e o tilintar de caravanas distantes e esses ruídos pareciam-lhe próximos e muito assustadores, porque então ainda não sabia que o deserto, tal como o mar, transmite os sons por distâncias enormes. Só depois que regressou a Jerusalém e contou a Liyahu Natan sobre os ruídos que ouvira no deserto, seu amigo explicou-lhe que, devido à lentidão das ondas sonoras, ele na realidade ouvira o choro das harpas dos exilados da Babilônia,

os passos das falanges de Alexandre, o Grande, que marchavam para a morte no Oriente” (p. 42-43).

Na verdade, a pressuposição de Avraham, segundo a qual ele ouvira o uivo dos chacais e as caravanas distantes, é muito mais razoável e realista do que a explicação dada por Liyahu Natan, o “gênio” monastiriniano⁵⁰. Contudo, a opção dada pelo autor implícito à explicação menos plausível é que enfatiza sua importância como instrumento para expressar uma ideia mais geral. O argumento que se depreende do trecho é o de que o passado não transcorre e desaparece simplesmente, porém se acumula, como se os diversos períodos históricos se empilhassem uns sobre os outros, estrato sobre estrato, e todos continuassem a existir lado a lado com o presente. “Tudo que na terra é separado pelo tempo, funde-se na eternidade na pura simultaneidade da coexistência [...] O mundo inteiro deve ser visto como **simultâneo**” (BAKHTIN, 2007, p. 148).

A descrição do rei David que, na sua tumba, aguarda a ressurreição dos mortos como os habitantes de Jerusalém esperam o sol nascer em um novo dia, ilustra a concepção do passado como parte de um presente vivo e real:

“Do seu antro secreto, o rei lutava na sua cama, as suas costelas rangiam e trepidavam. Uma brisa fétida soprava nas cavernas de poeira, dedilhava a lira pendurada à sua cabeceira, pairava sobre o que restara de seus cabelos ruivos colados ao crânio, examinava o fio da sua espada de dois gumes e a superfície polida do escudo. Mas a criança que ofertaria às suas mandíbulas o frasco de água vivificante, a criança inocente, amedrontada, que colocaria a pequena palma de sua mão na mão apodrecida, tirando-o do túmulo e conduzindo-o em direção ao seu povo cheio de esperança – também ela tardava em chegar” (p. 29).

“Nada mais acontece pela primeira vez, e nada acontece uma única vez na vida” (p. 99), diz o velho Avraham Levi. Essa frase do homem que aprendeu por experiência própria, para quem a vida nada mais pode oferecer de novo e, certamente não surpreendê-lo, também representa um conceito central, que não vê na história uma sequência linear, porém um círculo sem fim, se bem que com personagens e versões diferentes. A *matrioska* que Sara traz consigo a Jerusalém, e com a qual presenteia Dudutch, é composta de quatro bonecas de madeira, uma dentro da outra, “que têm o mesmo sorriso, os mesmos olhos e as mesmas bochechas vermelhas” (p. 71), e simboliza bem essa concepção. A história se repete como ondas, com um movimento em espiral: as mesmas personagens ou seus símiles retornam em diferentes gerações e lugares. O passado é, portanto, um reflexo do presente e o presente, um espelho do futuro. Assim são as quatro filhas de Idelman, parecidas entre si, uma apenas um

⁵⁰ Monastiriniano é aquele que vem da cidade de Monastir, na Macedônia, onde havia uma comunidade judaica importante, a partir do terceiro século.

pouco menor que a outra, à semelhança das *matrioskas*, de modo que “a pequena era a recordação da grande e a grande, a profecia da pequena” (p. 379).

Shimon contenta-se e gosta de fincar sua bengala exatamente no mesmo lugar por ela marcado um dia antes (p. 381). Assim ele caminha sobre as pegadas e as marcas do passado. Seu prazer deriva-se, aparentemente, do fato de que as marcas do dia anterior confirmam sua própria existência e seu lugar no mundo e no tempo.

É o passado, portanto, que dá sentido à nossa existência no presente. O movimento cíclico da história une o passado, o presente e o futuro. Por isso, a Baronesa Hedwig Vrebohm, que não está disposta a repetir nada, não pode continuar a viver até uma idade avançada e comete suicídio junto com o duque Anton, aos dezessete anos de idade (p. 26).

O versículo que Avraham Levi gosta de citar na versão ladina, “*Nada de Nada que Dicho Kohelet*”, que nada mais é que “Vaidade das vaidades, diz o pregador [...]” (*Eclesiastes* 1: 2), lembra outro versículo conhecido do mesmo livro: “O que foi, isso é o que há de ser; e o que se fez, isso se fará; de modo que nada há de novo debaixo do sol” (idem, 1:9). Esse versículo expressa muito bem a ideia de que a história se repete, mesmo que no *Eclesiastes* ela seja acompanhada por um tom pessimista.

Uma noite na padaria é um ciclo completo de vida e morte: “O fermento nasce, vive, consome-se e morre como a primavera, o verão, o outono e o inverno [...]” (p. 263). O ciclo de vida da panificação repete-se todas as noites. Esse conceito une a ideia de que a história se repete a outra concepção, a de que numa sequência cronológica há um equilíbrio – um processo constante e cíclico de equilíbrio –, tais como o nascimento e a morte. “Você sabia”, pergunta o narrador à sua destinatária misteriosa, como se lhe contasse uma anedota casual, “que em 1927 restavam em Jerusalém apenas vinte e um caraítas⁵¹, e um deles morria no mesmo dia em que nascia um bebê?” (p. 392). A despeito da fortuidade da pergunta, ela ainda assim expõe a visão de que existe algum equilíbrio cósmico na sequência histórica; uma pessoa nasce e outra morre, assim como nasce um novo amor depois que outro feneceu. O mesmo ocorre, por exemplo, quando o pai de Lea abandona sua casa e sua esposa; poucos minutos mais tarde Yaacov entra nessa mesma casa e se apaixona pela filha dele. Mais um exemplo que expõe a noção de que os eventos no mundo mantêm um certo equilíbrio cósmico.

Essav, o narrador, zomba, por um lado, dos americanos que tanto anseiam pela história e emocionam-se ao encontrar utensílios antigos “de duzentos e cinquenta anos” (p. 351). Essa

⁵¹ Ramificação do judaísmo que não aceita a Lei Oral e suas interpretações consolidadas pelos sábios talmúdicos, o caraísmo desenvolveu-se no século VIII, difundindo-se pelas diversas comunidades judaicas. Atualmente, os caraítas constituem um pequeno grupo, distribuído em algumas comunidades em Israel.

é uma história ridícula que, por ser tão jovem, não tem idade nem tampouco profundidade. Tal anseio, entretanto, atesta a necessidade humana de história, de conexão a um passado o mais longínquo e ininterrupto possível.

O mesmo narrador, por outro lado, argumenta que ele “tende a ignorar o fato de que as pessoas são dotadas de vida e história antes que cruzem com a minha vida ou a toquem” (p. 35). Dois exemplos mostram o contraste entre o desejo do homem de saber sua procedência, de ver a si mesmo como parte de uma longa cadeia que não se desconecta, e o de ver sua vida como tendo importância singular, uma existência única, como se o seu tempo na terra tivesse um significado próprio.

Em *A Montanha Azul*, o primeiro romance de Meir Shalev, imediatamente anterior a *Essav*, a perspectiva histórica apresentada fornece uma espécie de explicação e resposta à questão do lugar do homem único no *continuum* histórico. Essa visão é transmitida pela imagem de Pines, o admirável professor da aldeia, que apesar de ser um educador e não um agricultor, sempre manteve um lugar de honra na primeira linha da geração lendária dos pioneiros.

De acordo com a visão de Pines, o fracasso do empreendimento sionista é inevitável, pois ele resulta de negligência e incompreensão da verdadeira perspectiva histórica. A terra pela qual os pioneiros laceraram os dedos de suas mãos, suas costas e suas roupas, e à qual sacrificaram às vezes a própria vida, é a mesma terra sobre a qual, há milhões de anos, existem diversas formas de colonização e de vida, humanas e não humanas. Portanto, todo o trabalho dos pioneiros não é

“mais do que um insignificante arranhão na crosta da terra” (SHALEV, 1988, p.280); pois “acostumada desde há muito ao fedor de ossos de santos e dos pés grosseiros dos peregrinos e das legiões, esta terra vulgar deve ter rebentado de rir ao ver-nos a nós, pioneiros, beijá-la e regá-la com as nossas lágrimas de gratidão, possuindo-a com frenesi, cravando as nossas pequenas enxadas no seu grande corpo, chamando-lhe mãe, irmã, amante” (idem, p. 257).

Esse ponto de vista ressalva a emoção da sociedade israelense acerca de si mesma, sua obra e suas dificuldades. Trata-se de uma visão que coloca diante de nós o espelho da perspectiva, à cuja luz temos que entender a verdadeira proporção do empreendimento sionista na sequência histórica dos acontecimentos na terra de Israel. Nessa perspectiva, mesmo o eterno combate entre judeus e árabes sobre a propriedade da terra tem um valor quase nulo. Para a terra eterna, tudo isso não passa de cócegas, na melhor das hipóteses... É a mesma perspectiva que falta aos americanos e ao jovem Essav.

5.3. Natureza, sionismo e sociedade.

5.3.1. O homem e a terra

Na introdução à obra *Be-Ikar al Ahavá* (Principalmente Sobre Amor), Meir Shalev observa que uma das expressões do seu amor pela natureza é a tentativa de, em seus livros, atribuir também à ela um papel (SHALEV, 1995, p. 10). Algumas pessoas, sobretudo as que não usufruíram em sua infância “de um período rural e de proximidade com a natureza” (idem, p. 13), não se emocionam com ela em especial, “mas no coração de muitas outras a natureza desperta sentimentos sinceros de amor e de saudades” (idem, p. 20).

Essa nostalgia irrompe com grande intensidade também no coração de Essav, o protagonista de Meir Shalev. A descrição detalhada do despertar dos pássaros na manhã rural ilustra a importância da natureza e a conexão, por ele criada, entre seu passado rural e seu presente – o filho mais velho que retorna depois de muitos anos para as paisagens da infância, a fim de cuidar do velho pai.

“Como é forte e bem regulado o canto dos pássaros ao acordar. Os primeiros, como quando eu era pequeno, são os *bulbuls*⁵², agrupados como bolas escuras sobre os galhos dos limoeiros e dos fios elétricos, com as penas eriçadas e túmidas por causa do frio do amanhecer, o adorno amarelo por baixo da cauda a zombar da gravidade do seu barrete negro. Já não se ouvem na aldeia o cantar dos galos e os mugidos dos bezerros famintos, mas os *bulbuls*, como na época em que chegamos aqui, ainda tagarelam toda manhã e contam os seus sonhos imutáveis. Quando os pardais se juntam à conversa, começam a cantar e suas vozes rolam da sua garganta como límpidas bolinhas de gude. Então os melros machos acordam, abrem os bicos alaranjados para cantar, assobiar e fingir rezar, até que o sol se eleva em meio aos gritos estridentes dos gaios, os graciosos e violentos rufões dos jardins” (p. 91).

O trecho supracitado está integrado no relato circunstanciado da rotina matutina da família, antes da qual foram descritos os sons da cozinha, o local e as condições regulares dos membros da família, seguidos de uma descrição mais detalhada das indecisões do idoso Avraham acerca da ordem das operações a fazer: levantar-se da cama, calçar os chinelos, beber café. Disso decorre que os pássaros que gorjeiam todas as manhãs no limoeiro do jardim são bem conhecidos pelo narrador, assim como os hábitos e os passatempos dos membros de sua família.

O detalhamento na caracterização das vozes dos diferentes pássaros, a descrição de suas cores e forma indica observação atenta e uma familiaridade com eles, que permite a

⁵² Um passaro commum na terra de Israel (*Pycnonotus Capensis*).

Essav fazer uma analogia das aves e dos tipos humanos. Os pássaros locais simbolizam o amor pela natureza de Israel e a relação com a sua terra; as raízes que não foram completamente arrancadas, não obstante os longos anos de exílio nos Estados Unidos da América.

O amor pela natureza e a relação entre ela e o homem, entretanto, não são necessariamente, ou apenas, associados à terra de Israel. Sara, por exemplo, sente-se feliz quando a família se muda da cidade para a aldeia, para o lugar em que é possível ouvir as vozes dos animais vindas dos campos ou dos currais, o som dos sapos e das rãs, e observar os belos pássaros; onde se pode plantar e semear (p. 102). Já a relação de Lea com a natureza é instintiva, como uma reação fisiológica ao ciclo das estações do ano. Ela sempre fora “a filha do sol” (p. 174); mesmo durante o seu ‘sono de luto’ seu corpo sente a mudança das estações e ao chegar a primavera, ela sorri e se alonga na cama (p. 382). Por outro lado, o inverno a deprime (p. 298).

Lea é como umas das mulheres contra as quais se volta a ira do profeta Ezequiel: “e eis que estavam ali mulheres assentadas chorando a Tamuz” (*Ezequiel*, 8:14). Shaul Tchernichovsky, em seu poema *Mot Hatamuz* (A morte de Tamuz) (TCHERNICHOVSKY, 1951, p. 188), ao contrário do profeta Ezequiel, conclama as filhas de Sion a chorar por Tamuz. Essav, à beira do leito de Lea, cita com tristeza o verso central do poema, que se repete por duas vezes: “O brilhante Tamuz, o Tamuz está morto” (p. 129.) No mês de Tamuz termina o verão e aproximam-se o outono e o inverno. Tamuz, deus da fertilidade na mitologia da Mesopotâmia, alude à ideologia do “movimento canaanita”⁵³, indicando, pois, uma união geográfica à terra de Canaã. No poema de Tchernichovsky, Tamuz é associado à verde natureza primaveril – relva, arbustos e junco; campos e buinho. Caracteriza-se pela produção veranil de cereais e de papoulas; pelo calor do sol e sua luz, o fluxo dos riachos e o gorjeio dos pássaros. O desaparecimento de Tamuz, no emaranhado de folhas caídas no outono no bosque obscurecido, causa um profundo sentimento de tristeza – “tristeza do mundo” – um mundo que está de luto pela morte de Tamuz, pelo fim do verão e pela aproximação do inverno frio (TCHERNICHOVSKY, 1951, p. 188).

O corpo e a alma de Lea, “a menina do sol”, pranteavam a morte de Tamuz, mesmo inconscientemente, estando ela em um período de luto contínuo desde a morte do seu primogênito. Como se, desde que Binyamin, o primeiro fruto do seu ventre foi morto, Tamuz

⁵³ Na base da corrente canaanita estão os pensamentos desejosos de autenticidade, enraizamento, força e autoctonia. Eles são comuns aos membros do movimento canaanita e sionista, mas na doutrina dos primeiros são muito mais radicais (Ver YOVET, 2007, p. 108).

tivesse morrido para sempre, e ela se encerrado em um sono invernal perpétuo. Desse modo, Lea deixa de adorar a divindade de verão e nega a fertilidade como parte do ciclo da natureza. Por meio da citação do poema de Tchernichovsky, Essav lamenta a Lea, a sua 'menina do sol', que perdeu para sempre.

Os exemplos apresentados demonstram que, de acordo com a concepção do romance, a natureza ocupa um lugar importante e significativo na vida humana.

A natureza é igualmente dotada de poderes para propiciar consolo e esperança, como os dois pequenos exemplos a seguir demonstrarão. Sara encontra consolo e refúgio nos campos abertos “nos dias em que o seu sofrimento transbordava”. Então sai para fora dos muros da cidade, para que possa “cheirar flores e ver árvores”, como ela mesma diz (p. 68).

Sara, que cresceu em um ambiente rural e agrícola e necessita, pois, da natureza, não é a única a sentir saudades das amplas paisagens de campo aberto, da sensação de umidade e maciez da relva e do aroma das flores e do cheiro de terra fresca; não apenas ela encontra na natureza consolo e cura momentânea para a sua alma. Naqueles duros anos de vida em Jerusalém, muitas pessoas encontravam alívio em um pedaço de natureza, fresco, bonito, colorido, perfumado e florido, no coração das vielas estreitas e fétidas de Jerusalém: na varanda de Reina de Guiron havia vasos

“de madeira, de barro e de lata”, e ela “neles cultivava flores que transbordavam em cascatas coloridas por sobre o parapeito da varanda e inundavam a viela de chamas, labaredas frias de aromas e cores. Aromas exalavam do seu pátio dia e noite, da dama da noite, das flores matizadas do *tajuri*, da profusão das borboletas brancas do jasmim, do manjerição violeta e dos cálices do lírio branco [...]” (p. 75).

Quando Sara levava seus filhos gêmeos para desfrutar do perfume das flores de Reina de Guiron, sempre havia lá mais pessoas que se aglomeravam perto do muro do pátio, “procurando nas flores um bálsamo para as suas dores, consolo e esperança para a amargura da sua alma” (p. 75).

Com uma forte e característica reprovação do caráter da cidade de Jerusalém, que será posteriormente abordada, o narrador esclarece que aquelas mesmas flores, o pequeno pedaço de cor e natureza, poderia oferecer às pessoas mais consolo e esperança duradouros do que todos os líderes espirituais e políticos em conjunto.

Os elementos da natureza, segundo a narrativa, auxiliam os amantes – Avraham e Sara, por exemplo – a concretizar o seu amor. Quando Avraham parte de Jerusalém, na perigosa jornada ao vale para se casar com Sara, animais e plantas como que se mobilizam para o

sucesso da missão: “A hiena e a serpente viam os seus passos, sentiam o cheiro do seu suor, o suor adocicado dos amantes, desviavam-se do seu caminho e deixavam-no ir. A cássia, o cacto e a alcaparra afastavam os espinhos da sua pele” (p. 61). Também a noite de núpcias deles é consumada no campo, para onde ela o conduz, pois ambos estavam emocionados e ansiosos demais dentro de casa. Sara e Avraham acordam abraçados pelo orvalho da manhã e o canto dos silvíneos (p. 63). Apesar da frieza da terra, essa imagem da consumação da primeira noite de amor na natureza evoca uma sensação idílica.

A mobilização dos elementos naturais em benefício dos amantes possui um caráter mítico, que decorre principalmente da atribuição de forças sobrenaturais à natureza. A natureza existe; está presente, sobrevive e se autofertiliza, sem nenhum planejamento humano, e está mesmo além do controle do homem. Se os animais selvagens ou predadores têm a capacidade de identificar o amante que sai em busca de sua amada, isso significa que eles têm uma capacidade de conhecimento que é incompreensível e irracional para o próprio homem. A natureza é mostrada como se possuísse poderes supernos e, por essa razão, seus elementos configuram-se como aquelas entidades pagãs às quais eram atribuídos poderes divinos que estavam além da compreensão humana.

A natureza na história de amor de Avraham e Sara, confere a esse amor uma sensação de força e de sublimidade, transformando-o em um “grande amor”. Essa sensação dissolve-se e se desintegra quando eles retornam à cidade construída em pedra, distanciando-se e desconectando-se da natureza.

O caráter fantástico de alguns dos eventos, das personagens ou de suas características no romance, muitos dos quais ligados à natureza, também ajuda a conferir-lhes um toque mítico. Apresentarei a seguir alguns exemplos.

Sara é uma figura com várias características mitológicas. Uma delas é o ganso fiel que sempre a acompanha. Quando ela se vinga de Rubi, o professor que espancara Yaacov no primeiro dia de aula, nele consumindo sua fúria terrível, o mesmo ganso “não deixou que ninguém se aproximasse. Ei-lo: o pescoço ondula entre os ombros, suas grandes asas estendidas a meia-envergadura, curvas como espadas de decapitação [...] andando ao redor de mamãe, o bico alaranjado aberto [...] brigão. Sussurrando e silvando, guardião de sua dona” (p. 80). Quando o dedo mindinho de Yaacov é decepado na padaria, Sara, ou o ganso, ou ambos, mostram sua habilidade mágica do conhecimento de tudo: embora Yaacov não tivesse gritado – na verdade, ele não emitiu um som sequer –, eles sabem que algo terrível aconteceu e acorrem imediatamente ao local: “Antes de transcorrido um minuto, o velho ganso pousou na padaria, sussurrando e silvando, trazendo atrás de si mamãe e Brinker” (p. 210).

Outro exemplo: Uma noite, um casal de beija-flores chocou-se contra a janela da cozinha da família Levi. Essav abriu a janela e “os pequenos pássaros, que em geral se alimentavam do néctar das madressilvas e jamais manifestavam nenhum interesse por seres humanos, voaram para o interior e pousaram diretamente sobre o ombro do meu irmão” (p. 249). Avraham Levi diz que a pele de Yaacov é doce e isso, provavelmente, foi o que atraiu os pequenos beija-flores. Seria sua pele adocicada um sinal de que Yaacov precisava de uma mulher, como sugerido pelo pai? Sua pele era de fato doce? E como os pássaros sabiam disso? Todas essas questões, às quais nós, leitores, e a narrativa em si, não podem dar respostas, resultam do caráter fantástico da cena. Mas são exatamente tais perplexidades que lhe conferem uma aura mítica. A improbabilidade dos acontecimentos os eleva a um nível de sobrenaturalidade mitológica.

A natureza vegetal e a inorgânica, sujeita às leis do silêncio e da fixação em um só lugar, apenas em casos raros podem desviar-se dessas leis, como se não se tratasse de limitações absolutas. Essa possibilidade só existe na esfera mitológica, conforme relatado acerca da figura do maravilhoso músico Orfeu. Quando ele “cantava e tocava sua lira, os animais eram atraídos sedutoramente para ouvi-lo, e as árvores e pedras deslocavam-se e moviam-se em sua direção” (SHABTAI, 2009, p. 32). O romance *Essav* alude a essa história da mitologia grega, e cria uma comparação entre a lira de Orfeu e a câmera do conhecido fotógrafo Ansel Adams. Essa alusão está expressa nas palavras do dono de um laboratório de fotografia nos Estados Unidos, dirigidas a Essav: “As montanhas enfileiravam-se diante da Hasselblad de Ansel Adams [...] as florestas alisavam as copas de suas árvores, os sorrisos dos rios brilhavam, o mar lambia seus pés e implorava: fotografa-me” (p. 344).

Essas duas narrativas, a antiga e a contemporânea, mostram um tipo de relacionamento oposto ao analisado anteriormente. Aqui a natureza não é suprema e tampouco possui força superior em relação ao homem. É ele quem enfeitiça, atrai e encanta os elementos da natureza e tem o poder de literalmente mover montanhas. Porém nem todos são capazes de fazer essas coisas. Apenas um artista muito talentoso pode consegui-lo. E talvez o movimento das árvores, rochas, montanhas e mares, seja uma metáfora da enorme admiração em vista do grande talento artístico humano.

Em seu livro de viagens *Massá Taanugot Leeretz Hakodesh* (Uma Jornada de Prazer à Terra Santa)⁵⁴, mencionado no início desse romance em meio a outros livros de viagens, Mark

⁵⁴ *The Innocents Abroad*, no original inglês.

Twain relata o quanto se emocionou ao visitar o local do sepultamento de Adão. Ele irrompeu em prantos porque, na sua concepção, estava ao lado do túmulo de um parente, não apenas próximo, mas de seu próprio pai, que havia morrido sem nunca vê-lo, a ele, “seu filho”, pois morrera “seis mil breves primaveras antes de eu nascer” (TWAIN, 1972, p. 131-132 na versão hebraica).

Em *Beikar al Ahavá*, Meir Shalev conta acerca do naturalista Amotz Cohen, que costumava dizer a toda ameba por ele vista sob a lente do seu microscópio: “És minha irmã” (SHALEV, 1995, p. 30).

As palavras de Mark Twain revivem e concretizam literalmente o termo “filhos de Adão”. Ele nos relembra que realmente todos nós somos filhos de Adão, o primeiro homem e, portanto, somos irmãos, ou, mais precisamente, devemos nos ver como irmãos. Essa é uma abordagem que procura desfazer rivalidades e ódios históricos e políticos, religiosos ou raciais. Somos todos membros de uma única família. Amotz Cohen expande a ideia da família de Adão e inclui todos os seres vivos, mesmo os pequenos e inferiores (do ponto de vista de desenvolvimento).

Em *A Montanha Azul* relata-se sobre Zeitser, o burro, uma figura lendária por si só. As referências a seu respeito atestam a que ponto os pioneiros o valorizavam e postergam a compreensão do leitor, de que não se trata em absoluto de um ser humano, até um estágio avançado na narrativa. Seu primeiro menciona, “[...] o velho Zeitser que, por princípio, dormia com as vacas” (SHALEV, 1988, p.15), traz à mente a imagem de um pioneiro excêntrico que optou por aplicar os princípios da igualdade a todas as criaturas. Zeitser veio de visita do vale do Jordão porque “era um velho amigo de meu avô” (idem, ibidem). Por isso, concordou com o pedido do avô de permanecer na aldeia, “na condição de que a amizade do passado não o favoreça. Ele se via como um trabalhador e trabalhador deseja ficar”. Zeitser, o burro, nas palavras do avô Mirkin, “é teimoso como uma mula”, mas aos sábados ele sai sozinho para o campo, “para cheirar as flores e pensar” (idem, p.66). Depreende-se, portanto, que não apenas Zeitser defende o princípio da igualdade entre todos os seres vivos. Pois por meio dessa configuração da imagem de Zeitser o que está expresso é, na verdade, o ponto de vista do autor implícito, que é o mesmo ponto de vista revelado por Amotz Cohen ao dizer à ameba: “És minha irmã”.

É natural, em minha opinião, que o amante da natureza, dos animais e dos vegetais seja também um amante dos homens. Não me refiro a um amor condescendente, submissas, que procura encontrar uma maneira de compreender e aceitar atos de maldade, crueldade e baixeza humanas; não existe aqui um impedimento a críticas, zombaria e sarcasmo no tocante

às fraquezas, e às vezes até à feiura do ser humano. É evidente que no romance podem ser encontrados inúmeros testemunhos de uma profunda aversão, principalmente a pessoas mesquinhas, tacañas e invejosas. Mas na narrativa subjaz uma atitude ideológica, segundo a qual existe uma certa igualdade básica entre todas as criaturas do mundo; porque, como implícito nas palavras de Mark Twain, somos todos membros da mesma família, somos todos irmãos.

Um dos exemplos que mostra essa ideia é encontrado em uma anedota sobre os irmãos gêmeos Zerubavel e Nechemia Teitelbaum. Esses irmãos são tão inteligentes, que não apenas capazes de ler os pensamentos alheios, mas até de olhar para o seu interlocutor e imediatamente “dizer a quantidade das letras da frase que veio à mente dele” (p. 219). Infelizmente, essa sua capacidade de ler pensamentos, ainda que não expressados oralmente, terminou por causar uma grave querela entre ambos que durou quatro anos. Somente no funeral do pai Zerubavel, em lágrimas, pediu perdão a Nechemia. Este o perdoou, o abraçou com força e disse: “575”, que significa “somos irmãos” (p. 220)⁵⁵; essa mesma frase é dita por Amatzia Cohen à ameiba, e por Abraão a Lot em *Gênesis*, 13:8.

Essa técnica narrativa, de introdução de uma trama marginal que, aparentemente não tem conexão direta com a principal, não ficando, às vezes, totalmente claro qual o sentido de integrá-la na sequência narrativa, é característica do romance *Essav*. De fato, precisamente essas tramas que, à primeira vista, parecem anedotas até mesmo bizarras, têm um papel alusivo que aponta para um significado central. É uma espécie de técnica de dissimulação. No caso dos irmãos Teitelbaum, o significado da anedota está na apresentação do mesmo conceito de igualdade entre todas as criaturas do mundo. Todos os seres têm uma ligação comum, um destino comum, que precede, é superior e mais importante que todo tipo de trivialidades, tais como classe, origem, identidade política e outras.

A mitificação da natureza e das relações mútuas entre ela e o homem constitui uma espécie de denominador comum entre o vínculo humano geral com a terra que faz crescer árvores e flores, e o vínculo específico com a terra que produz. Explicitamente, o caráter mítico conferido à natureza nesse e em outros romances de Meir Shalev, o é igualmente ao movimento sionista pioneiro, que aspirava realizar-se por meio do trabalho da terra.

5.3.2. O Mito nacional e o retorno a Sion

⁵⁵ O abraço e a fraternidade aludem ao tema de relacionamento dos irmãos Jacó e Esaú, como aus outras relações fraternais na bíblia. O abraço amoroso dos gêmeos Nechemia e Zerubavel destaca o abraço unilateral de Esaú e Jacó na narrativa bíblica, como vou mostrar na próxima sessão.

A base mitológica do movimento sionista está associada, antes de tudo, aos mitos nacionais, construídos por uma narrativa nacional.

O termo “mito” possui um significado duplo. Um deles é o sentido de uma narrativa. Não qualquer narrativa, mas aquela que é repetida em versões variadas ao longo de muitas gerações. Essa repetição indica que a narrativa possui um núcleo conceitual, temático, essencial para a alma e a natureza humanas e que, portanto, tem um significado universal. O segundo significado do termo é o que se refere ao fenômeno, à época, a uma personalidade ou ato, que numa dada situação histórica, social e cultural, recebeu valores de sublimidade, de santidade e de heroísmo. Ele obtém sua validação em virtude de ser considerado “maior que a vida”, acima do real. São esses os tipos de mitos que, por vezes, tentamos estilizar e cuja validade universal buscamos abalar, a fim de minar ou destruir sua santidade (YITZHAKI, 1988, p. 13).

A narrativa histórica de uma nação “inclui um determinado etos, uma ideia condutora que liga a trama histórica a certa ideologia”, afirma Itamar Greenwald (GREENWALD, 2004, p. 15). Essa narrativa é o berço dos mitos nacionais. Para ele, o mito “é um elemento natural e normal na cultura” (idem, p. 18) e mais ainda: ele não é apenas um legado do mundo antigo, pois mitos podem ser criados o tempo todo, mesmo no mundo moderno.

De acordo com esse pano de fundo teórico-referencial é possível acolher também o movimento sionista, um movimento moderno, como um movimento – e, por extensão, uma época – dotado de elevada capacidade mitopoética.

O mito como que ignora a distinção entre conhecimento objetivo e subjetivo possibilitando uma existência concreta também para o que não é real, para o que é sobrenatural. “Do ponto de vista psicológico, pode-se dizer que o mito confere um *status* de fato ao que não pode ser do conhecimento do intelecto” (GREENWALD, 2004, p. 20). O mito recebe significado simbólico na consciência humana. Por isso, continua a existir, ainda que a pesquisa e a crítica históricas desafiem sua autenticidade (idem, p. 45). Quando a ideia central representada pelo mito é moldada num ritual, tem o poder de romper fronteiras históricas de passado e futuro. Assim, por exemplo, o ritual da Páscoa judaica conecta o etos da saída do Egito – da escravidão para a liberdade – com as passagens do povo judeu “da destruição para a redenção, do exílio para a reunião das diásporas” (idem, p. 42).

Desse modo, como tentarei demonstrar, o novo mito é reforçado pelo antigo. A saída do Egito é uma narrativa nacional antiga, que possui um etos análogo ao moderno que serviu de base evocadora e de incentivo para o movimento sionista, que vê na “saída” da diáspora a libertação e a opção de redenção.

Nas culturas mundiais universais, o discurso sobre o mito da nação ou a mitologia da narrativa nacional inclui, em geral, tipos de mitos que justificam e enfatizam tanto os fortes laços do povo com a sua terra, como preferencialmente o vínculo de sangue entre os membros do povo. A referência ao território, a uma determinada área de terra, como pátria, indica um tipo de apego muito poderoso. É um vínculo que não pode ser rompido, que confere a um público um direito inquestionável de se organizar e viver dentro da área territorial que reivindica para si mesmo.

Uma vez que o nacionalismo sionista nasceu como um movimento de retorno de um povo a uma determinada terra, ele se apoia, a meu ver, em duas bases, ou em dois cursos míticos – o antigo e o novo. O caminho antigo é o histórico, segundo o qual o direito à terra de Israel tem origem na antiga promessa Divina. Os mitos sobre o caráter da terra, a história de sua conquista e sua colonização têm suporte na Bíblia. O texto bíblico sofre um processo de mitologização, ou seja, de transformação de determinadas histórias bíblicas em mitos básicos, que alimentaram por gerações a identidade judaica, a nostalgia por Sion e a constante possibilidade de redenção nacional na terra de Sion, na terra de Israel⁵⁶.

As ondas de imigração, que são resultado direto do nacionalismo sionista moderno, arregimentam para as suas necessidades o mito antigo, bíblico, como força motriz, além daquelas oriundas da necessidade e dos meios de influência (ver, e. g. SHAPIRA, 1998, p. 17; SAGIV, 1998, p. 4). Essas ondas migratórias constituem, na realidade, a concretização nacional na era moderna. A história da colonização, das primeiras *aliót*, é acompanhada pela criação de um novo caminho mitológico.

O heroísmo, revelado na introdução de imigrantes ilegais, capaz de construir colônias agrícolas e organizar-se militarmente a fim de superar muitos perigos e dificuldades, originou “o novo judeu”, nascido depois de descamar sua pele de exílio e que consegue ter força espiritual e física para trabalhar a terra, enfrentar obstáculos e lutas políticas e militares. Todos esses fatores propiciaram uma infraestrutura adequada para a criação de um novo estrato mitológico.

Asaf Sagiv distingue entre duas possibilidades, mutuamente exclusivas, no que tange à “atitude da comunidade para com a terra onde se estabelece”. Uma é, essencialmente,

⁵⁶ Uma das mais belas e poderosas fontes de expressão desse forte anseio encontra-se na poesia hebraica, desde a bíblica: o conhecido Salmo 137, que descreve a intensa saudade dos exilados ao se lembrarem “de Sion”. Os cantos de amor a Sion, de autoria de Yehudá Halevi, compostos no século XI, são entoados até hoje (por exemplo, “Meu coração está no Oriente e eu, na outra ponta do Ocidente”), e no século XVII temos os poemas do Rabi Shalom Shabazi, em virtude dos quais ele foi denominado “O Poeta da Redenção”.

mitológica, e está incorporada nas histórias que concretizam a ideia do nascimento do povo diretamente a partir da sua terra. Esses são mitos autóctones, como o da fundação da cidade de Tebas, cujos primeiros filhos “germinaram” dos dentes do dragão semeados por Cadmo. A segunda possibilidade não é mitológica por natureza, mas “uma abordagem tecnológica moderna”, segundo a qual a importância de um território qualquer se resume a constituir um recurso material de utilidade para os seres humanos. (SAGIV, 1998, p. 1). A história dos povos ocidentais ilustra bem o movimento entre esses dois polos, sendo que a abordagem racionalista, tecnológica e moderna substitui, em geral, a autóctone antiga. A narrativa que estabelece o vínculo entre o povo de Israel e sua terra nunca teve um aspecto autóctone. Contudo, a corrente dominante no sionismo tampouco se caracteriza pela abordagem tecnológica.

O fundamento mitológico nacional-judaico, como mencionado, baseia-se no legado bíblico, segundo o qual Abraão, o primeiro patriarca da nação, foi enviado a ela por Deus. A terra que Deus lhe prometeu não era aquela em que ele havia nascido. Ou seja, a terra é escolhida e destinada para um povo eleito – ambos por Deus, e de acordo com critérios não controlados pelos próprios membros do povo. Seu mandato, ou missão, é concretizar a eleição Divina e, para isso, o território para eles estabelecido deve ser conquistado.

Abraão, que vai para essa terra e Josué, que a conquista, são representações dos dois componentes do mito e do etos nacional judaico. A pátria é a “Terra Prometida”, tal qual o título do livro de Eliezer Schweid (SCHWEID, 1979), que reflete a visão emergente da Bíblia segundo a qual não há, e provavelmente, não deve haver, uma sobreposição entre o território geográfico nacional e aquele em que a pessoa ou o povo nascem.

O interessante, afirma Yirmiyahu Yovel, é que “um texto fundamental da religião monoteísta serviu de alavanca para a revolução, provocada por um impulso secular” (YOVEL, 2007, p. 108). A Bíblia propiciou aos revolucionários sionistas símbolos plantados e profundamente enraizados na cultura das gerações precedentes. Os tais “judeus seculares” encontraram na Bíblia uma fonte que conferiu e reforçou a validade dos valores modernos e sionistas; ela foi para eles um “livro vivo e estimulante, cujos sons primevos renasceram depois de séculos nos quais estiveram imersos e sufocados por montanhas de *Midrash* e de casuística talmúdica e cabalística” (idem, *ibidem*). Isto é, esvaziada das adobas das interpretações rabínicas, a Bíblia foi recebida pelos líderes do sionismo como um texto cultural, e até mesmo mítico, porém não religioso. Na Bíblia, como demonstrado por Gabriel Schwartzman, eles encontraram uma forma de enfatizar a época gloriosa “em que os judeus viveram como um povo livre em sua terra” (SCHVARTZMAN, 2005, p. 36).

Assim, como já dito, a narrativa sionista, a história da colonização sionista na era moderna, gera um novo mito ou um estrato mítico adicional, que se forma sobre o primeiro, o bíblico. Esse novo estrato, em muitos aspectos, é semelhante ao primeiro e cresce a partir de uma estreita interação com ele. Algumas das expressões desenvolvidas durante a época da colonização exemplificam bem essa relação; termos como “conquista da terra”, “conquista do trabalho” e “redenção da terra”, quer seja mediante aquisição de um direito legal sobre ela, quer seja pelo seu cultivo, ilustram a analogia entre os estratos antigo e moderno, se bem que as narrativas e os protagonistas da história sionista sejam diferentes, bem como a situação em que atuam. A narrativa moderna, isto é, a sionista, à semelhança da bíblica, é composta de dois aspectos: a jornada, a caminhada, a *aliá* para o território denominado a Terra de Israel; e a conquista desse mesmo território – a ocupação do pedaço de terra – de seus habitantes.

Esse mito do retorno é configurado no romance pelo tema da viagem. A narrativa é exuberante no que tange a viagens para a terra de Israel, e a viagens no interior dela, relacionadas à ideia do retorno histórico, dramático, sionista.

Em contraposição ao romance anterior de Shalev, *A Montanha Azul*, os principais protagonistas em *Essav* não são pioneiros, e a maioria não foi parceira declarada da empreitada de retorno para a terra de Israel e sua colonização pioneira. A representação desse movimento da diáspora para a terra de Israel, da cidade para a aldeia é, portanto, um pouco disfarçada e sutil, e não proeminente como em *A Montanha Azul*, porém é configurada de tal forma que não permite que a sua presença seja ignorada.

Em *A Montanha Azul* é possível encontrar o *chalutz* – o pioneiro por excelência, que sai da Rússia para a terra de Israel a fim de nela se estabelecer, trabalhá-la e realizar o ideal sionista. Sua jornada é única, mesmo com relação aos seus companheiros do movimento sionista, pois ele decidiu que a concretização do sionismo tem início já na fase do retorno, a fase do movimento e avanço em direção à terra de Israel, isto é, na *aliá*; não só após a chegada à terra; não apenas pelo trabalho braçal, mas também pelo “trabalho dos pés”, ou seja, em suas palavras, “para a terra de Israel é preciso subir a pé!” (SHALEV, 1988, p. 10). A imagem de Shifris, o eterno peregrino, representa e enfatiza unicamente um aspecto do mito sionista, o do retorno; a constante permanência no caminho simboliza o desejo de retornar à antiga terra natal, a dos ancestrais. A decisão de ir a pé a Israel, justamente pelo fato de ser inviável e talvez impossível, certamente desnecessária, acaba por transformá-la numa missão em que há santidade e heroísmo. Da mesma forma que a nostalgia constante e o anseio de séculos pela terra de Israel lhe conferem uma dimensão sublime, pois a tornam um destino

utópico – cobiçável, porém inatingível – também a jornada a pé que nunca chegará ao seu destino, transforma-se em uma campanha “maior que a vida”.

A caminhada de Shifris pode ser considerada uma representação da ideia do sionismo espiritual, que não necessita da pátria-terra, mas da pátria-ideia⁵⁷. Ademais, ela cria um forte vínculo entre o passado e o presente, entre o estrato mítico antigo e o novo.

O fundamento bíblico, como já foi dito, consiste em duas partes: a caminhada para a terra prometida e sua conquista. Em *A Montanha Azul*, a ordem se inverte: o romance focaliza o processo de conquista e do assentamento na terra de Israel. A conquista da terra e o trabalho, com enxadas e não com armas, mas essa é a parte correspondente à segunda fase da fórmula bíblica.

Em *Essav*, por outro lado, cujos protagonistas não são pioneiros, nem sequer agricultores, a configuração da primeira parte do mito sionista, ou seja, do retorno à terra de Israel, ganha destaque.

O versículo bíblico “Restaura-nos para Ti, Senhor, para que retornemos; renova os nossos dias como já foram outrora” (*Lamentações* 5:21) resume bem, no entender de Yoseph Salmon, a aspiração sionista de retorno não apenas à terra de Israel, mas também ao seu passado; o passado da antiguidade é percebido como um todo completo e retificado, ao passo que “o presente é um período de tempo falho” (SALMON, 2004, p. 207). A última parte do versículo “renova os nossos dias como já foram outrora”, transforma-se, no sionismo, numa expressão mítica da aspiração que o “mesmo território no qual os judeus não vivem, mas do qual estão convictos ter lhes sido prometido, é a sua terra natal e nele reviverão a sua nacionalidade” (idem, p. 208). Por conseguinte, o conceito de retorno tem um caráter mitológico e utópico, portador do significado de um retorno a um mundo mais perfeito.

As duas primeiras viagens à terra de Israel relatadas no romance são explicitamente não sionistas. A primeira delas é, naturalmente, a do duque Anton. Para ele, a terra de Israel, e Jerusalém, é uma “pérola do Oriente”, um lugar exótico onde poderia “juntar um pequeno tesouro de experiências e recordações que aliviassem o sofrimento e o tédio que o aguardavam no futuro casamento” (p. 12).

⁵⁷ Para isso, podemos encontrar suporte nos estudiosos judeus, dos quais um dos mais proeminentes foi Franz Rosenzweig, que acreditava que a realização sionista pode ser politicamente prejudicial ao povo judeu e, ademais, seria antagonica em essência ao espírito do judaísmo, porque para o povo judeu o parentesco de sangue é suficiente, não havendo necessidade de enraizamento nacional. Ao contrário: a diáspora é preferível, pois apenas a situação galútica permite ao povo de Israel realizar a sua missão de ser um povo eterno, sem as amarras de tempo e lugar. A terra de Israel, em sua opinião, deveria sempre permanecer “distante e inatingível, objeto apenas de nostalgia” (em SAGIV, 1998, p. 4).

A segunda viagem é uma peregrinação cristã liderada por Michael Nazaroff, pai de Sara. Michael, um “rico camponês membro da Igreja Ortodoxa Russa” (p. 47), que contribuíra com dinheiro para a fundição do sino de bronze destinado à Igreja de Maria Madalena. Ao regressar, o avô Michael traz aos seus familiares lembranças de valor religioso cristão, como pedras do Calvário e do Monte Tabor, um fragmento das rochas que sustentavam a cruz, dois sudários que mergulhara nas águas do rio Jordão, e outras. No entanto, em consequência dessa viagem, ele experimenta uma revelação surpreendente e dolorosa, e entende que deve se converter. Após sua conversão, inicia-se a terceira viagem do romance:

“Um ano depois de sua conversão, Michael Nazaroff vendeu a casa e os campos, colocou a esposa grávida, os dois filhos, os arados, o mobiliário de sua casa e os sacos de semente em três carroças cobertas, estalou a língua para os grandes bois e o bando de gansos nascidos do casal que trouxera de Jerusalém, e ‘subiu’ à terra de Israel com todos os seus pertences. Mamãe nasceu durante a viagem” (p. 49).

A segunda viagem de Michael Nazaroff é uma viagem de retorno inequivocamente sionista. Ele volta a fim de trabalhar a terra, agora por ele considerada a terra de seus antepassados. Ele se estabelece no vale e concretiza os ideais pioneiros do trabalho da terra e do trabalho braçal.

Ao fato de Sara, mãe do narrador, ter nascido no caminho, é atribuída uma importância fundamental por si só. A figura de Sara, ao longo do romance, é diferente e estranha: suas cores, constituição física, seu hebraico inarticulado. Ela é mais uma estranha do que uma conversa. Contudo, de forma paradoxal, justamente ela, em virtude de ter nascido no caminho, como parte de uma viagem de retorno à terra de Sion, simboliza por meio do seu próprio corpo, o mito sionista. Por essa razão, Sara representa o novo mundo que se forma na terra de Israel e pertence a ele mais ainda do que a família Levi, estabelecida há quinze gerações em Jerusalém.

Não obstante o acima exposto, até mesmo o próprio Avraham faz uma viagem de retorno, ou de *aliá*, à terra de Israel. O serviço militar no exército turco, na região do Iraque, é uma espécie de exílio, de onde retorna no final da Primeira Guerra Mundial. Ele anda a pé desde a Mesopotâmia, fazendo o mesmo percurso do patriarca Abraão. Após dez semanas de caminhada, atravessou a vau o rio Jordão “e imediatamente caiu no chão” (p. 43). Naturalmente, a alegria e o alívio pelo término da guerra, pela liberação do exército turco e pelo fato de chegar à terra de Israel depois de uma árdua jornada, cheia de tensão e ansiedade, são suficientes para derrubá-lo ao solo com sentimentos de alívio e gratidão. Contudo, esse é um quadro “clássico” de imigrantes, de imigrantes ilegais e dos amantes de Sion, cujo

primeiro ato ao chegar a Israel é deixar-se cair em seu solo e beijá-lo. Essa imagem e o paralelismo com a viagem do patriarca Abraão depois da ordem Divina do “Sai da tua terra [...]” (*Gênesis*, 12:1) posicionam a jornada de Avraham Levi como parte central dessa temática de viagens para a terra de Israel.

Outra viagem de retorno é a de Essav, o narrador, que após anos de exílio nos Estados Unidos regressa para a aldeia de sua infância e juventude a fim de cuidar do velho pai. Essa viagem é acompanhada por alusões a outro regresso mitológico, muito mais antigo que o movimento sionista, o de Ulisses: “O retorno a casa, tu certamente ris, é claro, e as adversidades? E as tempestades? E os rochedos lançados pelo gigante? E quem são a tua Circe e a tua Sila? E quem é a mulher que espera?” (p. 92). Como se pode ver estão aí interligadas a alusão à *Odisséia* de Homero e a auto-ironia no tocante à comparação implícita. Tal como acontece com os lapsos, desprovidos de reflexão antes que sejam pronunciados verbalmente, mas que revelam algo real que não queríamos expor, o mesmo ocorre aqui: o narrador zomba de si mesmo por fazer uso de uma comparação banal, mas na verdade ele se sente como Ulisses, cheio de dor pela saudade que comprime o seu coração: “Os sinais do pão fresco do meu irmão Yaacov chamavam-me, dizendo que eu havia retornado, evocadores e sedutores com seu doce canto” (p. 92). Dessa declaração depreende-se que a comparação com Ulisses é um pouco enganosa; pois Cila, Circe e demais tentações retardam-no, colocam-no à prova e lhe dificultam chegar ao seu destino: ao lar. Para Essav, por outro lado, é precisamente no lar que lhe aguardam várias tentações, provavelmente aqueles que poderiam dificultar a sua volta e a sua partida, a começar por Lea, a mulher amada que não é a sua esposa nem tampouco espera por ele. Pois Essav, por algum motivo que será retomado, não pode ou não quer continuar a viver na aldeia, mas a dor da saudade do lugar, das paisagens, da terra, da sua infância e da sua família, é uma dor intensa e incurável. Ele sente-se como uma árvore arrancada da terra, cujas raízes ainda estão vivas e pulsantes e desejam ser replantadas, contra a sua vontade: “Estava cheio de fúria contra os rebentos arrancados, que pendiam flácidos das solas dos meus pés e ocasionavam dores fantasmas nos meus membros amputados até na memória” (p. 170).

A última viagem a ser analisada é análoga a um mito adicional da revolução sionista, o mito da “saída” da diáspora, tanto no sentido geográfico como cultural. Geograficamente, o retorno a Sion se expressa no abandono da diáspora europeia e do *shtetl*⁵⁸ da fechada comunidade de comerciantes, para chegar aos espaços abertos e ensolarados das regiões

⁵⁸ Em ídiche, é a forma diminutiva da palavra Shtat, que significa cidade. Assim foram chamadas as aldeias judaicas na Europa Oriental.

fronteiriças da terra de Israel. Culturalmente, refere-se à aspiração por uma mudança essencial da imagem e do caráter do judeu da diáspora, percebido como fraco, miserável, humilhado, até mesmo uma vítima – e sua transformação em um judeu novo, forte e resistente, de pele queimada pelo sol, musculoso e corajoso. E, de preferência, um trabalhador da terra. Tudo isso recebe reforço no artigo de Yoseph Salmon, para quem a negação da diáspora é o “lugar de origem de mitos fundadores” (SALMON, 2004, p. 216).

A jornada da família Levi, de Jerusalém para a aldeia na planície, inclui esses elementos do retorno sionista. A partida da cidade para a aldeia é análoga à partida sionista da diáspora, da cidade “impérvia de santidade e de velhice” (p. 223) para a aldeia, onde “estendiam-se vastos campos” (p. 102). Para Sara, que nascera no caminho para a terra de Israel, isto é, na liberdade, a transição da casa de seus pais no vale do Jordão para Jerusalém, foi como entrar no jugo estranho da escravidão. Sua viagem de Jerusalém começa como uma fuga, com um roubo e a proteção da escuridão da noite, como a fuga do Egito. Essa viagem é de certa forma, uma jornada da escravidão para a liberdade. É também uma viagem de retorno, um retorno ao campo e, para ela, certamente uma jornada de redenção.

A apresentação de Jerusalém como uma cidade ruim para com seus moradores figura também em outro romance de Meir Shalev, *Beveitó Bamidbar*. Nesta narrativa a maldade manifesta-se por uma classificação detalhada dos três tipos humanos de miseráveis – os cegos, os órfãos e os loucos – encontrados na cidade.

A tríade cegueira-orfandade-loucura é exibida ao longo do romance: “E havia três grandes edifícios no bairro da minha infância como sentinelas em três brisas...” (SHALEV, 1998, p. 37); “Ao chegar a Jerusalém [...] atravessei a cidade em sua cegueira, sua orfandade e sua loucura” (SHALEV, 1998, p.143); também os fogareiros de cozinha deixados para trás pelos viajantes no deserto, os viajantes “verdadeiros”, os veteranos, que estudaram as leis do deserto dos seus habitantes autênticos, os beduínos, feitos de “três pedras cônicas, dispostas em um círculo, com as pontas para fora e a parte rombuda voltada para dentro – a pedra da cegueira e a pedra da loucura e a pedra da orfandade [...]” (idem, p. 207). Uma das argumentações acerca do tema dessa tríade é proposta pela mãe do narrador, que se refere a Jerusalém como uma cidade ruim para com as pessoas: “Quão ruim é esta cidade [...], preserva para sempre as recordações de povos e religiões, mas apaga as lembranças das pessoas que nela moram ainda em vida” (idem, p. 368). Essa concepção de Jerusalém é também expressa no ensaio “Jerusalém, a Minha Cidade”, que é um memorial autobiográfico no qual Meir Shalev recorda-se de haver exclamado com raiva, durante uma discussão com seu pai, que a sua Jerusalém não é aquela dos lugares sagrados, mas “a minha Jerusalém é

cegos, loucos e órfãos” (SHALEV, 1998, p. 8). A tríade específica, cegueira-orfandade-loucura, veio, portanto, representar o mal daquela mesma cidade em que se reuniram todos os tipos de misérias humanas.

Expressões de repugnância, até mesmo de ódio, com relação a Jerusalém repetem-se em *Essav*, seja a partir da perspectiva de Sara, seja por parte do narrador. Jerusalém é uma cidade cujos “odores são repugnantes” e, por isso, ela não desperta saudade em Essav, ainda que seja sua cidade natal (p. 72). São os odores de “urina e de cinza, de uvas *dabouki* podres e de musgo das cisternas” (p. 28). Jerusalém coloca em risco a vida de quem quer que adentre suas muralhas (p. 73); ela contamina seus peregrinos com “depressões malignas” (p. 48).

Sara sofreu escárnio e humilhação frequentes enquanto viveu em Jerusalém, por parte da sogra, do marido e das demais mulheres da comunidade sefardita que não aceitavam sua aparência e seus hábitos diferentes; ela sofreu nessa comunidade apegada a práticas de respeito condescendente, inflada de autoimportância e alimentada pela zombaria e pelos mexericos, em um bairro que era totalmente uma espécie de “pátio interno fétido” (p. 313). Assim, “a cidade pesava cada vez mais nos ombros de mamãe. O ódio cresceu dentro dela” (p. 79), até que ela decide tirar a família das trevas para a luz – do fenecimento jerosolimita para a terra da planície. Sara comemora a libertação de Jerusalém com uma expressão de ódio – uma cusparada – e, em seguida, arregança o vestido, para que lhe fosse mais fácil correr e galopar em direção do seu novo destino: a aldeia, a terra e a independência. O ato de arregança o vestido é mais uma pequena demonstração da libertação das normas puritanas de Jerusalém. À semelhança da cusparada, ela desafiou a mesma sociedade que não a aceitara, que havia roubado a sua liberdade e a oprimira. Do mesmo modo, o uso do traje a serviço da atividade que deveria realizar naquele momento, a corrida atrelada ao cabriolé no qual conduzia a família, independentemente do que era percebido como apropriado e decoroso, é condizente com o código pioneiro de funcionalidade e frugalidade.

De fato, na aldeia “mamãe estava feliz. Suas mãos nunca pararam de trabalhar” (p. 102). A aldeia é uma celebração da natureza: os guinchos dos ratos e os gorjeios dos pássaros, os mugidos dos bezerros; e até mesmo as rãs, cujo coxo era estridente em Jerusalém, aqui “sabiam cantar a duas vozes”; e os grilos, “que em Jerusalém só cantavam os cantos solitários da pobreza, chirriavam aqui com força e prazer ‘cânticos de amor de belíssimos sons’” (p. 102).

Sara, portanto, é quem toma a iniciativa, executa e conduz a viagem sionista de retorno da família Levi. É uma viagem singular, porque acontece inteiramente na terra de

Sion; não obstante, ela recebe o caráter de uma viagem de retorno porque leva a família para o lugar em que, na prática, se dá a realização sionista – a aldeia de agricultores.

Mesmo Avraham, que foi conduzido à aldeia à revelia, amarrado e amordaçado ao cabriolé, é libertado por essa viagem de sua atividade como aprendiz de padeiro. Avraham não trabalhará a terra, porém a transição da cidade para a aldeia conferiu-lhe, como sonhavam os pioneiros, uma independência em miniatura. O movimento sionista, como afirma Schvartzman, é um movimento de libertação nacional e sua atividade histórica causou um retorno renovado a Sion (SCHVARTZMAN, 2005, p. 34). Sara que já havia realizado uma viagem de retorno ao emigrar com a família para a terra de Israel, personifica também a ideia desse retorno renovado; uma ideia que cria um vínculo entre o retorno antigo, bíblico, e o moderno, do sionismo. O estabelecimento da família na aldeia representa a segunda parte do mito sionista, o da redenção da terra, sua ocupação, seu trabalho. A parte da concretização, isto é, da transformação da terra em legado.

Qual é a natureza da relação dos que retornam à própria terra, à terra de Sion? Como e em que condições essa terra pode se tornar realmente um legado?

No artigo “The Land of Israel: Myth and Phenomenon” (A Terra de Israel: Mito e Fenômeno) Zali Gurevitch e Gideon Aran alegam que as relações entre o povo judeu e sua terra, seu país ou sua pátria, são ambivalentes. A origem da ambivalência está na dualidade semântica do conceito de 'lugar' na cultura judaica. Uma das acepções do conceito diz respeito ao aspecto físico, ou seja, indicativo de uma determinada localização geográfica. A segunda é ideológica e abstrata, uma vez que o termo é também uma representação do Divino (ARAN e GUREVITCH, 1994, p.195).

Nos dias atuais, o “lugar” no sentido terreno, físico, indica para os israelenses o pertencimento e a experiência de vida específica a determinada cidade, bairro, ou rua. Para eles, o lugar ideal é, paradoxalmente, um lugar físico: a terra de Israel. A expressão “**a terra**”, convencional para israelenses e judeus do mundo todo como referência ao **Estado** de Israel, revela a natureza simbólica e ideológica desse território. “A terra” assinala para os israelenses a fonte de sua identidade coletiva (ARAN e GUREVITCH, 1994, p.195). “O lugar” no sentido conceitual, Divino, é objeto de um desejo que jamais será realizado; jamais será satisfeito. É possível estabelecer-se no local, porém você nunca poderá ali desenvolver raízes. Por isso, há uma tensão constante entre as duas visões, essas duas acepções de “lugar”.

Amir Or, em seu artigo, “*Archetipim Mibereshit – Gavriut Venashiut Bemítus Háberia Haivrí*” (Arquétipos de Início – Masculinidade e Feminilidade no Mito Hebraico da Criação),

afirma que na atitude da teologia judaica no que tange à terra, é visível uma tendenciosidade, que visa a neutralizar o elemento feminino envolvido na terra e na natureza, conferindo-lhe um fundamento masculino; a seu ver, essa é tentativa de criar um etos e um mito judaico nele pulverizado, do qual foi extraída a essência maternal, geradora, segundo a qual a terra de Israel é a “Mãe Terra”. (OR, 2000, p; 1-2)

Essa tendenciosidade porventura exerce influência sobre o caráter da relação mítica do movimento sionista para com a terra? É possível fazer uma projeção dessas tendências subconscientes dos dias do exílio babilônico para a época da cristalização da ideologia sionista? Será que o fato de ambos, “o mito judeu” e “o mito sionista”, terem se formado na diáspora em vez de na terra de Israel, permitiu esse desligamento do arquétipo que atribui um caráter feminino e materno à terra?

Para Amir Or a tentativa de neutralizar, ou mesmo de apenas reprimir, o fundamento feminino como parte dos elementos da criação malogrou e sempre volta a germinar. Porque a natureza percebida como “Mãe Terra” é um fundamento com raízes tão profundas e fortes que não há possibilidade de extirpá-las ou destruí-las.

Gurevitch e Aran explicam o desejo de união com a terra – comendo-a, sendo por ela devorado ou transformando-se em uma parte dela –, como uma expressão de vínculo com a terra natal; um vínculo nativo, dos que nasceram e criaram-se na terra de Israel e não vieram (ou retornaram nesse ou em outro sentido) da diáspora (GUREVITCH e ARAN, 1994, p. 201). Eles veem nesses impulsos uma intenção de fundir os dois significados de “lugar”, o conceitual e o terreno. Amir Or, por outro lado, vê, provavelmente, nessas mesmas aspirações um impulso mais primal e coletivo, decorrente do forte desejo de voltar para o abraço caloroso no útero da mãe primeva, a Mãe Terra.

A ideologia pioneira é, por essência, secular. Não se trata do secularismo que significa a inobservância dos preceitos religiosos, mas de um secularismo ideológico. Ela denota a negação da crença religiosa com base na conscientização e no reconhecimento racional e político, que levaram os pioneiros a moldar para si práticas e modos de vida diferentes dos religiosos. Por outro lado, o etos pioneiro elevou a terra e o trabalho nela ao nível de religião, como também assinalam Gurevitch e Aran (GUREVITCH e ARAN, 1994, p.198).

Aqui reverberam os ensinamentos de A. D. Gordon, que via no trabalho da terra um valor sagrado e cuja atitude com relação à revolução sionista [secular] tinha um caráter verdadeiramente religioso. As citações a seguir, extraídas do seu ensaio “*Haadam veháteva*” (O Homem e a Natureza) demonstram claramente o sentimento religioso de seus ensinamentos: “E tomaste a *Torá* da natureza, a *Torá* da construção e da criação, e aprendeste

a fazer, à semelhança da natureza, tudo o que irás construir e tudo o que irás criar [...] E naquele dia ser-te-á dado, filho de Adão, um novo espírito, e sentirás novas emoções, uma nova fome – não a fome por pão e não a sede por dinheiro, mas pelo trabalho [...] E ao realizar o teu trabalho haverá nos teus olhos o universo de uma oficina, e tu e a natureza estão trabalhando. E ambos têm um único coração e um único espírito. E neste dia dirás: ‘A natureza é bela aos seus olhos, porém sete vezes mais bela no espírito de sua vida, no seu trabalho’” (GORDON, 1951, p. 49).

Nesse contexto suscitam-se algumas questões: o romance *Essav* reflete essas posições no que concerne à terra de Israel? Qual é o significado da escolha de uma família de padeiros e não de trabalhadores da terra como protagonistas da narrativa? Será que a *ieridá* (A imigração à América) do narrador expressa uma posição ideológica em relação à terra de Israel e à possibilidade de herdar o seu solo?

5.3.3. O que tira o pão

É incerto o quanto os pioneiros compartilharam a sensação de amor pela natureza a partir de uma sensibilidade religiosa interna profunda, como a de A. D. Gordon. A meu ver, a postura de santidade religiosa se desenvolveu no período pioneiro não com relação à terra em si, mas sim com o trabalho nela⁵⁹. Uma das expressões mais marcantes disso é indicada pela posição hierárquica dos agricultores, no topo da escala social, e pelo respeito dado a eles; bem como pela contraface disso, o desprezo e a marginalização de quem não era agricultor, comportamentos que bem podem ser considerados como uma espécie de ritual socio-religioso, que confere um *status* mítico ao trabalho da terra e torna seus praticantes heróis, no mínimo.

Em *Essav* os padeiros são considerados inferiores e não completamente pertencentes à sociedade. *Essav* relata que Yaacov “recordou-me aquilo que eu também sabia, que os moradores da aldeia não tinham respeito por quem não era agricultor” (p. 116).

Na verdade, os padeiros são parceiros vitais no processo que o período do pioneirismo transformou em um dos pilares da empreitada sionista: a retirada de pão da terra. A ideologia pioneira secular como que se resume nessa expressão, em que a bênção a Deus é transferida para o trabalho das mãos humanas; o pioneiro que trabalha a sua terra é quem tira o pão da terra; o que foi dado ao homem primordial como punição por ter comido o fruto da árvore do

⁵⁹ Na verdade, tampouco em Gordon é certo o que é mais importante, a terra, ou o trabalho; o trabalho deve ser aquele realizado na natureza, isto é, ter contato com ela; a santidade é criada pela integração entre ambos.

conhecimento, é o orgulho do pioneiro sionista, que finalmente pode voltar a comer o pão com o suor do seu rosto, ou seja, voltar a trabalhar a terra, comer o fruto do seu labor. O suor, a labuta, o árduo trabalho físico, transformam-se de maldições em ideais almejados.

Na realidade, os lavradores tiram o trigo da terra. Nos tempos modernos eles não fazem todo o processo de aradura do campo, semeadura, colheita, debulha, moagem e panificação. O lavrador precisa agora de um padeiro, daquele que tira o pão do forno, para poder comê-lo.

No entanto, embora os padeiros também sejam trabalhadores braçais produtivos, seu *status*, como vimos, é inferior ao dos agricultores. Não obstante a parceria na tarefa de produzir o pão, eles são diferenciados por uma clara linha simbólica, a do dia e da noite: os agricultores trabalham à luz do dia, “sob o sol”, e os padeiros são “sempre as pessoas da noite” (p. 107), como afirma Yaacov com raiva. Por isso, os padeiros estão desconectados da realidade dos agricultores e, aos olhos destes, parecem diferentes e estranhos: “Sempre fomos estrangeiros. Sempre sentimos a arrogância do lavrador para com o padeiro, do amanhã sobre o ontem, das pessoas do campo e do sol sobre os trabalhadores do forno e das estrelas” (p. 108).

Contudo, qual é o significado da panificação e a função do pão?

“Avraham ficou ainda deitado por longos momentos, gelado, fraco e trêmulo. De manhãzinha, acordou porque um cheiro maravilhoso, nostálgico e esquecido lhe chegara às narinas: o cheiro do pão de trigo cozido muito perto dele [...] Avraham, que durante toda a guerra não comera, nem uma vez sequer, pão de trigo fresco [...], aspirou aquele cheiro de pão fresco e soube que a guerra havia acabado, que regressava à sua casa, que o amor brilhava no horizonte da sua vida. Retirou-se para o estábulo, deixou-se cair na terra batida e irrompeu em pranto” (p. 52).

A estrutura da última frase é análoga à dos versículos que descrevem o primeiro encontro entre Jacó e Raquel ao lado do poço em Haran: “[...] e Jacó removeu a pedra de sobre a boca do poço, e deu de beber ao rebanho de Labão, irmão de sua mãe. E Jacó beijou a Raquel, e levantou sua voz e chorou” (*Gênesis* 29: 10-11). Avraham, como Jacó, chega finalmente a um lugar seguro, depois de uma fuga cheia de tensão e ansiedade; as duas fontes transmitem uma sequência de ações, a última das quais é o irromper em pranto. No texto moderno, o pão substitui a água – duas necessidades básicas para a subsistência.

O pão, por conseguinte, simboliza antes de tudo a casa, ou melhor, a chegada ao lar, e as sensações de tranquilidade e de alívio a ela relacionadas.

Isso é igualmente atestado pela narrativa acerca de Binyamin e seus companheiros de armas, que se desviaram do seu percurso a fim de passar pela padaria:

da “O exército treina constantemente nessa região, e esses pobres coitados, que sentem o cheiro da padaria no meio da noite, ficam simplesmente malucos. Você sabe o que acontece quando uma pessoa sente frio e também falta de sua casa. Eles abandonam tudo e correm de olhos fechados por um pedaço de pão recém saído do forno” (p. 238).

O aspecto de maior destaque é o cheiro do pão. Ele seduz, atrai e até vicia, porque traz falsas promessas de conforto, esquecimento, saciedade e satisfação sensual:

“À noite, as pessoas vinham à padaria. Entre elas havia vigias dos campos [...] operários que haviam terminado o seu turno de trabalho noturno e estavam famintos. Havia também aqueles a quem eu chamava secretamente de ‘os condenados’ – o cheiro do pão lhes chegava às narinas e, como se os arrastasse, os atraía até nós [...] a padaria parecia-me um hospital de campanha remoto e isolado para pessoas tocadas pela nostalgia [...] Elas comiam o pão com enorme concentração” (p. 167). E em outro trecho: “Pessoas que chegam tarde em casa, os trabalhadores noturnos e os insones estão bem familiarizados com a curva na estrada costeira, onde o cheiro do pão atinge, de súbito, as janelas do carro. Como uma criança adormecida, ele [o cheiro de pão fresco] abraça o seu pescoço, aninha-se no seu coração, enche seu estômago de nostalgia” (p. 369).

A comparação do cheiro do pão com uma criança que agarra e abraça, confiante, amorosa e ávida de amor, consegue expressar a origem do extraordinário poder do pão sobre a alma humana. O cheiro do pão faz parte das vivências iniciais e mais antigas de qualquer ser humano; vivência de infância gravada na memória. Por isso, ele sempre desperta a mesma atração para evocar um passado prazeroso e daí decorre também a sua sensualidade e seu poder sedutor.

O pão na narrativa também aciona as representações familiares e banais, como algo do qual não se pode prescindir – “*Chez nous à Paris*, o amor é como o pão das pessoas” (p. 151); o pão que simboliza a carne de Jesus na Última Ceia, é análogo ao corpo de Sara, e os homens que dela compram o pão, esmagam sua carne enquanto cravam nela os olhos (p. 198).

O significado simbólico mais interessante baseia-se, na verdade, numa expressão idiomática desgastada: “o pão de cada dia”.

Essav se desobriga da tradição familiar ao deixar a terra de Israel e a padaria. Aparentemente, a sua sorte mudou para melhor, uma vez que ele não tem mais necessidade de transportar sacos pesados nas costas, nem de respirar o pó da farinha e suportar o calor abrasador do forno (p. 96). Ele mantém o seu vínculo com o pão e dele provê o seu sustento, mas o seu pão é um pão metafórico, um pão ficcional, que não é assado no forno nem tampouco feito da mistura de farinha e água, mas conformado pelas palavras: “Como o meu pai e meu irmão, tiro a minha subsistência do pão, mas não o asso” (p. 96).

O que é melhor – queimar-se “na boca do forno”, ou escrever sobre o seu calor abrasador? Ficar parado junto ao forno dos padeiros a noite inteira para sustentar a mulher com quem você se casou e as crianças que você gerou, ou sentar-se sozinho ao lado da mesa e

escrever sobre aqueles que viveram, geraram, sofreram, perderam um filho, amaram? Essa é uma das perguntas à qual alude o contraste entre a vida dos gêmeos Essav e Yaacov. Yaacov é a mesma árvore da parábola contada por *diedushka* Michael, que produziu raízes e frutos. Essav é a árvore que continua a vagar e que jamais terá raízes, pois foi amaldiçoado por sua mãe: “Você não terá mulher. Você não terá filhos. Você não terá terra” (p. 311). Com essa maldição Sara decreta a Essav um pesado destino de infertilidade e falta de realização; e, quase como Caim, também o de ser um andarilho.

No cemitério, Yaacov diz a Essav:

“[...] você lê, escreve, fica longe de nós, não quer saber, não quer se envolver. Quanto a mim, sou um simples padeiro, consumido na boca do forno. O que poderia ser mais simples do que o pão? O que é que eu entendo? Vai saber, agora, quem ganhou, quem foi mais esperto” (p. 181).

Para Essav, no entanto, cuja amada lhe foi tirada, razão pela qual ele decidiu deixar seu país, sua terra e sua aldeia, o pão sobre o qual ele escreve é apenas um substituto que o enche de saudade e tristeza. Esse é o pão que é apenas seu; que é o fardo da dor e o gosto amargo da oportunidade perdida que ele vivencia em sua vida confortável na diáspora americana, longe do forno e do barulho do queimador. É a lembrança de sua mãe chamando-o de “traidor” (p. 308), e o conhecimento de que a maldição dela concretizar-se-á plenamente. Por isso, o seu “pão de cada dia” é o “*bitter bread of banishment*”⁶⁰ (p. 171).

A maldição de Sara e o dedo decepado de Yaacov⁶¹ enviaram-no para o exílio e afastaram-no da sua terra natal e da família. Da perspectiva de Essav, a *ieridá* para a América não foi uma livre escolha, mas um banimento do qual ele foi vítima. Desse modo, se configura no romance um vínculo forte entre o pão e a terra de Israel: a panificação precisa da terra em que o pão é semeado e da qual ele cresce; o desenraizado não panifica mais o pão real, cujo odor atrai e cuja “carne” pode ser sentida e esmagada. Arrancado e afastado da sua terra natal, Essav vive todos os dias com sensação amarga de perda.

A pergunta acerca do significado do pão, da panificação e da essência da vida dos padeiros enseja a inserção, nesta análise, da obra de Nissim Aloni, *Lihiyot Ofé* (Ser um Padeiro.)

⁶⁰ Sentença extraída da peça *Ricardo II*, de William Shakespeare.

⁶¹ A decepção do dedo de Yaacov é análoga à separação entre os gêmeos; um corte, metafórico e real ao mesmo tempo, do fio oculto que os unia e que permitiu que se apaixonassem e cortejassem a mesma jovem, sem necessidade de escolha. Por isso, esse acontecimento força Lea a optar e ela escolhe Yaacov, que lhe fez esse sacrifício simbólico e totalmente absurdo.

A trama de Aloni está carregada da força do mistério dramático, que lhe confere, juntamente com outros componentes, um caráter significativamente mitológico. Adirne, o narrador criança, quer “trabalhar no forno” e “ser um padeiro”. Aparentemente, o forno, essa sinédoque da padaria repetida várias vezes na narrativa, vem expressar o desejo do menino de trabalhar em um ambiente fechado e escuro. Adirne se recusa a passar as férias com um tio na aldeia, onde há “crianças de verão” (ALONI, 1975, p. 102). Também no bairro em que mora na cidade, quando ele sai para a rua, o verão se lança sobre ele com sua luz travessa e brilhante (idem, p. 106) e, por essa razão, ele se apressa “ao forno” (idem, *ibidem*).

Por tanto, uma faceta da paixão de Adirne por passar as férias de verão trabalhando na padaria é provavelmente o medo da luz refulgente do verão. Esse brilho pode seduzi-lo e levá-lo a esquecer-se de sua vontade de se tornar um padeiro. Contra essa força ele anseia por isolar-se em um lugar obscuro e fechado. Ao contrário da personagem de Lea em *Essav*, deprimida pela morte de Tamuz, da luz e do sol, revela-se aqui a vontade de ser empurrado em direção ao forno, como se voltasse ao útero escuro ou descesse ao ventre da terra.

Como todo herói mitológico, Adirne deve superar vários obstáculos antes que possa realizar a sua paixão: primeiro, ele deve enfrentar a oposição de seus pais no tocante ao trabalho na padaria, já que eles querem que ele passe as férias na *moshavá* (aldeia cooperativa). Depois ele deve passar diante de Sultana, a cega que fica parada na porta como se fosse um vigia da padaria: “De repente tudo parou” (idem, p. 106). Ao avistar Sultana, o menino fica paralisado de medo: “Diante dos meus olhos, como uma coruja mumificada, estava sentada em seu banquinho a velha Sultana, seus dois olhos cegos pendentes na luz da manhã” (idem, *ibidem*). A entrada da padaria é descrita como um combate claramente mitológico, no qual um monstro guarda a porta e o protagonista deve encontrar uma maneira de sobrepujá-lo para chegar ao seu destino e completar a missão.

O mundo da padaria é um mundo de fogo e forno – todo pintado em vermelho e preto: “a goela vermelha e colérica do forno [...] o grunhido do fogo no forno”; tudo ao redor é escuro e coberto de fuligem e o Sr. Sasson, o padeiro, “emerge da luz vermelha” (idem, p. 109 - 110).

“Para além da velha Sultana” (idem, *ibidem*) o forno espera por Adirne, mas também o aguarda Izakino, que é “santo”, porque é uma pessoa gentil e de bom coração; seu cabelo é branco, bem como suas roupas enfarinhadas; ele “é todo branco” (idem, p. 109). Izakino é concebido como um anjo e representante de Deus, em contraposição à diabólica Sultana.

A grande força de atração do forno ardente, pintado em vermelho, é a capacidade de gerar pães. Adirne deseja fazer parte desse processo da criação de uma nova vida trazendo-a

para o mundo. Enquanto isso Izakino, auxiliar principal do proprietário da padaria, e agora no papel de Deus, o Criador, é quem “corta-lhes [aos pães] o cordão umbilical”, aqueles mesmos pães “que vieram ao mundo” da farinha, da água e do fermento (idem, p. 119). Adirne anseia pela fornalha, por introduzir-se nela, porque então poderá manter o cheiro da “crosta dourada do pão” (idem, p. 111).

Adirne se dará conta rapidamente que a sua aspiração de “trabalhar no forno” envolve um preço alto: ele deve roubar biscoitos e bolos para Sultana e, por esse ato, é como se vendesse sua alma para o diabo, como o alertou Avraham Kashi, o dono do quiosque próximo da padaria. “Abra os olhos”, disse-lhe Kashi, porém a paixão por entrar no forno cega os seus olhos e sabota a sua capacidade de discernimento.

A entrada de Adirne na padaria – “no forno” – causa o choque de duas forças cósmicas – o preto e o branco; o bem e o mal – Izakino e Sultana, o anjo e o diabo. Eles lutam por sua alma. Depois de ter sido apanhado roubando para Sultana e por ordem dela, Izakino exige que Adirne confesse o seu pecado, e quando este não o faz, Izakino entende que perdeu a luta e, depois de alguns dias, ele morre (idem, p. 134).

Adirne desceu ao submundo como Orfeu; à semelhança de Perseu enfrentou um monstro e, como Fausto, vendeu sua alma ao diabo. Agora, vazio de alma, ele se rende à intensa forte luz do verão, aos espaços de luz e sombra da *moshavá* e ao seu destino de olhar de esguelha, com inveja, aquelas “crianças de verão” sorridentes, animadas, claras, grandes, altas, rápidas e despreocupadas. Adirne quer ser uma delas, mas sabe que não pode; que não é como elas e, portanto, não poderá fazer parte do seu mundo.

O forno na padaria do Sr. Sasson foi construído com o dinheiro ganho por Sultana dos abortos feitos para jovens desafortunadas e, por isso, ouvem-se dele à noite gritos de angústia e sofrimento. Izakino que *da a luz* aos pães, tenta redimir, simbolicamente, o pecado do passado.

O universo da padaria rural em *Essav* não é vermelho e negro, cruel e assustador, e os gritos dirigidos à fornalha são expressões de decepção, frustração, e vergonha de Avraham Levi, o padeiro: “Uma tarde o vimos, meu irmão e eu, na fossa dos padeiros, os ombros trêmulos e a cabeça enfiada no forno. Quando nos aproximamos, ouvimos um grito terrível, ou talvez fosse um choro, que as camadas de tijolos, a argamassa e a areia engoliram logo que ele saiu” (p. 108). Este forno torna-se um refúgio para ele, uma maneira, quando não há outra, de liberar a raiva: “Ele batia os pés, bufava e rangia os dentes e, finalmente, quando já

não podia conter mais a sua raiva, correu para o interior da padaria, meteu a cabeça na goela do forno e gritou lá dentro, como era seu hábito” (p. 187).

O pão no conto de Aloni recebe teor mitológico, terível e dramático. Em *Essav* destaca a sensualidade, a primordialidade e a capacidade de consolar do pão.

O ponto de tangência entre o padeiro e o agricultor está na semelhança entre a massa do pão e da terra, enquanto massas de materiais pesados e poderosos. A massa do pão talvez engane por sua aparência, mas na verdade é “flexível e forte, pesada e rebelde, e quando começa a crescer, nem as portas de aço a detêm” (p. 207). A semelhança entre a massa do pão e a terra mostra como os que com elas lidam tornam-se “pesados”, como se ligados à terra, ao lugar, por um cordão umbilical; como se a força da gravidade agisse sobre eles com intensidade aumentada: “Estávamos longe de Deus e do homem, mergulhados até os joelhos em massa e em terra”[...] (p. 147). Dado o contexto, há também aqui uma desconexão, um isolamento da existência do mundo, do “grande universo”. Um evento excepcional, como a chegada da família de Lea na aldeia, isto é, de pessoas que vêm de fora, trajadas de maneira diferente, que constroem uma casa grande e não convencional sobre a colina distante, colocando-se um pouco acima da aldeia – é um evento espetacular e excitante para os pioneiros. Eles, que começaram seu caminho como jovens instruídos, entusiasmados e cheios de ideais, parecem simples camponeses, desprovidos de imaginação e de visão. A terra, como a massa do pão, os agrilha, em corpo e em espírito, na estagnação. O significado da parábola das árvores de *dieduchka* Michael se inverte: o ser plantado na terra, em um lugar fixo, o fim das perambulações, não emerge aqui de forma inequívoca como uma opção bem-vinda. Embora a decisão das árvores de deixar de vagar tenha lhes permitido crescer e produzir frutos, a analogia suscita o receio de que talvez esses sejam frutos amargos. O plantar-se pode se transformar em imobilização.

Em *A Montanha Azul*, Pines, o professor e educador das gerações dos *sabras* da aldeia, manifesta sua decepção com as seguintes palavras: “Criamos uma nova geração de judeus que já não estavam alienados e oprimidos, uma geração de agricultores ligados à terra, uma sociedade dos mais grosseiros, mais quizilentos, mais tacanhos camponeses, mais duros de pele e de cabeça” (SHALEV, 1988, p. 258).

O aspecto comum na abordagem que se revela nos dois romances é que a forte ligação à terra e ao lugar não é unicamente uma relação frutífera. A concentração no solo, na terra, no

lugar, leva à perda, ou pelo menos à privação, da dimensão espiritual, e o novo judeu torna-se um camponês grosseiro e obtuso⁶².

Os padeiros, apesar de se ocuparem com o pão, e não obstante a similaridade entre a massa do pão e a terra, não poderiam equiparar-se ao *status* dos agricultores até que também tivessem feito um sacrifício de sangue para essa mesma terra.

Gostaria de retomar o meu argumento de que na época dos pioneiros, no início da realização e da colonização sionista, uma sacralidade era conferida mais ao trabalho da terra do que à terra em si; ou seja, a admiração dizia respeito aos atos realizados sobre ou com a terra e não precisamente à terra como um elemento imanente à natureza.

Com o passar do tempo e o crescimento do *ishuv* judaico na terra de Israel, a transformação da terra em patrimônio penetra gradualmente na consciência nacional como um dado quase óbvio. É também evidente a necessidade de defender essa terra. Por conseguinte, o serviço militar transforma-se em um etos central e componente significativo da identidade pessoal. Assim, quem combate por sua terra e, mais ainda, aquele que sacrifica sua vida por ela, substitui o herói anterior, o agricultor.

Esse etos possibilita aos padeiros, como a outros setores profissionais, aproximarem-se em seu *status* aos trabalhadores da terra. O alistamento de Binyamin, filho de uma família de padeiros, nas Forças de Defesa de Israel, levou a uma mudança nas atitudes dos moradores mais antigos da aldeia, os agricultores, com relação ao seu pai Yaacov: “As pessoas começaram a me cumprimentar cordialmente, a perguntar como vai seu filho, e tudo isso” (p. 239).

O vínculo da terra e do sangue é ainda mais forte, como atestam as palavras de Yaacov a Essav: “E de repente você compreende esta questão do sangue que grita. Não só compreende, mas também ouve” (p. 183). O sangue que grita da terra, a vida dada à terra, o corpo que voltou ou foi devolvido ao ventre da terra, todos esses são elementos do mito e do ritual sionistas na segunda fase de sua concretização. Uma das evidências a esse respeito no romance é que depois que Binyamin foi morto durante o serviço militar, o *status* de Yaacov não apenas se equipara ao dos agricultores, mas ele passa a usufruir de um *status* especial, pois o pai enlutado por um filho possui um determinado privilégio subentendido: “Pobre Binyamin, desde que ele foi morto ninguém se atreveu a tocar-me” (p. 248).

⁶² De acordo com a tese de Gurevitch e Aran, a ligação real com a terra de Israel pelo senso de pertencimento, pessoal e nacional, pode ser alcançada criando-se uma unidade harmoniosa entre as duas conotações de “lugar” – o lugar no sentido espiritual, religioso e o lugar no sentido terreno, concreto. No entanto, também em sua opinião, essa expectativa foi frustrada.

Ambos, Yaacov e Essav, se rebelam contra um aspecto do legado sionista. Yaacov, ao recusar-se, com raiva, a participar do ritual sionista do luto e da recordação: “Não preciso deles nem das suas cerimônias! Não pretendo jogar o seu jogo. Não quero saber dos seus monumentos e não deixarei que ninguém me diga o que fazer!” (p. 182). Na sua decisão de deixar o país, Essav viola a lealdade básica e primária esperada de todo israelense com relação à sua pátria. Por isso sua mãe, Sara, o chama de “traidor!” E para realçar a amplitude da decepção e da traição, ela acrescenta:

“Não foi para isso que seu avô Michael fez a circuncisão sem cordas e sem anestesia [...] e vendeu tudo, moinho, cavalos de trabalho e macieiras, e veio sofrer e morrer na terra de Israel. Para que depois de duas breves gerações seu neto se vá para a diáspora. E por quê? Por causa da Lea de Yaacov” (p. 308-309).

Também em *A Montanha Azul* e em *Pelo Amor de Judith*, o protagonista-narrador trai e rebela-se contra o legado sionista do trabalho da terra e o imperativo de realizá-lo por meio de uma vida coletiva e/ou rural.

Ademais, os moradores da aldeia que não são trabalhadores da terra, como os padeiros em *Essav* e os funcionários da administração em *A Montanha Azul*, são menos valorizados e considerados inferiores na estrutura social da aldeia – o que expressa uma crítica dirigida a essa sociedade, que discrimina e menospreza, às vezes até causar dor e vergonha, parte de seus companheiros.

Contudo, erram todos aqueles que veem na obra de Shalev uma espécie de manifesto antissionista, ou mesmo apenas um apontar o dedo crítico e acusador contra a empreitada pioneira sionista. Não é esse o posicionamento implícito nos romances. Há neles uma visão que não é inequívoca ou unilateral, uma ambivalência que admira o heroísmo da empreitada sionista. Mesmo que se possa discernir uma piscadela ou um pequeno sorriso, o sublime é ainda percebido como maravilhoso. Contudo, o mesmo olhar discerne a rigidez, o dogmatismo e os processos de degeneração no caminho daquela sociedade pioneira. E, às vezes, até mesmo a maldade, a mesquinhez e a decepção nela existentes.

O narrador “traidor”, que se desliga e parte – também tem sua alma dilacerada: a terra da aldeia não mais podia carregá-lo, mas ao lado do alívio e da libertação conferidos pela partida, coexistem – pelo menos com a mesma intensidade – a dor e a saudade. Talvez ele se torne novamente um judeu desvinculado, mas ele difere daquele pré-sionista pelo fato de possuir raízes, ainda que arrancadas e pendentes.

O amor a Sion, de fato, pulsa nos narradores de Shalev, porém não se trata de um “amor sionista”; o amor pela terra de Israel expresso por esses narradores, filhos da segunda

ou da terceira geração de pioneiros, não decorre de uma ideologia que reivindica o direito do povo judeu sobre a terra. É um amor pela natureza e seus elementos, que inclui a agricultura – e, na verdade, tudo o que está relacionado à flora e à fauna de Israel – plantas e animais, selvagens e domésticos. É um amor em que há admiração pelo passado, em todos os seus estratos, do bíblico ao pioneiro, mas não é uma adoração idealista que se recusa a ver as desvantagens, os exageros, os absurdos e até mesmo o ridículo e a feiúra na existência israelense.

A concepção de que todos os homens são irmãos é também essencialmente antagônica à ortodoxia sionista, fundamentada em distinções e hierarquias entre as pessoas segundo nacionalidade, visão de mundo e até mesmo profissão. O amor pelo homem, pelo simples fato de ser ele um ser humano, juntamente com a compreensão e o reconhecimento de que ele é apenas uma partícula do universo, levam a uma atitude complexa no que tange às tentativas de deixar sinal e memória, influenciar, modificar e determinar. Esses são esforços heróicos, sem dúvida, mas ao mesmo tempo um pouco ridículos e principalmente patéticos. O enfoque implícito com relação a essas ações, no entanto, não é crítico, porém indulgente e amoroso.

Esse mesmo enfoque se manifesta também na narrativa de Yaacov e Essav: o autor implícito vê calidamente o sentimento de tristeza dos dois irmãos – o amor, a luta e o sofrimento de Yaacov e o grito de dor, a humilhação e a decepção de Essav.

5.4. A solidão de Yaakov e o grito de Essav – os fundamentos bíblicos do romance

Os fundamentos bíblicos do romance podem ser divididos em duas categorias principais.

A primeira é composta de alusões bíblicas, criadas em sua maior parte pela inserção de partes de versículos, expressões ou palavras de distintas porções bíblicas, em frases articuladas pelo narrador contemporâneo. As alusões desse tipo, em minha opinião, refletem o estilo linguístico do autor, de cujo universo mental e cultural a Bíblia é parte, e seus versículos constituem parte do reservatório linguístico à sua disposição de modo habitual, quase que automaticamente. Tais alusões são, por conseguinte, uma forma de expressão verbal, enriquecida e ampliada por conotações culturais comuns ao autor e aos seus leitores. Às vezes, é visível que essas alusões “atraem” mais um significado para a narrativa atual, mas de qualquer maneira, vejo nelas apenas significados locais, sem projeção abrangente acerca do sentido global do romance. A seguir alguns exemplos:

– Avraham Levi, a caminho do vale para Jerusalém, dedicou seu tempo, como pressupõe seu filho, o narrador,

“a recordar-se das suas atribulações durante a guerra e no deserto, para que pudesse impressionar seus conhecidos. Mas, ao chegar a Jerusalém, compreendeu que *não seria dessa maneira que conseguiria a glória*”, porque em Jerusalém prevalecia a fome e ninguém estava disponível ou interessado em ouvir as epopeias de um soldado que voltava para casa (p. 53)⁶³.

– Quando Avraham saiu à procura de Sara para fazer dela sua esposa, foi atacado por assaltantes, mas quando o chefe do bando percebeu que tinha diante de si um jovem apaixonado, deu-lhe “uma grande porção de figos secos, um novo cajado e *uma túnica listrada, fê-lo montar num cavalo* e todo o bando cavalgou atrás dele por um longo caminho [...]” (p. 61). A túnica listrada e o ato de montar no cavalo tornaram-se símbolos conhecidos de amor, de preferência, honra e apreço, com base no contexto dos relatos bíblicos (*Gênesis* 37:3; *Ester* 6: 11, respectivamente).

– Com a chegada da família Levi na aldeia da planície, o pai e o irmão de Sara vêm ajudá-los a construir uma casa e uma padaria, e a começar uma nova vida. Os Nazaroff constroem primeiro o forno de panificação: “*No princípio* ergueram o forno [...]” (p. 85) A escolha dessa expressão é uma alusão evidente à primeira palavra da Bíblia e à narrativa da Criação, e pode ser vista como o simbolismo de um novo começo; o estabelecimento das bases de uma nova formação da família Levi, desconectada do passado jerosolimita, pomposo e arrogante.

– Depois de concluída a construção do forno, Avraham “ficou a noite inteira jazio à sua porta [...]” (p. 87). A alusão às palavras de Deus a Caim (“Se bem fizeres, não é certo que serás aceito? E se não fizeres bem, o pecado jaz à porta, e sobre ti será o seu desejo, mas sobre ele deves dominar”) (*Gênesis*, 4:7) cria uma analogia irônica entre Avraham e o pecado. Assim, a alusão bíblica oferece ao narrador uma oportunidade para expressar um sarcasmo sutil dirigido ao pai, que se comporta durante todo esse episódio como uma criança mimada, que sente que o mundo inteiro cometeu contra ele uma injustiça.

– Com o retorno de Essav a Israel depois de muitos anos, ele entra no quarto em que Lea, seu amor de infância, dorme um sono eterno. “Seus olhos [de Lea] abriram-se por um instante e

⁶³ “E disse ela: Certamente irei contigo, porém não será tua a glória da jornada que empreenderes; pois o Eterno entregará Sisrá nas mãos de uma mulher...” (Juízes 4:9). Assim diz a profetisa Débora – juíza de Israel – a Barac, que lhe pede para sair com ele para a guerra.

eu tive a impressão de *receber uma pancada no baixo ventre*”⁶⁴ (p. 130-131). O narrador, por meio dessa alusão, transmite uma sensação de dor intensa, súbita e especialmente resultante de surpresa e espanto, como certamente sentiu Amasa pouco antes de sua morte, depois de ter sido ferido por Joab com um golpe certo e mortal, do qual não se defendeu justamente por não o esperar (II Samuel, 20: 10) ⁶⁵.

– Yaacov, apaixonado por Lea, tenta dar-lhe literalmente o sol ao enviar a ela seus raios por meio de um espelho, e “quando ela [Lea] saía de casa, uma mancha de luz a aguardava [...] *e ia para onde quer que ela fosse*, acompanhava-a e saltitava à sua frente [...] como um farrapo brilhante de devoção [...]” (p.199) – como a devoção e a lealdade de Rute para com Noemi (Rute, 1: 16 : “porque aonde quer que tu fores irei eu”).

– Romi, filha de Yaacov, tem a aparência externa de sua avó, e também a habilidade de imitar com talento a maneira de falar de Sara, tanto em termos do seu estilo único como em termos de timbre. Por isso diz o narrador: “*A voz é a de mamãe, e dela as palavras*” (p. 279). Essa é certamente uma alusão à história do roubo, por Jacó, da bênção destinada a Esaú (*Gênesis*, 27: 22), que tem implicações sobre o romance denominado *Essav*, mas no contexto atual só tem sentido a referência ao engano que faz confundir a identidade da interlocutora, muito semelhante à sua falecida avó.

– “Ela tinha então um corpo de fontes e de tempestades, *o interior revestido com amor*” (p. 371) – é dessa forma que o narrador se recorda de Lea e a descreve em sua juventude e no início do casamento com Yaacov. A alusão ao *Cântico dos Cânticos* 3:10, reflete tanto a intensidade do amor de Essav por Lea como daquele entre Lea e Yaacov.

Essas alusões configuram e enriquecem o fundamento bíblico do romance, tornando mais densa a teia estendida entre a obra moderna e a antiga. A base bíblica central da narrativa é, naturalmente, a história de Esaú e Jacó, como sugere o título do romance. Nesse contexto, devemos procurar os significados mais profundos que possam explicar a utilização

⁶⁴ Literalmente, na “quinta costela - a região do fígado e da vesícula biliar, explica Rashi. (Rashi é o acronimo de Rabino Shlomô ben-Itzhak, que é considerado o maior comentarista da Bíblia e do Talmud.)

⁶⁵ “E Amasa não se resguardou da espada que estava na mão de Joab, de sorte que este o feriu com ela na quinta costela, e lhe derramou por terra as entranhas, e não o feriu segunda vez, e morreu”.

desse fundamento bíblico, ou, na realidade, examinar as relações recíprocas entre a narrativa bíblica e o romance.

Começarei enfocando Jacó e tentarei demonstrar tratar-se ele de uma figura na qual, e em cujo destino, subjaz provavelmente uma força atraente e fascinante. Meir Shalev expressa isso em seu livro *Reshit*, que trata varias porções bíblicas. O Jacó bíblico é apresentado como uma figura complexa e interessante, um homem que teve em sua vida “amor e paixão, luto e saudades, perda e dor, medo e superação” (SHALEV, 2008, p.42). “De todos os heróis da Bíblia”, escreve Shalev em sua obra *Tanach Achshav*, “sinto inveja somente de Jacó” (SHALEV, 1985, p.9). Essa inveja é pontual e centraliza-se em um acontecimento isolado na vida de Jacó, o seu primeiro encontro com Raquel, no qual teve maravilhosas oportunidades, não premeditadas, para impressioná-la sem palavras: ele removeu uma pesada pedra da boca do poço, deu de beber aos rebanhos, beijou-a e chorou, sem que houvesse necessidade de declarações sofisticadas para conquistar o coração de Raquel.

Jacó, que nasceu segurando o calcanhar do irmão gêmeo e foi caracterizado pela primeira vez pelo narrador bíblico como “um homem íntegro, que habitava em tendas” (*Gênesis*, 25:27), é uma figura complexa, e nisso reside a força de sua atração e o mistério do seu encanto. Mais tarde vemos Jacó agir com astúcia (ao comprar a primogenitura e roubar a bênção); com coragem e bravura ao estabelecer exigências diante de Deus (no sonho em Betel). Em seguida, ele revela força física e emocional e coragem (ao remover a pesada pedra do poço e se apresentar a Raquel); Jacó demonstra ainda ter um amor intenso e muita perseverança no trabalho duro, na expectativa de que seu casamento com Raquel se realize. Uma vez mais são expressas sua sabedoria e astúcia (no acordo com Labão acerca da partilha do rebanho e, posteriormente, na organização do seu acampamento para o encontro com Esaú). A força física de Jacó é igualmente testada durante a luta com o anjo, na passagem do Jaboque.

Jacó também conheceu a tristeza e o pesar pela morte de sua amada esposa Raquel e, mais tarde, pela perda do amado filho José. E antes que terminassem os seus dias, ele os resume em um tom sombrio de decepção, dor e tristeza: “poucos e maus foram os dias dos anos da minha vida” (*Gênesis*, 47:9). Os contrastes em sua personalidade, de fraqueza e força, sucesso e fracasso; os erros, as dificuldades e o sofrimento transformam Jacó numa pessoa real, que desperta em nós sentimentos de identificação.

O interesse especial de Meir Shalev pelo Jacó bíblico é visível não apenas no romance aqui abordado, mas também no que o precedeu, *A Montanha Azul*, e no que se seguiu a ele,

Pelo Amor de Judith. Tentarei demonstrar que em cada um desses romances Shalev aborda um dos aspectos da vida e do caráter de Jacó, de maneira mais ou menos disfarçada.

Em *A Montanha Azul*, é concebido o conluio dos “irmãos” da aldeia contra o filho amado, e a consequente dor causada ao pai. *Pelo Amor de Judith* enfoca o aspecto do grande amor e, mais ainda, a capacidade de esperar por longo tempo a concretização desse mesmo amor. *Essav*, que se situa entre os dois romances mencionados no tocante à data de sua publicação, concentra-se nas relações entre os irmãos gêmeos, Essav e Yaacov.

Em *A Montanha Azul* relata-se acerca de Efraim, que era tão bonito que os pássaros “reuniam-se e espiavam pela janela para vê-lo acordar” (p. 35). Efraim se alista no exército britânico durante a Segunda Guerra Mundial e retorna à aldeia depois da guerra com o rosto terrivelmente deformado por uma mina de fósforo. Os moradores ficam chocados com a sua aparência: “O grito provocado pela sua aparência foi recordado durante muito tempo. As bocas abriam-se, deixando escapar horror e medo. As pessoas [...] paravam diante de Efraim e gritavam” (p.127). A face mutilada de Efraim provoca a sua rejeição e, consequentemente, o seu ostracismo. Ele não consegue reintegrar-se na pequena aldeia; certo dia ele se junta a um grupo de malabaristas errantes e desaparece para sempre. Perambula pelo país sem que ninguém saiba onde está e seu rosto cheio de cicatrizes o singulariza como a marca de Caim. A injúria dos irmãos – aqui, no caso, os amigos da aldeia que cresceram com ele – que impele Efraim a partir, é vista por seu pai, **Yaacov** Mirkin, como um ato malévolos e terrível que causou diretamente o desaparecimento do filho amado. A alusão à história de José e seus irmãos é óbvia.

O protagonista, um pioneiro da segunda *aliá*, é chamado na maioria das vezes, como habitualmente à época, apenas pelo seu sobrenome, Mirkin. Dessa forma se oculta sua identificação com a figura bíblica, não obstante as semelhanças entre as duas narrativas e as duas personagens.

A rejeição do filho, seja na narrativa bíblica, seja no romance moderno, simboliza uma ruptura devastadora na família, como indicado por Elhanan Samet (SAMET, 2004, p.1). Na narrativa bíblica a ruptura se dá no seio da família, e se expressa na divisão interna, expondo a risco sua continuidade:

“Em contraposição a outras narrativas de procriação no livro de *Gênesis* (a história de Noé e de Isaac), em nossa narrativa a ameaça à continuidade não é apenas objetiva: não é o dilúvio, não é a esterilidade de uma mulher e nem tampouco o perigo por parte de um familiar ameaçador. A principal ameaça à continuidade na trama de José e seus irmãos é interna” (idem, p.5).

A evidência que reforça essa hipótese é que, após a venda de José aos midianitas, Judá também deixa a família, se estabelece em outro lugar e toma como esposa uma mulher canaanita. Seus dois primeiros filhos são mortos depois de seu casamento com Tamar e, por esse motivo, ele teme o casamento do terceiro com ela. Nessa mesma época José encontra-se no Egito e, sendo escravo, não pode constituir família⁶⁶. Nesse momento na história da família de Jacó a continuidade da dinastia está aparentemente em perigo.

Também em *A Montanha Azul*, como ficará claro ao longo do romance, o desaparecimento de Efraim constitui um ponto de ruptura que leva a resultados desastrosos. A estrutura familiar aqui é a aldeia de pioneiros. A relação “familiar” não é uma relação de sangue, mas o produto de uma parceria no tocante à forma de vida e ao lugar de residência. O etos que se desenvolveu entre os membros das colônias pioneiras agrícolas na terra de Israel incluía um compromisso coletivo total com os valores socialistas e o trabalho agrícola braçal. Assim, enquanto o Jacó bíblico está de luto pela perda de seu filho e se recusa a ser consolado (*Gênesis*, 37: 34-35), a dor de Yaacov Mirkin gera um plano de vingança que colocará em risco a continuidade do etos pioneiro: “Não quero ser enterrado com eles”, diz ele a Baruch, seu neto e narrador da trama. “Eles expulsaram Efraim da aldeia. Enterre-me na minha própria terra”. (SHALEV, 1988, p.125). A terra de Yaacov Mirkin é a terra de seu pomar de frutas. Dessa forma, ele se vinga dos moradores de sua aldeia, ao transformar a terra na qual os pioneiros buscam seu sustento e sobre a qual construíram suas vidas, em uma terra em que florescerão túmulos, florescerá a morte: “Vocês o expulsaram da aldeia”, ele diz, “e eu hei de atingir-vos onde mais vos dói, na terra” (idem, p.256). Mirkin mata e enterra, literalmente, o sonho sionista quando, ao morrer, dá início à construção de um cemitério. Ele aniquila simultaneamente também a empreitada pioneira socialista, quando a ocupação com sepultamentos possibilita que seu neto faça uma reversão ideológica e ganhe uma fortuna com a terra; ademais, ele acumula a maior parte de sua riqueza com a venda de lotes do cemitério aos antigos membros da segunda *aliá*, que abandonaram o país e enriqueceram no estrangeiro. Yochi Shelach afirma que

“o significante ‘pais fundadores’, uma representação da ideologia coletivista pioneiro-socialista que até agora assinalava uma ‘empreitada florescente’, associa-se ao significante ‘cemitério’, criando-se um novo significante: ‘a casa eterna dos pioneiros’, como uma representação reescrita do capitalismo puro, que confere um lugar no panteão nacional apenas àqueles que podem pagar por ele. O significante ‘terra’, que denotava ‘produtividade’, é agora indicativo de ‘morte e aniquilação’” (SHELACH, 2003, p. 12).

⁶⁶ Baseio-me em Elchanan Samet (SAMET, 2004), que remete seus leitores a *Êxodo*, 21:4: “Se foi o seu senhor que lhe deu uma mulher, e esta deu à luz filhos e filhas, a mulher e seus filhos serão propriedade do senhor, e ele partirá sozinho”. Isto é, a família constituída por um escravo pertence na verdade ao seu senhor.

Irit Levin interpreta o ato do envio de José, por seu pai Yaacov, aos irmãos pastores em Siquém não como um ato irresponsável que ignora a tensão e a hostilidade prevalecente entre eles, mas como uma tentativa de reconciliação e de restauração da fraternidade e da unidade familiar. A unidade da família de Jacó é um pré-requisito para a unidade nacional (LEVIN, 1988-1989, 4).

Yaacov Mirkin não está interessado em reparações, pelo contrário. A sua vingança, a transformação da plantação em um cemitério é a forma que ele encontra de tentar esfarelar e destruir o que estava destinado a reconstruir a unidade nacional, de acordo com a concepção ideológica sionista. *A Montanha Azul*, contudo, também oferece a possibilidade de reparação, mas à semelhança da narrativa bíblica, ela não será imediata. Na Bíblia, ela ocorrerá somente depois de vários anos, quando os irmãos de José irão rumo ao Egito em busca de alimento e o reencontrarão. No romance, a reparação virá na figura de Uri, neto de Mirkin, que retornará à aldeia da qual foi exilado por haver se desviado das normas aceitas de moralidade, para semear o trigo entre as sepulturas.

Como atesta o seu título, o romance *Pelo Amor de Judith* aborda a faceta de Jacó como o grande amante, que se apaixonou por Raquel logo que a viu, mas que esperaria por ela quatorze anos.

Zeide, o narrador, é o filho de Yehudit que, como o povo judeu, tem três pais. Moshe Rabinovitch, Globerman e Yaacov Sheinfeld estão apaixonados por Yehudit, mas numa determinada noite, ela mantém relações sexuais com os três, para garantir que nenhum deles pudesse reivindicar a paternidade do bebê que nasceria e que seria só dela.

Yehudit se encontra com Globerman ocasionalmente, toma uma bebida com ele e até mesmo dançam; ela acaba se casando com Moshe Rabinovitch e somente com Yaacov Sheinfeld, que investe todas as suas forças criativas cortejando-a e fazendo os preparativos do casamento, não houve nenhum relacionamento real depois da noite em que o filho de Yehudit foi gerado.

Como o patriarca Jacó, que aparentemente apaixonou-se por Raquel no primeiro momento que a viu, também Yaacov Sheinfeld é capaz, muitos anos mais tarde e mesmo depois da morte de Yehudit, de descrever o momento exato em que se apaixonou por ela. Também na narrativa moderna isso aconteceu no primeiro momento em que a viu, chegando à aldeia, sentada na carroça de Moshe Rabinovitch “e devido ao lugar e ângulo, Yehudit parecia-lhe navegar lentamente num grande rio amarelado sem fim” (SHALEV, 1994, p.106). Essa imagem, que faz com que Yaacov relembre as lavadeiras no rio de sua infância distante,

desperta em sua memória “a imagem eterna de amor” (idem, p. 24). A imagem eterna é uma espécie de cunhagem de um retrato feminino no coração do apaixonado numa fase precoce da vida – geralmente na infância – e toda reincidência desperta nele um amor profundo. A imagem eterna gravada no coração do menino Yaacov Sheinfeld é, como mencionado, a imagem das jovens e das mulheres lavadeiras no rio, que lhe pareciam “navegar no mar dourado esverdeado sem fim” (idem, *ibidem*). Essa imagem eterna é tão forte que Sheinfeld imagina-se a contemplar Yehudit mesmo após a morte dela. A imagem do amor continua a viver mesmo depois da morte da amada.

A narrativa do encontro do Jacó bíblico com Raquel (*Gênesis*, 29) também descreve a paixão à primeira vista. O patriarca Jacó, tanto quanto sabemos, não tinha uma “imagem eterna” da amada. Seu amor por Raquel nasceu no momento em que a viu aproximar-se do poço em Haran. Pressuponho que no momento em que notou a sua presença, antes que ela chegasse ao poço, ele se vê acometido de uma forte emoção e, por isso, tenta mandar embora os três pastores e seus rebanhos que estavam deitados junto ao poço. Quando Jacó lhes diz: “Eis que ainda é pleno dia, não é tempo de ajuntar o gado; dai de beber às ovelhas, e ide apascentá-las” (idem, vers.7). Ele não tem a intenção, a meu ver, de dar-lhes uma lição de moral acerca de seu trabalho de má qualidade, como alegado por Rashi, por exemplo.⁶⁷ Na verdade, ele desejava criar uma situação em que pudesse ficar sozinho com Raquel. O malogro desse plano não o dissuadiu; quando ela se aproximou, Jacó removeu a pedra de sobre a boca do poço, deu de beber às suas ovelhas, beijou Raquel e chorou. Tudo isso atesta o poder da emoção e do entusiasmo, que lhe deram força para mover a grande e pesada pedra, e a coragem para beijar uma jovem cuja identidade ainda desconhece, fazendo com que ele irrompa em um choro de alívio catártico.

A sequência da narrativa bíblica e os eventos seguintes na vida de Jacó mostram que aquele de fato foi um amor verdadeiro e profundo, e não uma emoção momentânea decorrente do encontro com um familiar. Por isso, cabe pressupor que aquele mesmo beijo não foi um beijo de parentesco⁶⁸ e sim de amor. A disposição de Jacó, de trabalhar sete anos, e depois

⁶⁷ “‘Eis que ainda é pleno dia’ – pois viu que eles estavam deitados e era razoável pressupor que desejassem reunir o rebanho e voltar para casa. Por isso disse-lhes: ‘Eis que é pleno dia’, ou seja, se recebiam o seu soldo por dia de trabalho, este ainda não havia terminado, e se o rebanho era de sua propriedade, ainda não chegara o momento de reuni-lo e voltar para casa” (*Bereshit Rabá*).

⁶⁸ Os comentaristas bíblicos assinalam tipos de beijos considerados legítimos, beijos que não são “frivolidades”, isto é, de amor ou de luxúria. Um destes tipos, disse Rabi Tanchumá, é “o beijo de parentesco, como é dito, ‘e Jacó beijou Raquel’, que era sua parenta”. (Bialik e Ravnitzky, 1959, p. 35).

mais sete, confere validade e confiabilidade à paixão despertada no primeiro momento em que notou Raquel.

A capacidade de suportar a longa espera, sem desesperar-se é indicativa da intensidade do amor. Esse é um amor que, para Jacó, transforma-se no propósito e no significado de sua vida; “ele preenche a sua vida” (GOLDFARB, 1988, p.1).

Foi a grande força do amor de Jacó e Raquel que fez com que os sete anos “lhe parecessem como poucos dias, pelo muito que a amava”? (*Gênesis*, 29: 20). Teria ele de fato sentido que o tempo transcorria rápido? Podemos pressupor que esse versículo expressa a determinação de Jacó para obter a mulher amada, e a fim de cumprir essa tarefa ele está disposto a enfrentar qualquer obstáculo. Como Meir Shalev aponta em *Tanach Achshav*, embora parecesse a Jacó que esses anos passaram como alguns dias, eles foram um tempo difícil, de sofrimento diário (SHALEV, 1985, p.12). Isso pode ser evidenciado pelas palavras ditas a Labão antes de retornar a Canaã: “De dia me consumia o calor, e de noite a geada; e o sono fugia dos meus olhos” (*Gênesis*, 31: 40).

No romance *Pelo Amor de Judith*, Yaacov Sheinfeld menciona duas forças psíquicas que permitem ao amante suportar a expectativa da realização do amor: a paciência e a vontade de se esforçar. A paciência é uma característica que o distingue; em Sheinfeld ela é uma espécie de passividade associada à sua desventura, fraqueza e dificuldade em resistir àqueles que se lhe afiguram como autoridades. Também a sua fala arrastada é vista como sinal de fraqueza de caráter e inferioridade. Porém, quando o atributo da paciência serve à sua capacidade de esperar pela realização do seu amor, sem desespero, Yaacov a apresenta como uma vantagem, como uma qualidade pela qual ele se sobressai e supera a todos: “Mas, quando dividiram a paciência, esperei na fila até que ninguém tivesse paciência para esperar mais” (SHALEV 1994, p. 158). E acrescenta, “Não sou Globerman e não sou Rabinovitch e não sou ninguém, *mas sete anos de espera para mim são como alguns dias*” (idem, ibidem).

Scheinfeld atribui os traços de caráter e o destino ao nome Yaacov: todos os “Yaacovim” podem esperar com mais paciência que os outros; também “trabalhar pelo amor todos os ‘Yaacovim’ sabem” (idem, p. 214). Não obstante, ou talvez por causa dessas características, a realização do amor lhes custa esforço, sofrimento e decepção: “E eu lhe digo, Zeide, o amor nunca será algo fácil para quem tem o nome Yaacov, desde o primeiro até o último Yaacov, desde o nosso patriarca Jacó [...] até este Yaacov Sheinfeld [...], seu pai [...]” (idem, p. 112).

Como na narrativa bíblica, o amor de Yaacov Sheinfeld por Yehudit torna-se o centro de sua vida. Ele aprende a cortejá-la, numa tentativa de conquistar seu coração, aprende a

costurar para fazer o vestido de casamento dela, a dançar para o casamento e a cozinhar para poder fazer os quitutes da festa.

Em ambas as histórias, a dificuldade na realização do amor é um dos elementos mais proeminentes. É possível usar novamente uma imagem clichê para descrever esse processo duro como uma pedra. Uma pedra grande e pesada desempenha uma função importante na trama. Na narrativa bíblica, a remoção da pedra que cobre o poço é uma demonstração de força e coragem – uma ação dramática e impressionante. No entanto, a pedra que bloqueia o poço, a fonte da água e da vida, tem um significado simbólico análogo à infertilidade de Raquel. É a infertilidade que amargurou o relacionamento de Jacó e Raquel, que dificultou a realização do vínculo matrimonial enquanto vínculo de fertilidade, de possibilidade de gerar vida, e que talvez tenha tido algo a ver com a morte prematura de Raquel. Jacó teve forças para remover a pedra que obstruía a água do poço, mas não conseguiu remover o que obstruía o útero da esposa, como lhe disse irritado, e talvez frustrado: “[...] Acaso posso eu pôr-me no lugar de Deus que te recusou a fecundidade?” (*Gênesis*, 30:2).

A pedra grande e pesada no romance *Pelo Amor de Judith*, “a rocha de Moshe Rabinovitch”, é uma pedra cujo sucesso em deslocá-la, ao contrário, acaba por frustrar definitiva e totalmente a esperança de Yaacov Sheinfeld de se unir em matrimônio com a mulher que amou e por quem esperou como todos os “Yaacovim” sabem esperar.

Sheinfeld tinha um trabalhador, um prisioneiro italiano chamado Salvatore, que possuía uma notável habilidade de imitar e ensinou Yaacov a cortejar, a dançar, a cozinhar e a costurar um vestido de noiva. O único desafio que Salvatore não conseguia vencer por longo tempo era levantar a rocha de Rabinovitch. Até que um dia ele entendeu que não deveria imitar Moshe Rabinovitch, mas sua falecida esposa, que era a símile do marido. Desse modo, ele é capaz de levantar a pedra com as duas mãos, e na pequena depressão descoberta debaixo dela, Zeide encontra a trança da infância perdida de Moshe⁶⁹. Ao receber a trança, Yehudit, a mãe de Zeide, se dá conta de que pode devolver a Moshe sua identidade perdida, e ser o complemento dele. Assim, o sucesso em mover a grande pedra resulta no cancelamento do matrimônio com Yaacov Sheinfeld. Yehudit se casa com Moshe Rabinovitch.

⁶⁹ Moshe Rabinovitch era um homem muito forte, mas sua mãe, cujo anseio por uma filha não se concretizou, criou seu filho caçula usando vestidos e seu cabelo claro era preso, formando uma trança longa e grossa. Quando ele cresce e é impossível ignorar a sua masculinidade, o vestido é substituído certa manhã por calças, e a linda trança, cortada. A transformação drástica deixa no coração de Moshe uma saudade profunda e eterna da identidade feminina de sua infância. Por esse motivo, o achado da trança cortada é tão significativo para ele.

Salvatore, que é Yeshuá, Jesus, o salvador, e que mudara seu nome para Ishuá⁷⁰, é uma espécie de personificação terrena e real de Deus, que promete a Jacó: “E eis que estou contigo, e te guardarei por onde quer que fores” (*Gênesis*, 28:15). Ishuá está certo de que o sucesso em mover a pedra é sinal de que seu trabalho completara-se, que Yaacov Sheinfeld está pronto para o casamento com Yehudit, e que ela não irá recusar o pedido. Depois de devolver a pedra ao lugar, ele dá a ela o vestido de noiva, pendura no quadro de avisos da aldeia o convite de casamento, muda seu nome de volta para Salvatore e abandona a aldeia para sempre.

“E eu esperei mais de sete anos, esperei até que ela morreu. Depois não esperei mais. Por que tenho que esperar por uma mulher morta? Por uma mulher morta deve-se sentir saudade, mas esperar?” (SHALEV, 1994, p.158). Aparentemente, a pergunta retórica final de Scheinfeld significa que não há nenhuma razão para esperar por uma mulher morta. O romance, entretanto, termina com uma cena que descreve Sheinfeld continuando a convidar os moradores da aldeia para o seu casamento com Yehudit, não só depois que ela se casou com Rabinovitch, porém mesmo depois de sua morte, no dia do seu enterro.

Na imagem que conclui o romance, nos separamos de Yaacov Sheinfeld, que ainda vê a sua amada como da primeira vez em que pousou os olhos nela e aguarda que ela retorne para o seu casamento. Essa é uma imagem cheia de tristeza que enfatiza a solidão infinita de Sheinfeld.

Depois de passar para o outro lado do Jaboque todas as suas mulheres, crianças, homens e bens, é dito em *Gênesis*, 32: 25: “E Jacó ficou só; e alguém lutava com ele até o romper da aurora”. Mais tarde, a perda da esposa amada e depois do filho amado, atribui um significado mais difícil e doloroso à primeira parte do versículo. A solidão, ao que parece, também é uma característica comum a todos os “Yaacovim”, inclusive a Yaacov Levi, como declara o narrador de *Essav*: “Essa história, que começa pela solidão de Yaacov, terminará pela solidão de Yaacov mais terrível ainda [...]” (p. 369).

Em *Essav*, à parte o título do romance, a primeira alusão ao texto bíblico subjacente é encontrada na narrativa de abertura sobre o duque Anton. Relata-se que depois do regresso urgente do duque para a Europa, foi removida do seu nariz a tatuagem feita durante a noite que passou com as jovens de Navarra e descobriu-se que, na verdade, era “uma micrografia incrível de uma dúzia de versículos do capítulo 25 do livro de *Gênesis*, escritos em hebraico” (p. 24-25). Embora não haja menção no romance de quais versículos se tratava, podemos

⁷⁰ O nome Ishuá pode ser interpretado com 'sem-salvação'. Esta interpretação correlaciona com o fato de que Ishuá, em seu último ato, foi quem fustrou o desejo de Yaacov Sheinfeld de casar-se com Yehudit.

pressupor que tivessem sido os versículos 22-34, que narram a história de Isaac e de seus filhos gêmeos, desde a gravidez de sua mãe Rebeca até a venda da primogenitura.

A gravidez de Sara no romance é descrita por meio de uma alusão explícita à gravidez de Rebeca: “A conselho do Dr. Korkidi, Sara engravidou novamente e desta vez *gêmeos agitavam-se no seu ventre*” (p. 71). A alusão é composta de uma fusão dos versículos bíblicos 22 e 24: “E as crianças lutavam no seu ventre [...] e eis que trazia dois gêmeos no seu ventre”.

A especialidade dos membros da comunidade monastiriniana na micrografia serve como via eficiente para alusões adicionais, como por exemplo, à bênção de Jacó, que Lyahu Natan pode escrever na unha do polegar e ao livro de *Rute*, que ele conseguiu escrever, na íntegra, em um único ovo de rola (p. 39). Como ele, Eliyahu Salomo escreveu na sua unha “os primeiros cinco versículos da porção bíblica *Vaishlach*” (p. 223), que tratam do retorno de Jacó à terra de Canaã depois de viver vinte anos na casa de Labão em Haran, e a tensão que antecede o aguardado encontro com Esaú.

A alusão ao livro de *Rute* é relevante no que concerne a Sara, análoga à moabita Rute, uma conversa apegada fiel e amorosamente ao judaísmo e à sua família judia. O livro de Rute é mencionado muito antes de Avraham encontrar Sara adormecida no campo, e, portanto, apenas em retrospecto é um precursor do destino de Sara, conferindo validade adicional ao apreço do narrador por ela. Avraham, por outro lado, que usufruiu do amor sem reservas e da lealdade de Sara, é um tanto ridicularizado pelo narrador devido à sua fraqueza e mesquinhez: “Mas o próprio pai não lutava, não combatia, não vencida, não ousava lutar nem contra os ratos” (p. 117), em contraposição a Jacó, que luta a noite inteira com o anjo na travessia do Jaboque (*Gênesis*, 32: 25). Avraham Levi é covarde e patético.

O sistema central de analogias, criado no romance por meio do fundamento bíblico, é complexo e ramificado, e conecta a família Levi e as famílias dos antepassados. Não há aqui uma relação simples e direta entre todas as personagens e suas histórias no texto antigo e as no texto moderno.

Os nomes dos pais, Avraham e Sara, aludem aos primeiros patriarca e matriarca. Os gêmeos que se agitam no ventre de Sara, sugerem a possibilidade de identificá-la com Rebeca. Da mesma forma, os nomes e a aparência externa dos gêmeos e sua preferência por Yaacov, embora no romance seja Essav o que habita em tendas – ele prefere sentar-se na biblioteca a correr nos campos.

Avraham, à semelhança do Isaac bíblico, prefere Essav, sobretudo por sentir que a óbvia preferência de Sara por Yaacov estabelece entre ambos uma aliança dirigida contra ele (ver, por exemplo, p. 273). Após o conflito entre pai e filho, entre Avraham e Yaacov e não

entre os irmãos como na Bíblia, Sara envia Yaacov para o norte, para a casa de sua família (p. 265), pelo mesmo motivo da Rebeca bíblica: permitir que o tempo e a distância acalmem os espíritos.

E, novamente como Rebeca, Sara preocupa-se em fazer com que Yaacov receba a herança: “Ele volta”, repetia ela, “volta e **também** fica com Lea” (p. 273). Enfatizei a palavra “também” para indicar a intenção da mãe de garantir que seu filho receba a mulher a quem ama que, no romance moderno, é o foco da disputa entre os irmãos, e também a herança do pai, ou seja, a padaria.

À semelhança de Abraão, o primeiro patriarca, Avraham Levi vai a pé de Aram Naharaim (Mesopotâmia) à terra de Israel, no caminho para Jerusalém encontra Sara e por ela se apaixona à primeira vista, como Jacó apaixonou-se por Raquel⁷¹.

A relação entre Avraham Levi e seu filho Yaacov assemelha-se, como já dito, à relação entre Isaac e Jacó. No entanto, há também alusões à história do pai que sacrifica o filho: “E *papai*, que já *erguia a faca* acima da massa, olhou para ele e ficou assustado, pois compreendeu o que iria acontecer e sabia que nada o poderia impedir [...] papai sabia que não conseguiria deter completamente o ímpeto do *corte* [...] os dedos da mão direita de Yaacov [...] e a *faca de abate* dos magarefes decepou o dedo mindinho” (p. 209-210). As alusões tanto à história do sacrifício de Isaac como ao rito da aliança de Deus com Abraão, que incluía a poassagem entre animais cortados em duas metades, associam o patriarca Abraão a Avraham Levi.

Depois desse evento, as relações entre Avraham e Yaacov agravam-se progressivamente⁷²: “Embora ele e papai trabalhassem juntos, ou talvez por causa disso, as suas relações deterioraram-se” (p. 257). Finalmente, é visível o grande ódio entre eles: “Yaacov levantou-se e correu atrás dele, agarrou-o pelos ombros e fê-lo parar brutalmente [...] ‘Vá para longe de mim!’, gritou papai numa voz miúda e terrível. Ergueu a mão e esbofeteou Yaacov. Num abrir e fechar de olhos, papai foi atirado ao chão e Yaacov fugiu” (p. 262).

⁷¹ Na descrição do seu primeiro encontro há paralelos adicionais à narrativa do encontro de Jacó e Raquel ao lado do poço, mencionados na seção “Natureza, Sionismo e Sociedade”.

⁷² Meir Shalev sugere que provavelmente em decorrência da história do sacrifício de Isaac, as relações entre Isaac e Abraão não voltaram a ser o que eram antes. Isaac separou-se do pai, nunca mais voltou a viver com ele no mesmo lugar, nem tampouco se encontraram. Somente quando Abraão morreu, Isaac veio para enterrá-lo junto com Ismael. Shalev acrescenta que esse comportamento de Isaac com relação a um pai que o amarrou e colocou sobre o altar do sacrifício é perfeitamente compreensível, e mesmo no momento de sua morte, “não está claro se vieram [seus filhos] para pagar seus últimos respeitos ou para ter certeza de que ele de fato estava morto e havia sido enterrado” (Shalev, 2008, p. 21).

Depois de perambular por toda a noite e metade do dia seguinte, Yaacov retorna “arranhado, miserável, morto de cansaço” (p. 263). Sara o lava numa posição remanescente das imagens de Jesus descido da cruz: “Estava ela agora sentada na cadeira e Yaacov, nu e frágil, caiu no seu regaço, os braços e a cabeça pendiam frouxamente, os olhos fechados. Mamãe o examinou da cabeça aos pés, sem parar de gemer baixinho [...]” (p. 264). A configuração da imagem de modo a aludir a uma fonte cultural-literária cristã disfarça aparentemente a analogia entre Sara Levi e Yaacov e entre a Sara bíblica e seu filho Isaac. Por outro lado, há nela uma alusão a outra mãe, cujo filho foi sacrificado em função da crença religiosa. A dor de Maria pela morte do filho realça precisamente a falta de referência aos sentimentos e à reação de Sara na narrativa bíblica.

A relação entre a narrativa bíblica do sacrifício de Issac (*Gênesis*, 22) e a maneira como ela é reformulada em *Essav*, ilustra o papel assumido pelo romance no que concerne às figuras dos patriarcas, seu caráter, sua história e seus feitos. Meu argumento é de que o ponto crucial dessa função é tentar propor uma reparação e, talvez, compensar as injustiças do passado expressas no texto bíblico.

O capítulo 23 do livro de *Gênesis* começa com o conhecimento da morte de Sara. A justaposição desse capítulo com o que relata o sacrifício de seu filho seria uma coincidência ou há uma conexão causal entre os dois eventos? Rashi advoga a segunda opção: “A morte de Sara é justaposta ao sacrifício de Isaac porque quando ela recebeu a notícia de que seu filho deveria ter sido sacrificado e quase o fora, a sua alma separou-se do corpo e ela morreu”⁷³. De acordo com o acima exposto, Sara não sabia com antecedência que Deus poria a fé de Abraão à prova. Talvez o ocultamento do sacrifício insinue um desejo de poupar-lhe sofrimento, o sofrimento de uma mãe amorosa, que se preocupa com o filho e só deseja o seu bem. Nesse caso, não foi dada à Sara bíblica nenhuma oportunidade para expressar a sua objeção ou de tentar salvar seu único filho, cuja alma estava associada à dele. Por outro lado, o fato de a narrativa bíblica não atribuir a Sara nenhuma função no terrível evento, cria uma sensação de que ela é totalmente irrelevante. Isso poderia ser justificado com a alegação de que o propósito dessa história é testar a crença do patriarca da família e do povo. Destaca-se, contudo, o fato de ela ser totalmente ignorada, o que também é chocante. O *Midrash* tenta restaurar o equilíbrio por meio da criação de uma lenda que descreve os pedidos feitos por

⁷³ Os comentários do Rashi, aqui e nos demais lugares, estão tiradas de um *online data base*: <http://kodesh.snunit.k12.il>.

Isaac ao pai, para que leve em conta e poupe o sofrimento da mãe⁷⁴. A expansão do número de súplicas indica que o grito silencioso de Sara foi perfeitamente audível para os comentaristas.

O romance *Essav* sugere que essa situação seja corrigida de modo diferente. A reparação se faz por meio da configuração da imagem da mãe, Sara Levi, como uma mulher jovem e vigorosa, que nada pode impedir de sair em defesa do filho. Podemos observar uma evidência clara e marcante disso quando ela se vinga de Rubi por este ter surrado Yaacov, e por pouco não o mata. Sara declara diversas vezes ser ela tártara⁷⁵ (p. 80, 149), e sua intenção é, aparentemente, dizer que tem muita força e não hesitará em fazer uso dela se causarem dano aos seus entes queridos. A partir da descrição do seu corpo que começa a incendiar-se de fúria⁷⁶, depreende-se que quando esta é nela despertada, nada pode contê-la.

No incidente em que o dedo de Yaacov é decepado pelo pai e que alude, como mencionado, ao sacrifício de Isaac, a forte relação entre Sara e Yaacov é que aparentemente desperta nela a sensação de que o filho favorito feriu-se e ela, então, grita imediatamente em sua defesa: “‘Mataram-nos Yaacov!’ gritou mamãe para Lea e para papai [...]” (p. 210). Sara Levi, que como filha de pais conversos recebeu o nome da primeira mãe bíblica, é de fato a antítese absoluta daquela mãe ausente. Ela é presente, forte, tempestuosa e ameaçadora em defesa do filho.

Já o escárnio do narrador por seu pai Avraham, que figura inúmeras vezes ao longo do romance, vem como uma espécie de “ajuste de contas” com o pai bíblico, por algumas ações de fraqueza que beiram a sordidez.

Abraão apresenta Sara duas vezes como sua irmã, com receio de que tramem contra ele por causa da beleza da esposa. Uma vez no Egito (*Gênesis*, 12: 11-13) e novamente em Gerara (*Gênesis*, 20: 2). Ele está disposto a entregá-la a homens estranhos para salvar a própria pele e, ainda pior, para ganhar com isso, como é dito no capítulo 12, versículo 13: “Dize, pois, que és minha irmã, para que eu seja poupado por causa de ti, e me conservem a vida em atenção a ti”. Abraão quer salvar a sua vida, e esse é um impulso claro e compreensível. Essa atitude, sem hesitação ou escrúpulos, de sacrificar a pureza e a liberdade

⁷⁴ “Onde está o cordeiro sacrificial”? Disse-lhe: “O Santo, bendito seja, escolheu a ti”. Isaac disse: “Se escolheu a mim, minha alma Lhe é dada, mas lamento por minha mãe [...] queime-me bem e as minhas cinzas leve a ela...”; Disse Isaac a Abraão: “Pai! Não digas nada a minha mãe enquanto ela estiver junto ao poço ou de pé no telhado, para que não caia e morra” (Bialik e Ravnitzky, 1959, p.31).

⁷⁵ Os tártaros são descendentes de tribos mongóis que invadiram a Europa no século XII vindos da Ásia Oriental e Central e da Sibéria.

⁷⁶ “Lembro-me do lento giro dos seus ombros largos, as mãos espalmadas no ar, a vermelhidão profunda que lhe subia do peito para a garganta e para o rosto” (p. 79-80). Ver descrições similares: p. 148, 266.

da esposa, ainda que por uma causa tão nobre, é desonrosa e repreensível. Abraão o faz não apenas para “que viva minha alma”, porém também “para que seja bom para mim”, ou seja, ele espera uma recompensa material pela entrega da linda esposa ao rei local. De fato, por causa dela, recebe “ovelhas, bois, jumentos, servos e servas, jumentas e camelos” (*Gênesis*, 12: 16).

Deus, que se revela a Abimelec, rei de Gerara, em sonho e lhe diz: “Devolve agora a mulher deste homem, que é profeta, e ele rogará por ti para que conserves a vida” (20:7), talvez não faça objeções à conduta de Abraão nesses dois episódios, mas eles certamente iluminam uma faceta da sua personalidade que não desperta em nós muito respeito e admiração por sua pessoa; mas muito ao contrário.

A conduta de Abraão no que concerne ao sacrifício de Isaac é indicativa de um grande crente, mas prejudica seriamente sua imagem de pai. Essa falha deixa impressões no coração do leitor moderno que a perspectiva baseada na fé não pode obliterar. No que diz respeito a Isaac, esse episódio certamente deve ter influenciado a sua relação com o pai e com seu Deus. “O Deus de Abraão” é “o temor de Isaac”, como diz Jacó a Labão (*Gênesis*, 31: 42), isto é, no coração de Isaac é sempre Aquele que quase causou seu sacrifício pelo pai.

O pecado principal de Avraham Levi, sua falha moral mais evidente, é a atitude arrogante, de desprezo, injuriosa e destituída de amor para com a esposa. Sara é uma mulher *formidable* (p. 179), não só para Chenou Apari, mas também aos olhos do filho Essav e dos leitores. Seu amor pelo marido é completo e inocente. Avraham, no entanto, a partir do momento em que a trouxe a Jerusalém, ao seu bairro, à sua corte e à casa de sua mãe, não a vê com seus olhos, os olhos do amante cuja alma não teve paz por três anos e que realizou uma viagem perigosa para poder se casar com ela. Ao retornar a Jerusalém, ele começa a enxergá-la através dos olhos de sua mãe, como uma estrangeira, estranha, convertida – que envergonha a família que se vangloria de uma linhagem honorável. Para o narrador, essa é uma aspiração que leva Bulissa Levi e seu filho Avraham a uma conduta arrogante, mesquinha e de visão limitada.

A apresentação grotesca de Avraham Levi se faz de muitas maneiras. Por exemplo, Essav zomba do seu hábito de amarrar na cabeça um lenço branco embebido em áraque, para mostrar a todos que tinha dor de cabeça e assim exhibir a sua infelicidade (p. 160); às vezes, Avraham desperta no narrador uma aversão real: “Papai mostrava os dentes, franzia os olhos, a testa trêmula, como sob o gelo frio do ódio. Essa raiva estilizada e seca enojava-me” (p. 265). O pai, em sua velhice, parecia a Essav um pobre coitado, mas havia nele uma maldade

que o levou a molestar a esposa por toda a sua vida, e que inclusive fez com que tivesse a ideia maluca “de obrigar dois filhos míopes a compartilhar um único par de óculos” (p. 118).

De acordo com a declaração do narrador, o enredo do romance *Essav* e também o tema principal, giram em torno da solidão de Yaacov. Do destino que lhe impôs dificuldades, perda, luto e pesar (p. 263). De fato, quase no final da narrativa, depois de identificar Binyamin no necrotério, Yaacov pede ao funcionário que o fotografe ao lado do corpo do filho. Em seguida, é dita a terrível frase: “E Yaacov ficou sozinho” (p. 391). Essa asserção, contudo, pode ser enganosa. Trata-se de uma trama sobre a solidão de Yaacov, mas como argumentei no início desta seção, *Essav*, ao contrário dos dois outros romances, aborda o relacionamento dos irmãos gêmeos, suas diferenças e os conflitos que moldaram a vida de cada um deles.

Nachman Tselnik argumenta que em todas as gerações, desde Caim e Abel, houve uma luta entre irmãos sobre a herança da família (TSELNIK, 1964, p. 244). A luta entre Jacó e Esaú, segundo a descrição bíblica, tem início mesmo antes do seu nascimento, de acordo com a interpretação de Tselnik do versículo “e os gêmeos agitavam-se no seu ventre” (*Gênesis*, 29: 22). Isso resulta do fato de que já então, “suas inclinações e aspirações eram distintas” (idem, *ibidem*). A diferença entre as atitudes dos pais “com relação ao filho digno de portar sobre a cabeça a coroa da continuidade da tradição e da dinastia” (idem, *ibidem*) agrava ainda mais o conflito.

O conflito entre Jacó e Esaú também é configurado visualmente por meio da sua aparência externa distinta, surpreendente no caso de irmãos gêmeos. A narrativa bíblica assinala uma diferença: Esaú é “peludo como um manto de peles” e Jacó é desprovido de pelo. Outra diferença notável não é explicitamente mencionada, porém pode ser deduzida: Esaú é ruivo e, por essa razão, sua terra é denominada *Edom*⁷⁷. Isso indica que se trata de uma qualidade distintiva apenas dele.

A Bíblia, assim, ao que parece, procura destacar a oposição de personalidade e espírito entre os irmãos, por meio do contraste físico. No romance cada um dos gêmeos, na verdade, é configurado segundo a aparência externa de um dos pais. Dessa forma, eles são ilustrativos do fracasso da fusão genética entre o sefardi, cuja família está estabelecida no país há quinze gerações, e a conversa cristã ortodoxa recém-chegada.

⁷⁷ Edom é o apelido de Esaú, que era ruivo (*Gênesis*, 25, 25) e que vendeu sua primogenitura para Jacó por um guisado vermelho – *adom* em hebraico (*Gênesis*, 25, 30). Por isso também a terra onde se sentou o Esaú, foi chamado de Edom, como o povo que nasceu a partir dele.

O conflito bíblico, que culmina no ato do roubo da bênção, resulta da inevitabilidade de escolher um único filho para dar continuidade à dinastia eleita na Terra Prometida. Por outro lado, o verdadeiro conflito entre os irmãos no romance está relacionado ao amor; eles rivalizam pelo coração de Lea, a quem ambos amam. Outra competição, oculta, está também ligada a uma mulher e ao amor. É a rivalidade pelo amor de sua mãe Sara. Nessa competição, Essav nunca teve, de fato, possibilidades reais, mas a situação contribuiu para fortalecer o anseio pelo objeto do amor insatisfeito. Yaacov/Jacó ganha por duas vezes o que deveria ser de Essav/Esau. Na narrativa bíblica, a primogenitura e depois a bênção. No romance, a preferência da mãe e o casamento com a mulher amada.

Quais são as condições e fatores auxiliares que conduzem à vitória de Jacó em cada um dos textos? Para responder a essa pergunta, examinarei em primeiro lugar a qualidade das relações fraternas entre os gêmeos. No romance, o fio de lã vermelha que atava os pequenos Essav e Yaacov um ao outro simboliza a forte ligação entre eles⁷⁸. Quando Sara decide que na aldeia não há mais necessidade disso, eles começaram ir à escola de mãos dadas (p. 111). Sua miopia, a única característica em que são realmente idênticos, os conecta física e emocionalmente: “[...] caminhávamos de mãos dadas, como dois cães de cego, cada um de nós guiando o outro e sendo guiado por ele ao mesmo tempo” (idem). A miopia é a origem de sua necessidade de confiar e ajudar um ao outro, de ter o mesmo destino. Essa parceria e proximidade são interceptadas pelo par de óculos, que permite a cada qual encontrar o seu próprio rumo.

Na narrativa bíblica, a relação entre os irmãos é expressa apenas em função do conflito, quando Jacó leva Esau a vender seu direito de primogenitura, roubando-lhe por embuste também a bênção. Não há referência à natureza do seu relacionamento anterior como irmãos gêmeos durante a infância. Decorridos vinte anos, no entanto, no seu reencontro, é Esau quem dá expressão a um vínculo emocional forte e caloroso com o irmão. O profundo sentimento de fraternidade, que supera a sensação de injustiça e o desejo de vingança, é explícito: “E Esau correu-lhe ao encontro e beijou-o; ele atirou-se ao seu pescoço e beijou-o; e puseram-se a chorar” (*Gênesis*, 33:4). Esau, que avança com quatrocentos homens, fato que

⁷⁸ O fio de lã vermelha atado aos pulsos dos gêmeos lembra o fio escarlata na história do nascimento dos filhos gêmeos de Tamar (*Gênesis*, 38). Também o tema do embuste, do disfarce e do roubo repete-se aqui, pois Tamar como que rouba, por meio de embuste, o sêmen de Judá, fazendo-se passar por uma prostituta. No parto, a fim de evitar confusão sobre a primogenitura, a parteira ata um fio escarlata na mão de Zerá, que saiu primeiro, mas ele recolhe a mão, o irmão toma o seu lugar e acaba saindo antes. Assim, o fio escarlata, o fio vermelho, associa e liga as três histórias: a história da luta entre Jacó e Esau pela primogenitura, a história de Farés e Zerá, filhos de Tamar, e a história de Yaacov e Essav no romance de Meir Shalev.

atesta suas intenções agressivas, esquece os sentimentos de raiva e mágoa e seu desejo de vingança ao ver Jacó. Naquele momento, ele compreende que só poderia perdoá-lo, pois o amor pelo irmão é maior do que a controvérsia do passado. Em seguida, fica ainda mais evidente que ele tem boa vontade e deseja renovar as relações fraternais. Esaú propõe a Jacó que se ponham a caminho juntos (idem, 33: 12), ou que pelo menos alguns de seus homens acompanhem Jacó para ajudá-lo e protegê-lo (idem, 33: 15). A recusa de Jacó a aceder a esses dois gestos de boa vontade, estendendo-se longamente para explicar o porquê dela, soa como uma justificativa falsa que disfarça o seu verdadeiro desejo: separar-se o mais rápido possível de seu irmão. Jacó não tem vontade nenhuma de renovar as relações fraternais, e não obstante a mudança ocorrida em Esaú, não está disposto a arriscar que tal proximidade talvez desperte novamente o antigo conflito.

No romance, é Essav quem retorna à sua terra natal e à casa de seu pai depois de trinta anos, mas a fraternidade entre os gêmeos renova-se; eles inclusive caminham às vezes de mãos dadas, como faziam na infância. Essav não volta ao país para o enterro da mãe, ou para o nascimento dos sobrinhos, porém apenas mais tarde, a fim de cuidar do velho pai; e à semelhança da narrativa bíblica, depois da morte de Avraham, ele abandona novamente a aldeia e retorna ao seu novo lugar, que não é na terra de Israel.

Dessa maneira, as relações fraternais são reparadas no romance; existe uma afinidade real entre Yaacov e Essav, apesar da grande diferença entre eles. Yaacov ganhou Lea, Essav renunciou à opção de lutar por seu amor e, a despeito da dor, não sente raiva do irmão.

Embora ambos estivessem apaixonados pela mesma jovem, nunca houve um confronto, uma disputa aberta, entre Yaacov e Essav Levi. Na verdade, nunca houve uma competição visível no que concerne ao coração de Lea, e seus relacionamentos com ela desenvolviam-se em linhas paralelas: Yaacov enviava-lhe o sol por meio do seu espelho e cartas pelas mãos fiéis de Shimon; Essav passeava com ela, liam juntos, conversavam. Eles inventavam figuras que jamais existiram e as frases derradeiras por elas pronunciadas. Essav escrevia palavras com o dedo nas costas de Lea, arrancava os pelos do seu queixo com uma pinça, ria com ela, a abraçava e beijava.

Tal situação fez com que a própria Lea tivesse de escolher um deles. “[...] não deviam esforçar-se tanto. Bastava matar um leão com as próprias mãos e trazer-me a carcaça” (p. 175), diz ela a Essav. Essas palavras são ditas em tom de brincadeira, mas a determinação desse critério – de caráter claramente literário-mitológico – indica a sua proximidade com o universo de Essav, para quem a biblioteca era “um santuário da [sua] juventude” (p. 120). Lea fica furiosa com Essav quando ele lhe recomenda um livro cujo protagonista lembra Yaacov e

seus flertes com ela da chaminé da padaria (p. 193), o que ela interpreta como uma tentativa de ajudar seu irmão. Lea também está curiosa em saber por que Essav não quebra o espelho de Yaacov (p. 199). Dessa forma, ela insinua a Essav seu desejo de que ele lute por ela. Essav, no entanto, não compreende a alusão, ou não está disposto a ir contra o irmão. Durante o ano que Yaacov passou no vale do Jordão, com a família da mãe, Essav diz que “a saudade do meu irmão e o meu amor por aquela que ele amava” encheram o seu corpo e a sua alma (p. 275).

O amor de Essav pelo irmão gêmeo o impede de lutar pelo amor de Lea. O fato de Yaacov abster-se de qualquer comunicação verbal direta com ela faz com que seja criada uma situação em que não há decisão. Yaacov está certo de que, no final, Lea será sua (p. 193), porém na realidade, a intervenção de outro fator foi necessária para que ela o escolhesse.

No romance, como na narrativa bíblica, o pai dos gêmeos comete um erro, levando a decisão da luta em favor de Yaacov. Em ambas as tramas, o erro foi cometido aparentemente sem más intenções. Isaac equivoca-se na identificação do filho ao qual pretendia dar a bênção por causa da sua cegueira, de ter sido induzido em erro e dos meios fraudulentos empregados por Jacó e Rebeca. No entanto, algumas indagações a respeito dessa história são difíceis de conciliar. Isaac expressa muita desconfiança acerca da identidade do filho que lhe traz as iguarias apetitosas: em primeiro lugar, ele está surpreso por Esaú ter retornado tão rapidamente da caça (*Gênesis*, 27: 20). É claro que a resposta de Jacó, que se faz passar por Esaú, não o satisfaz e, por essa razão, Isaac pede para apalpá-lo, a fim de saber se ele de fato é quem alega ser (27: 21). Além do pressentimento suscitado pela improbabilidade de sair à caça e voltar tão rápido com a carne, Rashi alega que a suspeita de Isaac é despertada igualmente por causa do estilo de resposta de Jacó: “Isaac disse em seu coração que não é do habito de Esaú ter o nome de Deus fluente em sua boca, e este disse ‘O Senhor, teu Deus, fez com que ela se apresentasse diante de mim’”. Yaacov passa no teste do tato, porém não da audição: “A voz é a voz de Jacó, mas as mãos são as mãos de Esaú” (27: 22). Por isso, Isaac volta a perguntar: “Tu és bem o meu filho Esaú?” (27: 24). Depois de comer e beber, Isaac pede a Jacó que se aproxime, para que possa beijá-lo e sentir o cheiro, o odor campestre de Esaú (27: 27). Do ponto de vista lógico, a questão da identidade do filho que pede a bênção do pai permanece irresolvida, porque a situação compreende dois motivos para suspeitar que não se trate de Esaú (a rapidez da caça e a voz), bem como dois motivos que confirmam a identidade (as mãos cobertas de pelos e o odor do campo). Por que, então, Isaac se convence? Ademais, teria ele dado sua bênção a Jacó apesar da dúvida que remanesce em seu coração?

Há quem alegue que Isaac, no seu íntimo, sabia que Jacó era o filho digno de continuar o legado de Abraão, mas por causa de seu amor por Esaú, e talvez também por causa de sua fraqueza e indecisão, não quis confessá-lo sinceramente (SHAFIR, 1995, p. 4)⁷⁹. De qualquer maneira, quer o erro tenha sido intencional ou não, o filho que ganha a bênção torna-se o filho escolhido, o que dará continuidade à dinastia e ao legado.

As relações dos gêmeos com Lea no romance são direcionadas, como argumentei, a um impasse, pois Esaú se recusa a lutar contra seu irmão, e Yaacov adota uma espécie de abordagem fatalista e ingênua, talvez até mesmo infantil, compartilhada por Chenou Apari, segundo a qual tudo o que ele tem a fazer é continuar enviando o sol para Lea. A própria Lea espera que os irmãos lutem por ela de forma mais visível, e de acordo com as alusões já mencionadas, pressuponho que sua escolha natural teria sido justamente Essav.

Essav também tem direito de primazia simbólica, pois foi ele quem primeiro viu Lea, quando ela veio com os pais verificar o local onde seria construída sua casa (p. 130). Yaacov a vê mais tarde, depois de terminada a construção, quando a família já residia no local, no dia em que o pai de Lea abandonou a aldeia (p. 161).

A decisão, à semelhança da narrativa bíblica, é tomada por equívoco, pelo pai dos gêmeos. Refiro-me novamente ao episódio em que Avraham decepa o dedo do filho Yaacov com sua faca de padeiro. O dedo decepado de Yaacov é análogo à carcaça do leão que Lea pede a Essav, a oferta de amor sacrificada para ela. Naquele momento Lea toma consciência de que “seria dele, que daria à luz os seus filhos e que nos seus futuros embates amorosos ela jamais triunfaria” (p. 211). Assim, não intencionalmente, Avraham decidiu o conflito oculto no coração de Lea e, sem perceber, transformou Yaacov no filho eleito para cumprir o desejo (ou a profecia?) de Sara: “A Lea é do Yaacov” (p. 192).

Mencionei anteriormente que o ato de levantar o facão sobre a massa torna a mutilação do dedo do filho pelo pai equivalente ao sacrifício de Isaac. Na introdução ao seu livro *Reshit*, Meir Shalev conta uma anedota que demonstra a tradição muçulmana, segundo a qual o filho que Abraão estava prestes a sacrificar no altar a Deus, foi Ismael e não Isaac (SHALEV, 2008, p. 12). Isso atesta que o sacrifício do filho, por mais chocante e terrível, envolve um elemento significativo de escolha; a escolha pelo filho predileto – “teu único filho, a quem amas”. A disputa pelo amor, o amor paterno, tem raízes profundas e é, portanto, mais difícil do que qualquer outro conflito. Ela se manifesta não só na luta e no ódio entre José e seus irmãos, ou

⁷⁹ Nesse caso, Avraham Shafir apresenta a posição do Gunther Plaut.

entre os filhos de Ismael e os de Isaac, como também no roubo da bênção pelo Jacó bíblico e na amputação do dedo de Yaacov no romance moderno.

Da alusão ao sacrifício de Isaac depreende-se que ao levantar o facão sobre a massa na qual Yaacov colocara a mão, Avraham faz dele o filho eleito, preferido, ainda que isso tenha sido feito por acaso, sem premeditação. Na verdade, foi esse ato que levou Lea a optar por Yaacov, que ganhou duplamente. Ao contrário da Bíblia, aqui não há embuste, não há coortes, mas Essav perde nas duas frentes de batalha que lhe são mais importantes.

No romance, ao contrário da Bíblia, os pais não dividem igualmente o amor e a preferência entre os filhos; a predileção de Sara por Yaacov é óbvia, e é justamente a esse amor que Essav tanto almeja. Avraham não prefere ou gosta mais de Essav; na verdade, as relações entre eles permanecem neutras, ao passo que seu relacionamento com Yaacov deteriora-se. Ao contrário de Rebeca, que planeja em segredo como manipular Isaac para que este dê sua bênção a Jacó, Sara Levi declara direta e explicitamente suas intenções e protege os interesses de Yaacov. Ela afirma que Lea está destinada a Yaacov e, naturalmente, também a padaria. Por isso, Yaacov não tem necessidade de nenhuma bênção, certamente não da bênção paterna. No que tange a Essav, ela substitui a bênção por uma maldição.

Sara coloca sobre a cabeça de Essav a mão “pesada como uma viga”, como em um gesto de bênção, mas na realidade o amaldiçoa: “Você não terá família. Você não terá mulher. Você não terá filhos. Você não terá terra” (p. 311). Essa maldição é uma antítese quase que simétrica das bênçãos bíblicas, que tratam de sêmen, fertilidade, domínio territorial e abundância econômica⁸⁰.

Por que Sara amaldiçoa Essav? Segundo o contexto a resposta óbvia é que ela compreende a “tradução” feita por ele da confissão de Brinker como uma mentira e, por conseguinte, como um ultraje aos seus sentimentos (idem). Será que Essav de fato compreende a língua embaralhada de Brinker, coisa que ninguém mais consegue? Ou sua interpretação das palavras de Brinker é fruto de uma invenção, de acordo com o que ele considera correto? É claro que Essav e nós, leitores, sabemos que Brinker ama Sara. Também nos é evidente a sua opinião negativa sobre Avraham, especialmente sua atitude maldosa, humilhante e ingrata para com a mulher. A identificação de Essav com a dor dela é expressa muitas vezes (p. 191, 261). E talvez, em nome de Brinker, ele esteja confessando o seu próprio amor?

⁸⁰ Ver, por exemplo, *Gênesis*, 22: 17-18; 27: 28-29.

Outra possibilidade é entender a causa da maldição como a maioria dos comentaristas antigos, de que a perda de Essav com relação a Yaacov é fundamentada, e mesmo justificada, pela sua caracterização como mau. “Você é malvado! É dele que você recebeu isso, do seu pai mentiroso, Avraham” (idem, ibidem), lhe diz Sara. E Yaacov lhe escreve aos Estados Unidos: “Não me esqueço que você não veio para o enterro. Malvado. Você se parece com ela apenas no corpo e no rosto. De alma, você é exatamente como ele. Malvado como ele. Um canalha” (p. 331). Yaacov não entende que Essav absteve-se de ir ao enterro da mãe não por maldade, mas por não conseguir aceitar a morte dela, do mesmo modo que Sara não compreendeu que, por causa do amor que Essav nutria por ela, tentara lhe transmitir as palavras de amor de Brinker.

Nas duas narrativas, o conflito entre os irmãos é decidido, como mencionado, por um erro do pai. Essa decisão significa escolher um dos filhos para ganhar o que está no centro do conflito – uma benção ou uma mulher.

Os ressentimentos de Essav, o filho perdedor, são curados pela distância e pelo tempo que se abre entre os dois irmãos. Essav Levi decide, imediatamente após o retorno de Yaacov, abandonar o país e ir para a América: “Yaacov voltou [...] ele vai ficar com a padaria e com Lea, e eu não tenho nada mais a fazer aqui” (p. 307).

Na narrativa bíblica é Jacó quem foge primeiro do irmão, porém mais tarde, depois do retorno de Jacó a Canaã, fica claro que a vida naquele lugar pode despertar novamente disputas difíceis e, por isso, Esaú toma suas mulheres, filhos e filhas, seus homens, seus bens e seus rebanhos, “[...] e foi para outra terra, apartando-se de seu irmão Jacó; porque os bens deles eram numerosos demais para que pudessem morar juntos, e a terra em que habitavam não lhes bastava, por causa dos seus muitos rebanhos” (*Gênesis*, 36: 6-7).

Para Lifa Ginat, a solução da separação entre os irmãos por meio da ida do perdedor para outro país, está incorporada na bênção de Isaac a Esaú (GINAT, 1993, p. 3). No final dessa bênção é dito: “[...] quando te libertares, quebrarás o seu jugo de cima do teu pescoço” (27:40). “Te libertares” – em hebraico, é utilizado o verbo *tarid*, no sentido de “rebelar-se”. Ginat alega que esse verbo tem outro significado possível que é vagar ou imigrar; “ir de um lugar a outro”. Portanto, a solução para Esaú é sair da terra de Canaã e ir para outro país. Dessa forma, ele poderá libertar-se do jugo de Jacó e impedir a “dissensão eterna entre irmãos” (idem, ibidem). Ginat acrescenta que Esaú também compreendeu que, haja vista que a terra de Canaã foi dada a Jacó, não há nela espaço para ele, e se ali ficar ele será subjugado pelo irmão ou lutará contra ele uma guerra eterna.

Quando Essav Levi se despede do irmão Yaacov e parte para a América, ele sente como se o fio de lã vermelha, atado pela mãe aos seus pulsos, também se estirasse. O fio, removido há anos, ainda existe; é o fio do vínculo, de fraternidade real e profunda, que nenhum conflito ou distância poderá romper.

Na narrativa bíblica é Esaú quem corre, abraça e beija; é ele quem renuncia, sem queixas, à sua terra natal e parte para herdar outra terra. Jacó, que ganhou “a bênção de Abraão” para dar continuidade à dinastia, não obstante ser o filho mais jovem, não manifesta nenhum sentimento caloroso para com o irmão. A tradição justificou a escolha de Jacó, que mentiu e ludibriou, alegando que era ele o justo, digno de ser o patriarca da nação. Contudo, também o narrador bíblico aparentemente sentiu que Jacó tinha “contas a pagar”. Essa abordagem encontra expressão no seu sofrimento em vida, “como uma punição de olho por olho, dente por dente” (SHAFIR, 1995, p. 2). Isso se observa na substituição de Raquel por Lea que inclui, como no ato de embuste de Jacó, a substituição da mais jovem pela mais velha, aproveitando-se da cegueira – nesse caso, a cegueira temporária decorrente da escuridão. Nechama Leibowitz vê outro exemplo do mesmo princípio de ‘olho por olho, dente por dente’ na venda de José pelos irmãos (idem, p. 3) Quando estes pedem a Jacó que identifique a túnica listrada de seu filho, induzindo-o a pensar que José fora devorado, contam com sua falta de conhecimento sobre o curso dos eventos; Jacó está “cego” no que tange àquilo que desconhece.

No romance de Meir Shalev, Yaacov é punido em vida com luto e perda. Seu filho mais velho, Binyamin, é morto e sua esposa o abandona, ainda que continue a viver em sua casa; o sono perene de Lea a transforma em uma morta viva.

Por que Yaacov Levi é punido? Ele não roubou, não trapaceou e jamais escondeu suas intenções para com Lea de Essav, embora soubesse que também este a amava. Um dos motivos, a meu ver, é resultante da sua atitude com relação a Lea. Yaacov deseja preservar e restaurar, ainda que pela força e pela coerção, um momento especial, o momento em que Lea veio à padaria toda molhada, o cabelo pingando de água da chuva. Foi esse desejo que levou à morte do amor. Yaacov queria algo impossível, como apanhar o sol no espelho para sempre. Ele tentou embalsamar Lea, ou mesmo um momento, uma situação, uma foto dela, à semelhança da mosca de Brinker, embalsamada num pedaço de âmbar. Pode-se dizer, sarcasticamente, que ele conseguiu o que queria, uma vez que o embalsamento congela o processo de degeneração, mas é incapaz de preservar a vida. E Lea, como afirma Romi, morreu antes ainda de adormecer na cama de seu filho morto (p. 339).

A morte de Binyamin talvez também possa ser considerada uma punição; a punição contra o pai que o prefere à irmã (p. 280); a punição de um pai ciumento da relação entre a esposa e o filho (p. 335-336), que cria uma espécie de competição e mesmo hostilidade entre eles (p. 340, 341).

Lea Levi, ao contrário de Raquel, não morreu ao dar à luz seu filho Binyamin; ela morreu com ele. Como o patriarca Jacó (*Gênesis*, 37: 35), ela não está pronta a ser consolada pela morte do filho e se fecha no seu luto, envolta em um cobertor sobre a cama dele.

A dor da mãe pela morte de seus filhos, da mãe que está de luto por seus filhos, configura-se no romance como um tema recorrente, por meio de algumas alusões bíblicas. A primeira referência no texto à figura de Raquel, que chora pelos seus filhos, aparece no poema que Avraham Levi aprendeu dos alunos do Ginásio Hertzlia, com quem se encontrou no exército turco otomano. Duas das quatro estrofes do poema *Beshadmot Bet-Lechem* (Nos Campos de Belém), de autoria de Asher Ben Eliyahu e Constantin Shapiro, são citadas na narrativa (p. 41). Elas descrevem a figura da Raquel bíblica, que deixa seu túmulo à meia-noite e caminha para o leste, em direção ao Jordão. Nas estrofes não citadas no romance, são descritos o pranto de Raquel na margem do rio e suas lágrimas, que escorrem para a água enchendo-a de luz.

Outra figura bíblica é mencionada na descrição da jornada de Avraham para buscar Sara e casar-se com ela. No caminho, ele se senta para descansar na colina dos túmulos de Sem, Cam e Jafet. Aquele era “um lugar ruim”, em parte porque lá “Resfá, filha de Aiá, pranteou seus filhos enforcados, e de manhã ainda se podia ver sobre as rochas o cintilar das suas lágrimas, as lágrimas de uma mãe enlutada por seus filhos, que nunca secarão” (p. 61)⁸¹.

Quando morreu a primeira filha de Sara e Avraham, aos quatro meses de idade, “[...] toda Jerusalém estremeceu ao ouvir as terríveis lamentações de Sara que continham o horror do uivo dos lobos da montanha, o medo dos ventos inverniais nas seteiras e o espanto dos mugidos que sobem do matadouro” (p. 67). Sara que não tem o comedimento das figuras bíblicas, é livre para expressar a dor pela morte da filha na intensidade adequada. Essa dor pela morte de um filho é talvez a mais profunda e terrível das dores, equivalente apenas à dor do filho pela morte da mãe. O arqueólogo Ermette Pierotti conecta esses dois tipos de perda ao observar as pessoas atraídas pelo túmulo descoberto, sobre o qual está gravada a palavra “mãe”. Pierotti “[...] os olhava e sabia que todos eram, tal como ele, órfãos de mãe e sua dor

⁸¹ A narrativa bíblica encontra-se em 2 Samuel, 21:10.

ouviu-se em Ramá, lamentação e choro amargo” (p. 388). A citação de Jeremias 31: 14, referente a Raquel que pranteia seus filhos, é aqui colocada nos lábios dos filhos enlutados pela morte da mãe. Dessa forma, a narrativa retira a dor da orfandade e do luto por um filho de sua função nacional⁸², restituindo-a ao seu lugar pessoal, humano, individual e universal ao mesmo tempo.

“Tirou-me Deus a minha vergonha” (*Gênesis*, 30: 23), diz Raquel depois do nascimento de José. Essa vergonha é a vergonha da infertilidade, e reflete as normas daqueles tempos, “que viam na mulher uma máquina de produção de filhos [...]” (SHALEV, 1985, p.15). Ao contrário de Raquel, que sacrifica a vida para trazer outro filho ao mundo (Benjamin), Lea Levi não quis ter mais filhos depois da morte de Binyamin. Yaacov, contudo, concretiza com um radicalismo cínico a identificação da esposa com “uma máquina de produção de filhos”, reduzindo sua função ao útero, a uma incubadora para o novo bebê, para o filho a que tanto almeja depois da morte de seu primogênito (p. 282).

Yaacov Levi encontra uma maneira de consolar-se pela perda do filho. Ele dá à luz um filho para si, por intermédio do útero de sua esposa Lea. O parto, o útero fértil e o nome Lea criam um elo com a figura bíblica homônima. A dor de Lea, a mulher não amada, tem a compreensão do leitor, bem como a de Deus, que tentou equilibrar a situação e o *status* de Lea na família concedendo-lhe muita fertilidade. Para Lea, entretanto, a fertilidade por si só não é suficiente. “Os nomes dados por Lea aos três primeiros filhos são expressivos de sua situação infeliz e de suas grandes esperanças”⁸³ (GAT, 1993, p. 46). Ela esperava que o nascimento dos filhos lhe trouxesse o amor do marido. Tais esperanças foram frustradas. Portanto, a substituição dos nomes no romance, dando à mulher amada por dois homens o nome Lea, é outra tentativa de obter uma forma de compensação para a alma ferida e dolorida da odiada Lea.

Quanto a Yaacov, a identificação com seu homônimo bíblico pode ser resumida na frase: “Poucos e maus foram os dias dos anos da minha vida”, que o patriarca Jacó diz ao faraó no Egito (*Gênesis*, 47:9). As dificuldades, as lutas, o luto pela morte de um filho e o

⁸² A profecia de consolo de Jeremias no capítulo 31 anuncia o retorno dos filhos de Israel a partir de seu exílio. Por eles, que foram conduzidos ao exílio como prisioneiros, chora Raquel, cujo túmulo provavelmente estava localizado na encruzilhada por onde passaram. A função de Raquel aqui é implorar misericórdia para os filhos de Israel. (Ver ELITSUR, 1982, p. 2). Essa é uma função nacional.

⁸³ O seu primeiro filho chamou Lea de Reuven (Rúben). O nome hebraico inclui o verbo ver *-reu-* e o substantivo filho *-ben*. Desta forma expressava Lea sua crença de que Deus viu a sua dor e lhe deu filho para que o seu marido a amasse mais. O segundo filho ela chamou de Shim'on (Simão). *Shama* significa ouvir e por isso ela disse: “Porquanto o Senhor ouviu que eu era desprezada, deu-me também este”. O terceiro filho foi chamado de Levi, um nome derivado do verbo acompanhar, com a esperança de que agora, finalmente, o seu marido se juntasse a ela.

sofrimento que foram a sina de Jacó são conhecidos. Outra forma pela qual a narrativa bíblica enfatiza a amarga sina de Jacó, em comparação aos dois patriarcas que o precederam, pode ser encontrada nos versículos que descrevem a sua morte: Abraão viveu cento e setenta e cinco anos, “morrendo numa ditosa velhice, em idade avançada, e foi congregado ao seu povo” (idem, 25:7-8). Isaac viveu até um pouco mais, tinha cento e oitenta anos quando morreu e sua morte é descrita quase que da mesma maneira: “E Isaac morreu, e foi congregado ao seu povo, velho e farto de dias” (idem, 35: 29). Estas fórmulas são indicativas de uma vida boa e longa. Também na vida de Abraão e de Isaac houve lutas e dificuldades, porém eles alcançaram a longevidade e morreram depois de usufruir anos de segurança e tranquilidade. Jacó, porém, só viveu cento e quarenta e sete anos. Quando seus filhos pedem para levar consigo Benjamim ao Egito, Jacó teme que eles farão descer suas cãs à habitação dos mortos, sob o peso da dor (idem, 42:38). Nenhum mal foi causado a Benjamim, mas Jacó, nos últimos instantes da sua vida, lembra com grandes saudades sua amada esposa Raquel (idem, 38:7) e até exalar o último suspiro ele preocupa-se com seus filhos, com a consequência dos atos deles e com a continuidade da dinastia: “Acabando, pois, Jacó de dar instruções a seus filhos, recolheu os pés em sua cama, e expirou, e foi congregado ao seu povo” (idem, 49: 33). Não farto de dias e nem de satisfação.

Essa frase dura, que comprime o coração, “Poucos e maus foram os dias dos anos da minha vida”, pode refletir a condição de Yaacov Levi no final da história. Seu filho mais velho foi morto, sua amada mãe morreu, o amor de sua esposa já perecera, e ela alivia o sofrimento, resultante da vida matrimonial, adormecendo na cama do filho morto. Yaacov não consegue suportar o pai, ainda vivo, e não compreende a filha Romi. Seu irmão gêmeo, ao qual ele está profundamente ligado, afastou-se e fez sua vida em outro país. Ele queima o corpo e os pulmões na frente do forno da padaria todas as noites, e está inteiramente centrado em cuidar de Michael, o filho que ele mesmo pariu. Contudo, o perigo e a ameaça pairam no pano de fundo. Yaacov está certo de que mesmo “se ele cair do céu, onde quer que eu esteja, conseguirei chegar para agarrá-lo no ar [...]” (p. 281). Mas no final da história é exatamente isso que acontece (p. 386-387) e Yaacov está totalmente inconsciente do perigo em que o filho se encontra, a despeito de todas as precauções por ele tomadas.

O Jacó bíblico, depois que seus homens e sua família atravessaram o Jaboque, tem diante de si um dos confrontos mais importantes de sua vida. A luta com o anjo foi um ponto divisor de águas, em resultado do qual lhe foi dado um novo nome, que atesta a sua importância como patriarca da nação. Depois confrontou Esaú e fez as pazes com ele, assentando-se na Terra Prometida a ele e aos seus descendentes. No romance, essa frase

descreve Yaacov como um homem que, depois de enfrentar todas as disputas e superar as dificuldades em sua vida, ficou finalmente sozinho. A frase, que na Bíblia simboliza um novo começo e o sucesso numa prova de resistência, no romance reflete uma sensação de grande dor e tristeza.

Na jornada de Avraham do Iraque para a terra de Israel, ele viu um dia como os beduínos

“capturavam um rebanho de gazelas [...] a princípio, não eram muralhas, mas pequenos aterros de poeira afastados um do outro e que não levantavam suspeitas, depois se elevavam e aproximavam-se cada vez, e quando as gazelas se apercebiam da armadilha, já não podiam escapar, porque os muros se juntavam perto de um grande fosso. Avraham viu-as tentarem saltar por cima das muralhas e caírem naquele buraco, fraturando as patas delgadas, mortas de terror, com as veias arrebetadas, os finos focinhos a escorrer sangue” (p. 43).

O tema de um animal manipulado até o seu amargo fim, até o abate, sem que o saiba e sem que o perceba até que seja tarde demais, se repete mais uma vez com relação ao gado trazido dos planaltos do Sudão:

“Como todos aqueles que chegavam às portas de Jerusalém, esses animais enormes tampouco sabiam que estavam sendo enviados ao seu amargo fim, antes de verem as muralhas do seu destino erguerem-se e fecharem-se sobre eles quando os conduziam ao matadouro” (p.73).

O termo “*hadachá*” em hebraico tem duas acepções. A primeira é induzir em erro, estimular e seduzir para a prática de algo ruim; a segunda é remoção, expulsão, afastamento e exclusão. Nas narrativas sobre as gazelas e o gado, como no destino de Esaú, há uma junção dos dois significados. O segundo é, na verdade, resultado do primeiro. O Esaú bíblico é manipulado e tentado a vender seu direito de primogenitura a Jacó, e depois Isaac é seduzido pelas iguarias e incitado, inconscientemente, a dar ao filho mais novo a bênção do primogênito. Por isso, Esaú é também excluído do legado paterno, expulso e expropriado de sua terra natal.

A gazela induzida em erro simboliza Essav no romance: “Assim, como uma das gazelas perseguidas e enganadas nas histórias do deserto de papai, fui levado para o meu destino” (p. 294). O destino da gazela enganada é a morte, equivalente à dor do apaixonado que deixa o coração encher-se, a cada vez, de amor por uma mulher que não seria sua. A sina de Essav Levi foi decretada de acordo com a de seu predecessor bíblico e, por essa razão, era previsível que Yaacov voltaria e lhe arrebataria Lea. A tentação que impele Essav Levi ao seu destino é o amor, que o tornou “tolo e obstinado” (idem), isto é, alguém que não consegue discernir a armadilha mortal para a qual se encaminha. Como ele próprio afirma, não sabe interpretar os sinais de alerta, sendo capaz de identificar a profecia apenas depois de sua

realização. A referência aqui é à profecia de Chenou Apari e à certeza de Yaacov, de que no final Lea será sua, ainda que entrementes ela passe o tempo com Essav (p. 192-193).

Essav é forçado a ver como sua amada lhe é arrebatada pelo irmão, à semelhança da gazela manipulada a correr pelas muralhas que se transformaram em uma armadilha letal da qual não há como escapar. E como o Esaú bíblico, ele percebe que não tem opção a não ser deixar o caminho livre. Dessa maneira, ele também é excluído de sua casa e de seu país, e decide partir para o exílio nos Estados Unidos.

Talvez a única expressão da amargura de Essav com relação a Yaacov, seja uma alusão a outra narrativa bíblica, a primeira disputa entre irmãos, que começou com inveja e terminou em assassinato, a história de Caim e Abel: na noite em que Yaacov retorna e assume a padaria, por meio do gesto simbólico de enviar a geração mais velha, a dos pais, para descansar (p. 300), Lea vem à padaria, toda molhada de chuva. Yaacov a ajuda a trocar de roupa e depois lhe prepara uma xícara de chá. Essav, que espia “através das fendas nas tábuas que bloqueavam a janela” (p. 305), vê que Lea “atenta imediatamente à oferta dele” (p. 306).

“Passado algum tempo Caim trouxe do fruto da terra uma oferta ao Senhor. E Abel também trouxe dos primogênitos do seu rebanho, e da sua gordura; e o Senhor olhou com *agrado para Abel e para sua oferta*, mas para Caim e para a sua oferta não *atentou*. Caim ficou extremamente irado com isso, e o seu semblante tornou-se abatido” (*Gênesis*, 4:3-5). Essav Levi expressa os mesmos sentimentos de raiva, inveja e injustiça, na continuação do trecho acima:

“Quanto a mim, que o ano todo [em que Yaacov esteve ausente da aldeia] a fizera rir com mil histórias fúteis, que lhe descrevera os impérios do sol e as terras da lua, que arrancara dois pelos dolorosos de sua carne, que construía com ela mosaicos roubados e frases falsas, lhe citara mentiras verdadeiras que existiram e verdades que o não eram, compreendi a superioridade de Yaacov” (idem).

O final dessa frase longa e detalhada é surpreendente. O narrador faz um esforço para converter os duros sentimentos em compreensão e aceitação; ele se abstém, com todas as forças, de admitir seu sentimento de ter sido traído, tanto por parte de Lea como por parte de Yaacov, e substituí-lo não só pela aceitação, mas também por uma justificativa. Inadvertidamente, ele revela seus verdadeiros sentimentos ao dizer que ficou nauseado ao ver Yaacov dar presentes a Lea (idem) e quando descreve como descarregou sua dor e fúria sobre Shimon, amarrando-o à amoreira (p. 305).

Essav de fato renunciou, saiu da padaria, da aldeia e do país, porém sua dor era intensa e suas feridas, profundas (ver p. 304). A dor do Esaú bíblico é também grande e se manifesta de diversas maneiras no capítulo 27 de *Gênesis*. A reação imediata de Esaú ao tomar

conhecimento de que Jacó lhe roubara a bênção por embuste, reflete a intensidade da sua decepção e do seu pesar: “[...] e ele soltou um grito cheio de amargura [...]” (*Gênesis*, 27: 34) e em seguida pediu: “Abençoa-me também a mim, meu pai!” Esse pedido é inocente e cheio de esperança, de alguém que ainda se recusa a acreditar que não há como reverter a situação, não há forma de corrigir o erro. A reação de seu pai Isaac, “Teu irmão veio, fraudulentamente, tomar a tua bênção” (idem, 27: 35) deixa claro a Esaú que o que está feito está feito. Esaú retruca numa frase que expressa sentimentos de raiva, ressentimento e amargura, e no final pede desesperadamente: “Não é o seu nome justamente Jacó, visto que por duas vezes me enganou? A minha primogenitura tomou, e eis que agora tomou minha bênção. E disse: Não reservaste, porventura, uma bênção também para mim?” (idem, 27: 36) No versículo seguinte Esaú reitera o pedido de uma bênção também para si. A repetição do pedido assemelha-se a uma súplica e, finalmente, Esaú irrompe em lágrimas de desespero: “E disse Esaú a seu pai: ‘Porventura tens uma única bênção, meu pai? Abençoa-me também a mim, meu pai’. E Esaú levantou sua voz, e chorou” (idem, 27: 38).

Em decorrência da exagese, a figura de Esaú passou a representar maldade e ameaça. Zvi Weinberg (WEINBERG, 1986, p.3) explica que a ameaça do império assírio sobre Israel ditou a necessidade de criar uma imagem apropriada para aquela mesma força militar hostil. Desse modo, Esaú tornou-se “expressão de todas as forças tenebrosas” que ameaçam a existência de Israel, inclusive nas gerações seguintes. Assim, finalmente, Esaú é também identificado com Roma e o cristianismo.

A imagem de um Esaú malvado, ávido de sangue e imoral, ignora pormenores importantes na narrativa bíblica: o desejo de vingança de Esaú contra seu irmão pela injustiça que lhe foi cometida é compreensível; com o passar dos anos, os sentimentos de amor e saudade do irmão superam os de raiva e afronta, e Esaú decide estabelecer-se no Monte Seir para ceder seu lugar a Jacó. Depreende-se, portanto, que foi cometida uma injustiça contra Esaú em dois estratos. O primeiro é o estrato bíblico, onde a injustiça diz respeito ao roubo da bênção, à injustiça cometida por meio de embuste e traição. O segundo é o exegético, que transformou a imagem de Esaú na imagem do inimigo, malvado, odiado⁸⁴.

⁸⁴ Alguns exemplos dessas interpretações esclarecem o julgamento de valor negativo de Esaú e o ódio à sua figura: “E os filhos agitavam-se no seu ventre – quando ela [Rebeca] passava por sinagogas ou por casas de estudo, Jacó corria e contorcia-se para sair; e quando passava por templos idólatras, Esaú corria e contorcia-se para sair” (*Bereshit Rabá*, 63:6); “E Rebeca tomou as vestes de Esaú, seu filho primogênito”. E disse-lhes o Santo, bendito seja: se aos vossos olhos ele é grande, aos Meus olhos é pequeno – “Eis que te fiz pequeno entre os gentios; tu és muito desprezado” (*Gênesis Rabá*, 65). E ainda: “Quando Rebeca morreu, disseram: ‘Quem a acompanhará na cerimônia de enterro? Abraão morreu, os olhos de Issac estão embaçados e Jacó partiu a Padã-Arã. Se o malvado Esaú acompanhá-la, dirão: Malditos os seios que amamentaram esse malvado! O que fizeram? Retiraram o seu corpo à noite e por isso, sua morte não é mencionada nas Escrituras’” (*Tanhumá Tetzê*). Mesmo

Vejo, pois, no romance, que dá o direito de expressão a Essav, uma espécie de tentativa de permitir-lhe o seu clamor, e a nós, leitores, a oportunidade de ouvi-lo. É uma maneira de reparar a injustiça para com sua figura atormentada.

Creio que essa correção é feita de três formas:

“Deixa-me partir, porque a aurora se levanta, me diz este momento. Ele me pede que escreva para poder passar” (p. 330).

Essav é o filho excluído, que se exilou – deixou sua terra natal, renunciou à sua herança e até à sua amada. Sua conversa imaginária com o anjo contra o qual Jacó lutou na Bíblia pode ser interpretada como uma tentativa de se colocar no lugar de Yaacov, em um momento decisivo em sua vida, com implicações para o seu futuro e para a sua importância como patriarca de uma nação. A composição da narrativa, segundo essa analogia, é também uma luta, a luta do escritor com sua alma e com as palavras que correm com ímpeto no seu âmago. Mais ainda, a composição de uma trama significa também dar à luz, criar uma saga e dinastia, de pais e filhos e filhos de filhos. É o narrador quem apresenta sua história ao mundo.

“Vá aos campos e traga-me caça, dizia Avramson rindo sempre que me via descendo a rua” (p. 344). Avramson é uma espécie de pai substituto para Essav, um pai generoso e bondoso, a perfeita antítese do seu pai verdadeiro, Avraham Levi. Seu riso, bem como a alusão ao momento bíblico, quando na situação correspondente não há mais nenhuma ameaça, receio ou tensão no que diz respeito ao futuro, pode servir como uma experiência corretiva para a alma ferida de Essav, o amaldiçoado e o exilado.

Finalmente, no último instante de vida de seu pai, Essav consegue obter dele uma demonstração próxima a uma bênção: “Ele não falou mais, e eu ajoelhei-me ao pé da cama e pousei a cabeça no seu ventre. A sua mão roçava-me os cabelos. O ar chiava nos seus pulmões” (p. 396).

5.5. Paixão, realização e perda de oportunidade.

Na seção anterior mostrei que as relações fraternais entre Yaacov e Essav Levi, que sempre haviam sido relações de proximidade e afeto, são um dos motivos pelo qual não se desenvolve entre ambos uma concorrência aberta pelo coração de Lea. Na verdade, nunca houve entre

o beijo dado por Esaú a Jacó no seu reencontro é alvo de uma interpretação desfavorável: “E Esaú correu-lhe ao encontro e o abraçou”. Na verdade, Esaú quis mordê-lo, mas o pescoço de Jacó endureceu como pedra, por isso curvou-se e o beijou, mas não foi esse um beijo verdadeiro. E choraram. Por que choraram? Esaú chorou porque o pescoço de Jacó endureceu como uma pedra, e Jacó chorou porque temia que Esaú voltasse a mordê-lo...”(*Tanhumá Tetzê, Vaishlach*, parágrafo 4).

eles um conflito real, embora seu pai Avraham tentasse incentivar Essav “a rivalizar com Yaacov para conquistá-la” (p. 172) e sua mãe Sara reiterasse que Lea estava destinada a Yaacov. Do mesmo modo que este tem certeza de que no final Lea será sua, para Essav está claro que, não obstante seu amor por ela, não lutará para consegui-la; não a disputará com seu irmão. “Eu não quero Lea e não quero a padaria, e pare de me dizer isso o tempo todo!” (p. 273), responde ele com firmeza à mãe. Em seguida, contudo, Essav descreve o seu amor por Lea: “Eu a amava com desvelo, solicitude e gratidão” (p. 275).

A atitude de Essav no tocante ao seu relacionamento com Lea é complexa, paradoxal mesmo. Ele está apaixonado por ela, se bem que às vezes não consiga discernir claramente entre o seu amor e o amor de Yaacov; às vezes, os limites entre ambos são indistintos e, por isso, ele se equivoca e pensa sentir a agonia do amor de Yaacov (p. 193), vê Lea através dos olhos dele (p. 301, 302) e até sente que ele vive a sua vida (p. 324).

O vínculo profundo, a imprecisão dos limites e o senso de identificação entre irmãos gêmeos é um fenômeno conhecido, que não exige muitas explicações. Nessa narrativa, entretanto, ele desempenha uma função adicional. O contraste entre o amor que Essav sente por Lea e sua disposição, previamente tomada, em abrir mão dela, cria uma situação paradoxal, pois ele realmente desiste da disputa e renuncia à possibilidade de realizar o seu grande amor. Essa escolha, no entanto, não é sincera. A renúncia a Lea e à terra de Israel causou-lhe muita dor e, por isso, Essav continua se perguntando “Por que desisti?” (p. 351); “Por que larguei, então, a padaria?” (p. 304).

Anos mais tarde, depois de curadas as suas feridas (p. 304), as mesmas feridas do abandono e do amor, Essav tem um tipo de revelação e, de repente, a resposta a tais indagações torna-se clara. O esclarecimento súbito irrompe quando ele vê acidentalmente uma mulher velha que patinava no gelo. “Ela girava sobre si mesma” (p. 304), com os olhos fechados. Que ideia está personificada na figura dessa mulher, que continua girando num círculo do qual ela é seu próprio eixo? A ideia que se revela a Essav é a da carência. A mulher patina sozinha, sem um parceiro, os olhos fechados em uma concentração interior na qual existe uma aceitação da carência, da solidão, da ausência de completude, da necessidade de ser seu próprio círculo e seu próprio eixo ao mesmo tempo.

A visão da carência é aqui uma ideia intimamente relacionada com a consciência de que a realização de um sonho ou de uma aspiração grandiosa leva, inevitavelmente, à desintegração desse mesmo sonho, à sua degradação, à sua feiúra e ao seu fenecimento. O sonho pode continuar a existir por todo o tempo em que não se realizar, enquanto ele estiver à beira da realização. É isso que vem à mente de Essav ao contemplar a velha. Ele compreende

que a renúncia a Lea não resultou apenas do seu amor pelo irmão gêmeo; ele compreende que, inconscientemente, ela foi uma escolha própria.

A escolha de Essav, de renunciar e emigrar para um país longínquo deriva da mesma razão que, a seu ver, levou Orfeu a olhar para trás e assim perder sua amada Eurídice. Não se tratou de uma loucura súbita, da falta de prudência do amante que não podia mais deixar de contemplar a face de sua amada, como está implícito nos versos de Ovídio (GAYLEY, 1983, p. 167). Tampouco foi o desejo natural de certificar-se de que Eurídice, que sempre caminhava atrás dele, a certa distância, estava ali (GRAVES, 1955, p. 47). Mesmo Cyrano de Bergerac absteve-se de revelar sua identidade à amada Roxane, não necessariamente por causa do seu espírito nobre e do desejo de ajudar seu amigo, nem tampouco por causa da vergonha causada pelo tamanho do seu nariz. Ambos “não quiseram realizar o seu amor” (p. 275), declara Essav na sua juventude.

Essav, diz Lea, é a “Tess” do amor (p. 294). Ela referindo-se a Tess d'Urberville, protagonista do romance de Thomas Hardy, cujas dramáticas vicissitudes impediram-na de concretizar o seu amor. Ela morreu de forma trágica e heróica, ainda amada e amante. O destino que obstou a realização do amor, na forma de vida compartilhada ao longo do tempo, impediu igualmente a possibilidade de que aquele amor se extinguísse, degradasse ou se transformasse em rancor.

Os narradores solitários dos romances de Shalev são mais uma evidência do medo da realização do amor ao trazer filhos ao mundo. Assim é Essav, que pode racionalizar o estado em que se encontra como a materialização da maldição. Assim é Zeide em *Pelo Amor de Judith*, cuja mãe deu-lhe o nome “vovô” (Zeide em iídiche) para enganar o anjo da morte, que não poderia levar consigo um menino que tivesse esse nome. Temos aqui, novamente, uma ideia fantástica, uma crença irracional, que faz com que o protagonista se abstenha persistentemente de gerar filhos, uma vez que estes poderão realmente torná-lo um avô e, por conseguinte, colocá-lo ao alcance do braço peludo e longo do anjo da morte. No romance *Beveitó Bamidbar*, o narrador Refael acredita que todos os homens de sua família morrem em acidentes estranhos, pouco depois do seu casamento, e por isso ele evita se casar.

De modo similar, os vínculos de amor e casamento que não se deterioram em ódio e ressentimento são efêmeros, por causa de morte ou de separação inevitável, como no caso de Yaacov Mirkin e sua amada Shulamit, que apenas na velhice veio a Israel e se reuniu com o antigo amado. A relação renovada não dura muito tempo e é logo interrompida pela morte do velho Mirkin. O mesmo acontece com o casamento de Moshe e Yehudit Rabinovitch, que termina abruptamente com a morte dela apenas uma semana depois do matrimônio. Yaacov

Sheinfeld, apesar de não ter conseguido se casar com Yehudit, continua a amá-la e a sentir sua falta durante a vida inteira. O próprio Zeide está apaixonado desde a juventude pela meia-irmã Naomi. Esse amor proibido perdura por toda a vida, ainda que não seja concretizado. Em *Yoná Venáar* há um exemplo ilustrativo de um grande amor, profundo e comovente, que nunca se tornou realidade, mas que produziu um filho. O “bebê”, que criava e adestrava pombos-correio, morreu na Guerra da Independência de Israel, porém nos últimos momentos de vida conseguiu enviar seu sêmen para a amada em um pequeno tubo de ensaio atado ao pé de um pombo. Yair, o narrador do romance, nasce desse sêmen.

Em *Essav*, entretanto, há vários exemplos de situações em que a relação de amor concretizada transformou-se em ódio, ou em fonte de sofrimento, ou ambos. O amor de Liyahu e Dudutch Natan é queimado pelo fogo do ciúme dele, que consome sua sanidade e seu corpo, causando-lhe a morte. O grande e obstinado amor de Yaacov por Lea transforma-se em ódio, porque ele tenta conservá-la dentro de um ponto no tempo, incapaz de ver as novas necessidades geradas com o passar do tempo, incapaz de reconhecer situações de mudança. O ato de lavar os cabelos de Lea torna-se para ele símbolo do seu amor e, por isso, Yaacov a obriga a realizar a cerimônia que, para ela, já perdera todo o significado. A vida matrimonial a faz sentir-se como uma prisioneira. “Vamos brincar”, ela escreve a Essav, “eu serei a princesa na torre e você decidirá quem você é” (p. 337). Esse é um grito de socorro; uma expressão disfarçada do desejo de que Essav a salve de um casamento que se tornou fonte de sofrimento e opressão. Essav, como no passado, não está pronto, ou não pode atender ao seu pedido. Lea vinga-se de Yaacov cortando pela primeira vez sua trança longa e espessa, e fechando-se no quarto (p. 341). Dessa forma, ela se desconecta da vida compartilhada com Yaacov, um desligamento que se torna definitivo e inequívoco após a morte de Binyamin.

A história de amor de Sara e Avraham e de sua vida conjunta também mostra o sofrimento, de um lado, e o ódio e mesmo a repugnância, por outro, como frutos da realização do amor. Avraham se apaixona por Sara à primeira vista e é atormentado por esse amor e pela saudade dela durante três anos. Ele parte numa jornada perigosa para encontrá-la, mas logo depois do casamento começa envergonhar-se dela, e a vergonha assume a forma de repugnância e desprezo. Yaacov pressupõe que não seja tristeza, mas raiva, o que Avraham sente no funeral de Sara, pois ele “decerto pensava em todas as coisas ruins que ainda planejava fazer contra ela e na peça que ela lhe pregara mais uma vez, aquela grega, que morreu antes da hora” (p. 331). Sara, por outro lado, nunca deixou de amá-lo durante toda a vida, apesar das afrontas que ele lhe lançava e do desprezo que demonstrava por ela. Ela se empenhava em embelezar-se para ele, cozinhava iguarias de carne que a enojavam e não

perdeu a esperança de recuperar o amor do marido, nem mesmo por um dia. Os dois filhos identificam-se com a sua dor, mas não conseguem convencê-la a libertar-se “do seu hábito de amá-lo” (idem).

A paixão de Avraham por Sara está relacionada, como já dito, à temática das viagens: na primeira, ele a conhece e se apaixona por ela, e posteriormente, parte numa segunda jornada a fim de que se casem. A viagem de regresso do casal a Jerusalém termina em decepção, ódio e sofrimento.

A viagem, que tem destino e propósito, é um componente crítico na configuração da ideia do perigo subjacente à sua realização. A viagem do duque Anton, descrita no início da obra, é interrompida antes do término devido à condição física e mental do duque após seus encontros com os encantos ilusórios do Oriente Médio, especialmente de Jerusalém. Após seu retorno à Europa, aguarda-lhe o casamento com uma mulher que ele abomina e, por isso, essa viagem demonstra claramente a sina amarga daquele que chega ao seu destino. O duque substitui o casamento pelo suicídio conjunto com a sobrinha e, desse modo, confere à sua jornada uma conclusão real; essa é uma jornada da vida que termina em morte.

Outra viagem, descrita em *A Montanha Azul*, lança luz sobre a concepção aqui analisada, em sentido inverso. Um dos significados do título original do livro, *Román Russí*, alude ao romance dos pioneiros com a terra. Eles “subiram” da Rússia para trabalhar a terra, a fim de que esta produzisse frutos. Trata-se, portanto, de um romance sionista. A trama, contudo, descreve um processo de deterioração: o florescimento da terra transforma-se em podridão com os ossos dos pioneiros enterrados no solo do pomar de Mirkin; ele é conspurcado pelo lodo contaminado dos pântanos criados por Meshulam, membro da segunda geração.

Em minha opinião, esse processo não vem para destruir o mito sionista, como talvez aparente à primeira vista. Por que, então, o enredo do romance apresenta um processo de decadência, se não for para criticar a revolução sionista e seus realizadores?

A tese que se torna clara no romance é que a concretização em si de algum objetivo causa a sua própria aniquilação. “A floração, não o fruto. O caminho, não a distância percorrida” (SHALEV, 1988, p. 11), escreveu Mirkin numa de suas tiras de papel. A analogia é evidente: a floração é maravilhosa e promissora, o fruto talvez saboroso e nutritivo, mas, eventualmente, será devorado e seu sabor esquecido.

À semelhança de *Essav*, o ponto de vista segundo o qual a realização não é um ideal a que se deve aspirar, mas um perigo do qual se precaver, evitar a todo custo, é um dos temas centrais do romance. No momento em que o sonho, mesmo o maior e mais sublime, for

realizado, o caminho se move em uma única direção – para baixo⁸⁵. Essa ideia é claramente demonstrada, ainda que de forma divertida, pela história de Shifris, um dos pioneiros na *Montanha Azul*. Shifris se separou dos amigos pouco antes que eles embarcassem no trem que daria início à sua jornada de emigração para Israel. Ele disse que “Para a terra de Israel devíamos ir a pé” (idem, p. 10). Décadas se passaram desde então e Shifris, segundo a crença de Baruch, o narrador ingênuo, ainda está a caminho, na sua jornada de peregrinação e pioneirismo para a Terra Prometida, com uma vara na mão e o saco nas costas. Quando Shifris finalmente chegasse, imagina Baruch, ele “haveria de conservar azeitonas em salmoura [...] plantar oliveiras e figueiras, vinhas e romãzeiras”. No saco às suas costas “pão duro, um cantil, azeitonas, queijo, uma Bíblia e duas laranjas”. Ele “atravessa lentamente montanhas e desertos, ao longo de costas rochosas, seus lábios secos e feridos, seus sapatos rotos”. E ao caminhar “toca uma flauta de cana cortada no caminho” (idem, p. 88). Shifris pode continuar a ser um verdadeiro pioneiro puro, precisamente e apenas devido ao fato de ainda não ter chegado! Shifris jamais chegará a Israel, jamais se assentará no país e jamais trabalhará sua terra e fará florescer o seu deserto. Ele não realizará o sonho sionista, e por isso, ainda é um pioneiro.

Os passatempos e as ocupações que caracterizam os monastirínianos no *Essav* trazem à baila o conceito de infinito. A micrografia, por um lado, e o interesse científico quase obsessivo pela astronomia, por outro, representam duas direções opostas do infinito que, na verdade, se complementam. São as duas aspirações à infinitude, à possibilidade permanente de seguir adiante, de ir mais longe ou, em outras palavras, de chegar ao maior ou ao menor ponto possível. A paixão dos monastirínianos pela descoberta dos segredos do infinito criou discrepâncias agudas entre eles no tocante ao “caminho correto para chegar a esse infinito desejado” (p. 219). A controvérsia os dividiu em dois grupos, o dos “redutores” e o dos “ampliadores” (idem), que polemizavam sobre o que seria mais infinito – o espaço ou o ponto.

Essas controvérsias encontram expressão pitoresca na discussão pública travada entre Eliyahu Salomo e seu pai no casamento do primeiro. O pai Salomo Salomo, representante dos “redutores”, defende que “a miniaturização infinita absoluta seria alcançada quando as quatro

⁸⁵ O romance configura um fenômeno histórico-humano similar ao advertido por Ezechiel Haam no seu famoso ensaio *Ló Zé Haderech* (Este não é o caminho). Ele afirmou que no momento em que a ideia sionista começou a concretizar-se, “teve início uma nova era [...] enquanto anteriormente a ideia crescia cada vez mais forte [...] agora, depois de sua vitória, cessou de ganhar novos partidários, e mesmo seus adeptos antigos parecem ter perdido a energia e nada mais pedem para si...” (ECHAD HAAM, 1889, p. 1).

letras do nome de Deus fossem escritas na ponta de uma agulha – assim o universo e os seus habitantes seriam comprimidos num único ponto incomparavelmente pesado”. Seu filho Eliyahu Salomo, em nome dos “ampliadores”, retruca que “ainda que ele conseguisse criar esse ponto pesado, incomparável, o ponto afundaria em si mesmo, arrastando tudo atrás de si, e todo o universo viraria ao avesso, como uma luva [...] e retornaria à sua dimensão anterior, mas do outro lado” (p. 225).

O horizonte “tem a pretensão de ser almejado e infinito” (p. 312). O horizonte, como o infinito, é um conceito essencialmente paradoxal. O anseio de alcançá-lo deriva precisamente do fato de que ele sempre está distante, inatingível. O mesmo ocorre no que concerne ao conceito de infinito. Se pensarmos a seu respeito matematicamente, por exemplo, cada número pensado, ou definido em palavras, por maior que seja não estará mais próximo do infinito “do que o menor número pensado” (COHEN, 2007, p.1) É possível ilustrar claramente o paradoxo inerente ao infinito pelo fato de que existem infinitos grupos de números, cujo tamanho difere um do outro⁸⁶.

Do ponto de vista do romance, o conceito de infinito representa a situação ideal: ele é sempre almejado, ou, o homem sempre aspira a entendê-lo, abrangê-lo, tocar sua borda e ver o seu fim, mas isso é claramente impossível; e se acaso conseguíssemos vê-lo e ao seu fim – não seria o infinito. A situação ideal é aquela em que o desejo acalentado não pode ser satisfeito por completo. Ele é, à semelhança do infinito, paradoxal.

O paradoxo do anseio e de sua satisfação pode ser explicado experimentalmente de uma maneira lógica: no instante em que uma aspiração qualquer é realizada, ela deixa de ser uma aspiração; o objetivo alcançado deixa de ser objetivo; se atingimos nossa meta – não temos mais aonde ir. Do ponto de vista psicológico, no momento da realização há algo que nos dissuade e até atemoriza, pois quando uma aspiração é satisfeita e um grande sonho realizado, aquele que deseja perde a força que motivou suas ações e lhes conferiu razão e significado.

Um belo exemplo dessa ideia pode ser encontrado na alegação de que o avô Michael, pai de Sara, “desejava sentir novamente as dores da sua circuncisão” (p. 85). A circuncisão feita a *dieduchka* Michael sem anestesia, numa idade avançada e com um pedaço de rocha, foi

⁸⁶ Por exemplo, o conjunto de todos os números naturais tem um número infinito de elementos. No conjunto potência de todos os números naturais, que é um conjunto infinito, haverá mais números. Isto é, o conjunto potência dos números naturais é maior do que o conjunto dos números naturais, porém ambos são conjuntos infinitos (ver COHEN, 2007, p. 5).

com certeza, muito dolorosa. Por que, então, Michael Nazaroff tanto anseia por resgatar ou, melhor ainda, voltar a sentir tais dores?

Uma das respostas a essa indagação está relacionada ao fato de ele ter conseguido suportar a circuncisão sem que fosse amarrado e gritasse, ao contrário dos demais homens da família (p. 48). Ou seja, podemos pressupor que o avô Michael deseja resgatar um momento heroico numa dura tarefa. Outra possibilidade, talvez mais significativa em minha opinião, reside na compreensão da natureza desses momentos culminantes que causam uma reviravolta crucial e importante na vida de uma pessoa. Na verdade, o melhor momento é aquele átimo que antecede o clímax, porque uma vez transcorrido, há uma sensação de vazio, o zunido melancólico de uma corrente de ar frio.

As tentativas de resgatar aquele momento na mente de *diedushka* Michael, em que ele realizou o seu sonho de converter-se ao judaísmo, devem-se à mesma razão que impele Yaacov a obrigar Lea a lavar os cabelos com água da chuva todo outono. São tentativas de retornar àquela fração de instante que antecede a realização, ao momento decisivo no qual foi determinada uma mudança de direção para a qual não há volta e, sobretudo, nem sequer a possibilidade de atuar em prol dela, ou de seguir em sua direção, pois essa reviravolta levou à realização do sonho, da aspiração, do amor. O sonho e a caminhada em sua direção são, aparentemente, mais doces do que sua concretização. Herman Melville, cujo obra *Moby Dick* está sendo mencionada no começo do romance, expressa essa mesma compreensão de forma surpreendente, porém categórica, ao afirmar que cada livro seu é apenas um esboço, pois a pior coisa que lhe poderia acontecer seria concluí-lo: “Deus me livre de nunca nada aperfeiçoar” (MELVILLE, 1981, p. 145).

O anseio ou a aspiração a qualquer coisa pode ser uma forte vontade de preencher algo que esteja faltando. É desse tipo o anseio de Yaacov de ter outro filho, depois que o mais velho foi morto; e também o sonho de Romi no tocante à exposição de fotografias intitulada “Meu Pai”: “Ela tem no seu apartamento uma cômoda com dezenas de gavetas: ‘Citologia’, ‘Embriologia’, ‘Binyamin’ [...] ‘Meu Pai’, ‘Meu Pai’, ‘Meu Pai’, ‘Meu Pai’ [...]” (p. 248). A concentração na figura paterna é o grito de Romi para esse mesmo pai, imerso em seu luto pelo filho mais velho e em sua preocupação e desvelo pelo caçula. Romi é esquecida e negligenciada. As fotografias perturbam o pai e provocam sua raiva, e essa é a única maneira que Romi tem de ganhar a atenção dele. A única maneira de pedir o amor dele e oferecer o seu. “Ninguém lhe ama nem lhe amará como eu”, confessa Romi durante uma briga séria entre eles (p. 271). Depois da exposição “Meu Pai”, contudo, Romi manifesta a decepção e a

sensação de vazio resultantes da realização do sonho: “[...] É isso, em uma só noite tudo acabou [...]” (p. 394).

Há desejos que nunca serão satisfeitos. Como o anseio de amamentar de Dudutch e a paixão de Shimon por doces. Todos os bebês amamentados por Dudutch não aliviaram a congestão das mamas e não satisfizeram seu desejo de sentir o contato e o peso de um bebê no colo. Todo o chocolate que Shimon comer, como as pequenas guloseimas preparadas pela mãe, um instante depois de saboreado, transformar-se-á em “uma recordação torturante e há muito tempo desejada, que nunca se repetiria” (292).

""Olhe enquanto você pode! Olhe e veja!"

Michael não se rebelou nem resistiu. Nada tinha diante dos olhos exceto sua mãe, de quem não desviava o olhar. Toda a sua vida se concentrava, naquele instante, nesse último olhar de amor" (p. 252).

A alusão a *Miguel Strogoff: O Correio do Czar*, romance de Jules Verne, se deve às punhaladas ofuscantes dos raios de sol, lançados do espelho órfão de Yaacov contra os olhos de Essav. Este tem nos olhos da sua mente, por todo o tempo e em todo lugar, a imagem de sua amada mãe. Essa mãe, contemplada por Miguel Strogoff pouco antes de ter os olhos perfurados, é simbolicamente a mesma mãe cujo túmulo foi descoberto pelo arqueólogo Pierotti (p. 387). É a figura da mãe, da esposa e da amada em conjunto, objeto de desejo universal, que cada homem carrega em si por toda a vida.

A figura da mãe, Sara, é delineada à imagem das ninfas da mitologia grega: alta, os cabelos claros e avermelhados; à semelhança das ninfas, ela é “extraordinariamente forte” e “bela” (p. 108). Seu andar célere é comparável ao voo de um grande pássaro (p. 35), e seu grito, ao uivo de um lobo (p. 33). Em muitas histórias, a ninfa mitológica, caçadora, célere, fiel ao seu juramento de jamais se casar, foge de seus cortejadores. Essa figura feminina, na velocidade do seu andar e na disposição a qualquer sacrifício que impeça o perseguidor de alcançá-la, é a personificação da amada inatingível.⁸⁷

A jovem no mosaico descoberto por Brinker é uma imagem de Sara e das ninfas antigas. Ela é a amada de Brinker e de Yechiel, que suspiram ao vê-la, como suspiram “os homens cuja amada mumificada desperta novamente diante de seus olhos” (p. 165). O próprio Essav cai de joelhos, tomado de emoção profunda pela visão da mulher que se revela aos seus olhos (idem).

⁸⁷ Ver a esse respeito a análise de Meir Shalev no seu livro *Beikar al Ahavá*, p. 41-53.

Sara é a amada proibida e inatingível, o símile externo de seu filho Essav, que lamenta o recebimento dos seus primeiros óculos, pois eles destruíram sua ilusão de que a acuidade dos traços do rosto materno era uma recompensa por seu amor (p. 114). Essav é um menino apaixonado pela mãe, como observam Yechiel e Brinker (p. 133), e esse amor encontra expressões sexuais na narrativa. Uma delas é a relação incestuosa de Essav com Romi que, de todas as mulheres, é a que mais se assemelha à sua mãe (p. 394). À exceção de Romi, sua amante favorita é aquela que lhe permitiu reproduzir a cena entre a mãe e Yaacov, que lhe pareceu erótica e cheia de amor ao mesmo tempo – a cena em que Sara banha Yaacov, morto de fadiga por ter vagado a noite toda pelos campos após a briga com o pai. Avraham e Essav espiam pelo buraco da fechadura, o primeiro com raiva, o segundo com inveja. Assim como Sara ensaboa e esfrega Yaacov com água quente, “sem omitir uma só dobra da pele, nenhuma fenda na sua carne” (p. 265), a mulher que conheceu nos Estados Unidos esfrega o seu corpo, e “não discrimina entre o pobre e o rico” (p. 195).

O anseio e a paixão pela mãe não é apenas um tabu moral. É um amor cuja realização é impossível e que nunca poderá ser satisfeito. À semelhança do desejo de beijar os órgãos internos da amada, o amor pela mãe é personificado pelo desejo de entrar no seu corpo; de unir-se a ela a partir do interior. Esse desejo está fadado a uma sensação inevitável de oportunidade perdida, total, como a do duque Anton que compreende, na fração de segundo em que aperta o gatilho da arma encostada à sua cabeça, “que sempre só amara a Zoga” (p. 27).

A sensação de oportunidade perdida é imanente ao amor impossível de ser realizado. Na verdade, não há opção; essa é a lei do mundo, a lei da vida, segundo a qual cada pessoa é fadada a abster-se de concretizar as suas aspirações ou a vê-las desintegrar-se em pó.

Esse ponto de vista evidencia-se na frase de encerramento, quase no final do romance: “Quem dentre nós não amou a sua mãe e quem não a deixou para trás, desaparecida, abandonada, estendida e agonizante? Quem não pecou contra ela? Contra a paisagem de sua infância? Contra o seu destino? Contra a única verdade no seu coração?” (p. 388).

5.6. Diversão, ilusão e enigma

Numa entrevista a Aloma Halter, Shalev aponta para a importância de sua distinção entre um escritor capaz de narrar uma trama e aquele que tem algo a dizer, acrescentando que, do ponto de vista pessoal, prefere a trama (HALTER, 1991, p.14).

O escritor que tem algo a dizer é aquele interessado em transmitir uma mensagem - ideológica, social ou mesmo didática. Shalev não vê dessa forma a sua função como escritor. O meu argumento é, assim, o de que apesar de sua obra ser escrita, uma das suas características estilísticas a posiciona muito próximo da tradição da narrativa oral.

Segundo essa tradição, o principal papel desempenhado pelo contador de histórias é entreter e divertir seu público. Como o trovador errante do Medievo, ele deve capturar a atenção dos ouvintes por meio do poder de encanto da história em si. Para consegui-lo, podemos pressupor que manipulará o público de diversas maneiras: terá que surpreendê-lo e impressioná-lo, às vezes até chocá-lo. É recomendável também fazê-lo rir e dar-lhe prazer e, alternativamente, emocioná-lo, levando-o mesmo às lágrimas ao identificar-se com a dor e o sofrimento dos protagonistas.

Parte do poder de tais manipulações decorre da relação do próprio narrador com a situação narrativa: ele deve deleitar-se com a trama e com o material de que ela é criada – ou seja, as palavras, combinando-as e integrando-as em sequências de eventos e de descrições.

Uma das principais características do conto popular, afirma Aliza Shenhar-Alroy, é que “o conto é sua própria narração” (SHENHAR-ALROY, 1994, p. 11). No romance *Essav* isso se expressa por meio de alusões à situação narrativa e também das relações do narrador com seus leitores. No início da trama lemos a frase, “Honni soit qui mal y pense” (“Envergonhe-se quem nisto vê malícia”), que é a divisa gravada nos pratos do duque Anton (p. 9). Na menção desse detalhe, aparentemente trivial, há uma espécie de piscadela divertida do autor implícito para o leitor, o cético em potencial, e sua preparação para a continuidade da trama, na qual certamente se deparará com vários assuntos duvidosos. Ao clamar “Honni soit qui mal y pense”, é insinuado ao leitor que ele bem pode estar entre aqueles céticos, desprovidos de crença e de imaginação.

Outra forma de destacar o fato de que nós, leitores, testemunhamos o desenrolar da trama à medida que esta é narrada se dá por meio da criação de uma destinatária específica para ela. Trata-se de uma maneira original e refinada de continuar a tradição de Fielding e Sterne, por exemplo, que gostam (ou têm o hábito) de dirigir-se diretamente a todos os seus leitores, elogiando-os, insultando-os ou desafiando-os.⁸⁸

⁸⁸ É difícil precisar até que ponto o narrador em *Tristram Shandy* confia na compreensão que o leitor tem da natureza humana. O crédito que ele confere ao leitor está entremeado, em geral, de asserções que podem ser interpretadas de duas maneiras. De um lado, ele reserva a nós, leitores, metade de um dia para tentar compreender as razões que motivam um determinado comportamento humano (STERNE, 1993, p. 19). Em outros lugares, declara: “Cultivo uma pretensão considerável, a de que o meu leitor nunca conseguiu adivinhar algo de antemão” (idem, p. 63).

Encontramos pela primeira a destinatária do narrador Essav quando ele declara conhecê-la muito pouco, porém se permite especular a respeito das suas reações (p. 40). Depreende-se que às vezes ela faz perguntas (p. 47) que forçam o narrador, e de passagem insinuam ao leitor, a associar entre diferentes eventos.

Quem é essa destinatária? Esse é um dos enigmas que o narrador exorta o leitor a tentar decifrar, se bem que não direta e explicitamente. Seria uma das suas amantes (p. 35)? A editora dos seus livros, ou uma mera leitora de quem ele quer a opinião (p. 133), e pressupõe que ela entenda e identifique pelo menos a maior parte das alusões literárias que ele utiliza (p. 136, 139, 180)? Constata-se, no entanto, que Essav nunca encontrou sua destinatária misteriosa (p. 193) e que talvez ela realmente seja uma estranha para ele, como parece implícito (p. 279).

A identidade da destinatária é um estratagema do narrador, provavelmente uma das muitas manipulações que faz o autor sorrir ao pensar nos leitores que esforçam o intelecto e questionam suas habilidades analíticas quando são incapazes de solucionar o enigma. Minha conclusão é que a destinatária não possui uma identidade específica, quer seja no mundo ficcional, quer seja fora dele. Ela é uma “leitora” que o narrador inventou para si a fim de que possa criar, por seu intermédio, um diálogo que se sobrepõe à leitura do leitor real e, desse modo, fornecer-lhe indiretamente algumas indicações sobre o que o orienta no ato de narrar⁸⁹.

A capacidade de rir de si mesmo é uma das características mais importantes do contador de histórias (SHENHAR-ALROY, 1994, p. 14). Essav, como narrador, faz uso da imagem de sua “leitora” também para zombar de si mesmo e autocriticar-se. Ele coloca na boca dela o argumento de que a semelhança entre sua mãe Sara e a sobrinha Romi é “simbólica demais”. Ao que ele retruca em tom de apologia: “Meu Deus, tenho culpa de que elas sejam tão parecidas? *Chez nous à Paris* isso acontece às vezes, a avó lega sua imagem à neta” (p. 395). Dessa forma, ele mata dois coelhos com uma só cajadada: expõe “com as próprias mãos” a fraqueza artístico-literária da narrativa, rechaça as possíveis críticas de todos aqueles “répteis”, mais ou menos adoráveis⁹⁰, e, além disso, consegue preservar o mesmo simbolismo óbvio demais e talvez um pouco banal.

Fielding confia no intelecto do leitor quando lhe convém: “E agora, leitor, como temos que nos apressar no enalço de nossa heroína, deixaremos à tua sagacidade comparar tudo isso [...]” (FIELDING, 1967, p. 425). Em outros casos, contudo, lhe é óbvio que não há por que desperdiçar os esforços de um leitor cuja imaginação e experiências são, de qualquer modo, limitadas: “É inútil tentar descrever aquele ruído para os que o ouviram; e dar uma idéia àqueles que nunca o ouviram, seria ainda mais vão (idem, p. 484).

⁸⁹ A citação a seguir reforça essa hipótese: “Sempre gostei dos apelos [de Fielding] ao ‘leitor’ e agora, quando tenho uma ‘leitora’ minha, não desperdiço esta oportunidade” (p. 314).

⁹⁰ Com o termo “adorável réptil” (p. 81) ou “pequeno réptil” (p. 314) o autor alude, na esteira de Fielding, ao crítico literário. Uma das referências de Fielding ao crítico literário como aquele que dá o remédio antes do

Em alusão a *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, o narrador zomba do leitor novamente ao afirmar que “não é necessário explicar tudo”, posto que o leitor é capaz de preencher as lacunas com a força de sua inteligência (p. 304-305)⁹¹. Ele apresenta esse argumento para justificar a sua escolha de não explicar por que renunciou a Lea, por que cedeu a Yaacov. “E de qualquer modo”, acrescenta ele, justificando-se, “essa velha renúncia não tem nenhuma relação com as histórias sobre o duque, a criada, os seios e o ciumento” (p. 304). A alegação, evidentemente, é falsa, como mostrado na seção anterior: o amor desperdiçado do duque por sua serva, o ciúme de Liyahu Natan (ou de Eliyahu Salomo) da esposa pela beleza dos seus seios, e a renúncia de Essav estão relacionados ao medo de buscar a realização. Ao colocar as coisas dessa maneira, o dever de conectar os pontos e refutar o argumento falso é transferido para aquele que vem alegar o oposto, ou seja, para o leitor.

O caráter intertextual de maior destaque do livro, ou seja, as múltiplas referências e citações de diversas obras literárias, proporciona um campo fértil para induzir o leitor em erro e confundi-lo. É razoável pressupor que, à semelhança da destinatária particular de Essav, também os leitores reais não reconhecem “mais de um terço das citações e das alusões que figuram” no romance (p. 133). Ademais, às vezes a fonte é um pouco disfarçada, como se para ludibriar intencionalmente o leitor. Por exemplo, no início da narrativa, como parte dos preparativos para a sua viagem à Terra Santa, o duque Anton estuda a fundo os livros de viagens de “Clemens e Melville” (p. 12). Ainda que o leitor tenha reconhecido com facilidade a alusão a *Moby Dick*, de Herman Melville, ele certamente deve parar para pensar e tentar descobrir quem é o primeiro autor mencionado, sem se lembrar que Mark Twain é o pseudônimo de Samuel Langhorne Clemens. Encontrei outro exemplo similar no detalhamento da coleção de livros, herança do pai de Yechiel Avramson, o bibliotecário. Entre os livros de referência é lembrada uma coleção completa do *Almanaque do agricultor mórmon de Utah*, de Jefferson Hope (p. 123), mas fica claro que a pessoa mencionada como autor, nada mais é que o assassino na obra *Um Estudo em Vermelho*, de Arthur Conan Doyle, cuja segunda parte transcorre na comunidade mórmon. Essas são ilusões divertidas. A alusão ao romance *Thais*, de Anatole France, nos engana de outra forma. Essav recomenda o livro a Lea no início dos seus encontros, mas quando ela chega “ao episódio em que Pafanúcio sobee

paciente estar doente, diz respeito à mesma questão: “E ainda te acautelaremos, meu bom réptil, a não te apressares a encontrar muita semelhança entre certas personagens aqui apresentadas” (FIELDING, 1967, p.357).

⁹¹ Ver, por exemplo, a seguinte citação: “O maior tributo ao entendimento do leitor é compartilhar com ele igualmente as coisas, como convém a amigos, e deixar algo para a imaginação dele, assim como para a sua. Quanto a mim, nunca deixo de elogiá-lo e procuro, da melhor forma possível, fazer tudo o que está ao meu alcance para manter a sua imaginação tão ocupada como a minha” (STERNE, 1993, p. 82).

para se sentar numa alta coluna”, Lea o devolve com raiva, pois interpreta a recomendação de Essav como uma tentativa de ajudar Yaacov, que fica sentado na chaminé da padaria a fim de capturar para ela o sol. Pafanúcio, entretanto, que subiu ao topo da coluna numa tentativa de fugir da beleza sedutora da Thais e se aproximar ao seu Deus, antecipou-se e prendeu Thais no mosteiro. Isso pode ser visto como uma prefiguração da esperada sina de Lea, se e quando se render ao amor de Yaacov. Nesse caso, talvez *Thais* tenha vindo para acautelar Lea e não necessariamente para ajudar Yaacov.

Na narrativa secundária que abre o romance, o narrador declara ser ela “Uma História Imaginária sobre Pessoas que Nunca Existiram” (p. 7), porém justamente o evento principal, a viagem do duque para a terra de Israel, bem como a figura da baronesa, sua sobrinha, com quem ele comete suicídio no final da trama (p. 27), baseiam-se em fatos e pessoas reais.

Dov Ganichovsky, em seu livro *Sipurim Yerushalmim* (Histórias Jerosolimitas), relata que em 1881 (não em 1898, como contado no romance) o Príncipe Rodolfo, herdeiro do trono austro-húngaro, visitou Jerusalém. Exatamente como no romance, ao regressar deveria se casar com uma mulher que não amava, e a finalidade da viagem era ganhar alguns últimos momentos de prazer antes do casamento (GANICHOVSKY, 1989, p. 1-3). A narrativa em *Essav* é paralela em muitos detalhes ao relato histórico, mesmo no que concerne aos grãos de trigo que lhe foram apresentados por Israel Yudl Goldberg, nos quais estavam gravadas enaltações à terra de Israel numa escrita minúscula. O príncipe Rodolfo, como o duque Anton, suicidou-se com sua última amante, a baronesa Marie Vetsera, que tinha na época dezessete anos. No final de 1992, seus corpos foram reexaminados e os resultados mostraram que eles na verdade haviam sido assassinados, se bem que o mistério permanece não resolvido até hoje. (idem, p. 4, 6). Os detalhes finais são aludidos no romance na descrição do suicídio duvidoso do vaqueiro (p. 7), que inadvertidamente matou o duque Wilhelm, irmão gêmeo de Anton. Ademais, o romance também menciona o suicídio do príncipe Rodolfo no Castelo Mayerling (p. 133), se bem que num contexto completamente diferente.

Tudo isso demonstra a complexidade da ilusão intertextual acionada em *Essav*.

A diversão é irmã da ilusão. Do mesmo modo que o narrador aprecia a leitura de *As Aventuras do Sr. Pickwick*, de Charles Dickens e, ocasionalmente, todo o seu corpo é sacudido pelo riso (p. 129), o leitor de *Essav* tem muitas oportunidades para rir. Em uma trama sobre dor, luto, perda, saudade e solidão, o humor é parte integrante da tessitura da vida. Darei somente alguns exemplos. Em dois deles, o efeito humorístico e divertido é criado não apenas devido ao conteúdo engraçado, mas também porque há uma brecha, ou uma

contradição entre as atitudes dos participantes da situação e o seu teor. Esse contraste acrescenta um toque de absurdo e, portanto, reforça o efeito de entretenimento. Em ambos os casos Avraham relata, com seriedade e orgulho, coisas do seu passado jerosolimita e sefardi. No primeiro, ele descreve a característica especial do padeiro Ergas, que era “tão doce” que as formigas lhe subiam pelas pernas e “as crianças corriam atrás dele na rua e lambiam-no”. Esta última assertiva descreve uma situação fantástica e exagerada que Avraham provavelmente inventou naquele momento para celebrar e glorificar a imagem do seu passado, por ele percebido como bom, honrado e mais digno do que a vida presente. Sendo assim, Essav tira uma conclusão lógica, como que participando da fantasia de seu pai, “Talvez fosse por isso que ele estava o tempo todo com aquilo ereto” (p. 249).

No segundo caso, Avraham discorre a respeito de um parente, “avô do avô” dos seus filhos, que era um homem culto e tinha sete penas de ganso e cada qual lhe servia para um tipo diferente de escrita. Avraham especifica as penas e quando chega à sétima, Yaacov completa sua sentença e sugere que aquela pena era utilizada pelo sábio para “fazer cócegas na bunda do sultão” (p. 259). Em ambos os episódios, a recusa de Avraham em reconhecer a perspicácia da declaração e sua fúria santimonial criam uma dissonância que aumenta o prazer que o leitor aufere da situação.

No enredo estão entremeadas piadas cujo elemento irônico causa prazer humorístico. Por exemplo, quando o advogado Edward Avramson, tio de Yechiel, pede para fixar o salário de Essav, este retruca: “Contento-me com o que tenho, como dizia aquele militar condenado a trezentas e cinquenta chibatadas” (p. 325). Ou ainda: “Tenho tempo de sobra, como dizia o condenado à morte ao carrasco que pedia desculpa pelo atraso” (p. 391).

Nas brincadeiras de Essav e Lea existe um aspecto semelhante de empréstimo de identidades, caracterizado por citações, e o divertimento resulta de sua bizarrice: “Vem brincar, você é a alface fresca e eu o coelho louco”, ou, alternativamente, “Vem brincar, você é Dolores Haze e eu Dolores Dark” (p. 136)⁹².

Há também, uma espécie de engano, nada divertido, muito pelo contrário, surpreendente, ou mesmo chocante. Uma indução em erro deliberada faz com que o leitor experimente tais sentimentos. Um exemplo significativo pode ser encontrado no final do romance, no estranho incidente, muito surreal, em que Michael é sequestrado por “homens anjos” que o fazem voar pelo ar e depois o deixam cair. Seu grito de dor, que não fora ouvido na circuncisão, penetra o véu do sono de Lea, despertando-a e levantando-a da cama do filho

⁹² Dolores Haze é o nome de Lolita na obra de Vladimir Nabokov.

morto. Ela se ajoelha ao lado do corpo do filho caçula, estendido entre os arbustos. O corpo ensanguentado de Michael é mole e pesado e Lea não consegue levantá-lo e levá-lo para casa. Ela tem a impressão de que ele está mergulhado num sono tranquilo. Em seguida, vem uma ambulância e o leva ao pronto-socorro (p. 388). O próximo capítulo começa com a descrição do caminho que conduz do pronto-socorro ao necrotério (p. 389) e de Yaacov, que vem identificar o corpo do filho. Nesse momento, o leitor ansioso conclui, obviamente, que Yaacov perdeu também o seu segundo filho, que ele próprio dera à luz, com quem tanto se preocupara e de quem cuidara com desvelo. Depois desses poucos minutos de horror e choque, percebemos que se trata de um *flashback* que interrompe a sequência cronológica e, na realidade, o segundo trecho descreve a identificação do corpo de Binyamin, e não de Michael.

“Palavras, palavras, nada mais que palavras” (SHAKESPEARE, 1955, p. 84) – para Hamlet as palavras são um símbolo do vazio; do acúmulo da insipidez que encobre, ou tenta encobrir, o buraco negro da vida, o vazio existencial. Saporta, o casamenteiro, também alega que a palavra é apenas uma casca vazia, por si só desprovida de grande significado: “*Amor ez solo una palabra*” (p. 38). Para Essav, o narrador e o escritor, no entanto, a palavra é todo um mundo.

A palavra, numa narrativa, é o menor elemento, como a molécula, como o átomo. Por isso, ela é comparada a um constituinte básico, do qual são construídos e criados os universos.

A visão do mundo sem óculos para os míopes é análoga à escrita micrográfica. Essa escrita representa o desejo de reduzir o mundo ao menor ponto possível que, para os míopes, é uma concessão equivalente à sua renúncia de uma visão ampla. Ele, que vê apenas o que está “além do outro lado da ponta do seu nariz”, reduz seu universo a uma área pequena e estreita, como a leitura de um livro sem óculos, porque para fazê-lo deve aproximar a ponta do nariz da página escrita, de modo que todo o universo seja sugado e concentrado nessa página. A história lida é análoga à mesma ideia, porque pode reduzir e comprimir um universo inteiro, a história, a vida, as gerações, em um único volume.

As palavras são também uma ferramenta para tentar descrever e definir, da maneira mais fiel possível, aquilo que não é muito verbalizável em sua essência, como a dor. A tentativa de chegar a uma definição precisa da dor equivale à aspiração dos monastirianos de reduzir o universo inteiro a um ponto minúsculo. Doentes tornam-se poetas quando necessitam de imagens e metáforas a fim de melhor descrever a sua dor. Envidam os maiores esforços possíveis para chegar mais perto da verdade, a esse único ponto, que é minúsculo e infinito ao mesmo tempo. No entanto, é precisamente essa tentativa de descrever em palavras

o que não é originalmente verbalizável que os distancia da verdade. A imagem, o meio utilizado pelos doentes nas tentativas de descrever a sua dor, é um meio artístico e, como tal, belo, estético, porém impreciso (p. 101).

Por outro lado, as imagens e metáforas representam as possibilidades latentes da linguagem. Ao utilizá-las, é visível que o narrador deleita-se com as próprias palavras; com o próprio ato de formulação, que expressa as tentativas de definir uma situação, uma paisagem, um sentimento. Avraham serve como uma ferramenta produtiva para a criação de imagens surpreendentes e criativas que refletem simultaneamente a tradição da língua e da cultura sefardita da qual ele provém. Por exemplo, o zumbido do barbeador elétrico é “como a mosca do Nilo na janela do faraó!” (p. 246); o apaixonado Yaacov, que se ocupa da limpeza compulsiva da padaria, comporta-se “como uma galinha sobre cujos ovos foi escrito o livro de Jó” (p. 250); o amor que o enlouqueceu faz com que ele, de acordo com o pai, fique correndo em círculos “como um negro que comeu o rabo do gato” (p. 252).

As consequências do ato de barbear-se de seu pai demonstram, na descrição do narrador, as possibilidades diversificadas, fascinantes e divertidas de configurar imagens concretas, pictóricas e específicas por meio de palavras abstratas: ao usar a navalha Avraham “faz brotar nas faces e no queixo canteiros de flores de papel avermelhadas, até parecer um pintinho enrolado em confete. Esquece-se de tirar os pedacinhos de papel higiênico que cola nos cortes, e eles caem e esvoaçam depois por toda a casa como pequenos prepúcios” (p. 246)⁹³.

Qual a natureza da relação entre as palavras, a ficção e a realidade? A palavra tem o poder de inventar uma realidade. O mundo literário é um mundo mentiroso, pela sua própria definição enquanto um mundo inventado, um mundo ficcional. Mas seria a ficção mais leve do que a realidade, menos verdadeira? Afinal, na ficção há verdade e mentira. A mentira cria a ficção, mas ao mesmo tempo a disfarça quando consegue apresentá-la de forma convincente e semelhante à realidade. Por outro lado, a ficção pode turvar os temas reais apresentados na narrativa; elidir a dor verdadeira oculta entre as linhas, no palavreado exuberante.

⁹³ A fúria de Yosef Oren voltou-se para esse trecho, entre outros, por meio de argumentos diferentes (ver OREN, 1992, p. 58) tais como: o uso de figuras de linguagem é excessivo e, portanto, demonstra mau gosto; não há correspondência entre os descritores e o descrito; o escárnio implícito do narrador com relação ao pai é voltado contra um velho por uma fraqueza que não está sob o seu controle e, portanto, é moralmente inadequado. Desaprovo esses argumentos que, de qualquer modo, não prejudicam a validade da minha alegação de que tal estilo de linguagem atesta o prazer que sente o narrador com a própria descrição, com o próprio ato de contar histórias.

De mais a mais, qualquer descrição da realidade, sendo uma interpretação, certamente erra, completa, corrige – talvez embeleze –, ou seja, fabrica. Por isso, a palavra e a linguagem são a maior verdade e a maior mentira ao mesmo tempo. Como escritor e narrador, Essav está ciente dessa relação paradoxal, bem expressa na breve confissão: “Direi a verdade: às vezes eu minto” (p. 88).

A relação entre realidade e ficção, e a questão do compromisso do ficcionalismo e do seu autor com a verdade, de fato criam outro vínculo entre o romance e a tradição do contador de histórias. Para Richard Kuhns, de acordo com a visão do conto popular, a trama desafia o monopólio da ciência e da filosofia no tocante à verdade (KUHNS, 2005, p. 2). Ela não só revela as limitações da realidade; seu enfraquecimento nos proporciona igualmente muito prazer; nós, como leitores ou ouvintes, temos grande interesse na falência da realidade (idem, p. 3). Isto é, a narrativa não está compromissada com a verdade, pelo menos não com a verdade apreendida como idêntica à realidade. Ela se compromete a fascinar, a surpreender, a fazer rir e emocionar. Para conseguir tudo isso, deve haver nela alguma verdade interior, cujos critérios são imanentes à narrativa específica e, portanto, não podem ser verdadeiros segundo critérios objetivos e fixos.

Uma das grandes questões em *Essav* diz respeito à veracidade da confissão de amor de Brinker pela mãe do narrador. Sara pressupõe que Essav esteja mentindo e, nesse caso, trata-se de um ato mau e cruel. Por isso ela o amaldiçoa. O próprio Essav alega que suas conversas com Brinker, que sofre de afasia, fizeram-no adquirir a capacidade de compreender línguas que jamais aprendera. “O jogo das comissuras da boca, a tremulação das rugas da face, a dilatação e a contração das pupilas, o voo da voz das alvéolas – tudo isso me fazia decifrar o que estava sendo dito” (p. 277). Portanto, mesmo se a “tradução” de Essav das observações feitas por Brinker seja fruto de sua imaginação, ela é baseada em pressupostos razoáveis e na alta probabilidade de que possam ser a verdade.

A linguagem real da ficção, por conseguinte, é uma linguagem não limitada pelas regras da gramática e das interpretações verbais formais. Sua compreensão depende de capacidades mentais que estão além de normas linguísticas.

A invenção também pode ser correta e, portanto, não menos verdadeira que o fato real. Por essa razão o bibliotecário Yechiel, um homem de ordem, princípios e regras, não se zanga quando Essav admite que seu pai atribuía aquelas palavras derradeiras a diferentes membros da família. Afinal, “às vezes inventa-se palavras derradeiras exatas” (p. 289). Da mesma forma, as mentiras são a verdade mais oculta e profunda. Essav conta suas mentiras “mais secretas” somente para estranhos (p. 278). Ao que parece elas revelam a verdade sobre a sua

pessoa, ainda que sejam realmente mentiras. Revelam o que mais lhe dói, aquilo de que ele mais se arrepende, as saudades mais ardentes.

Para ser um ficcionista, para ser um mentiroso, é necessária uma excelente memória, como uma das amantes de Essav lhe diz (p. 170). A memória é também indispensável ao escritor: “Vasculho incessantemente as tocas da minha memória, purifico o seu solo de impurezas e limpo as folhas de outono das suas calhas” (p. 195-196). Essa é uma declaração enganosa, pois dela se depreende que o papel da memória é dar ao escritor as ferramentas de que ele necessita para transmitir com precisão a verdade; a verdade pura, nua e crua. A memória em si, contudo, não é fiel à verdade. Yaacov e Essav lembram a maioria dos eventos de sua infância de maneira diferente, porque suas memórias foram editadas, como o são as nossas. Nós as coletamos e preservamos como nos é conveniente, posto que são o nosso repositório mais pessoal e privado e que, portanto, não tem nenhuma obrigação no que concerne à verdade externa e compartilhada por outros.

Por esse motivo, na composição de uma narrativa, a memória atua a serviço da capacidade de invenção; ela confere credibilidade à ficção. A ficção, tal como definida por Essav, é composta de “invenções documentárias e de mentiras autênticas” (p. 169). Afinal, a trama é uma impostura. A grandeza do escritor e de sua narrativa, como insinuado por Meir Shalev (SHALEV, 1999, p. 137-138), está, entre outras coisas, na sua capacidade de nos levar a acreditar nele, mesmo quando sabemos que tudo não passa de invenção. Então, a narrativa será uma obra-prima de logro.

A intertextualidade constitui um aspecto adicional dessas relações entre ficção e realidade:

*By necessity, by proclivity and by delight - we all quote*⁹⁴

Ao colocar nos lábios do seu narrador Essav uma citação real de Ralph Waldo Emerson, que se refere à propensão humana para citar, o autor insere a realidade em uma criação ficcional. Quando menciono aqui o narrador que cita Emerson em sua trama, dou existência a uma parte da ficção no mundo real ou, de qualquer maneira, no mundo fora do texto ficcional.

Um efeito similar do acionamento de conexões intertextuais pode ser observado no exemplo a seguir: Essav relata que, no início de sua vida nos Estados Unidos, costumava fazer o seu desjejum num café hispânico, em que bebia “um café aromático, produto da loja

⁹⁴ A citação aparece no romance na p. 298. Ela é extraída do oitavo volume da coleção de todos os escritos de Emerson, cap. VI, p. 94 (EMERSON, 2010).

de Otto Zeifang, da Rua Wren” (p. 325)⁹⁵. A montagem do mundo ficcional em *Essav* por intermédio de um pormenor do universo ficcional de outra obra literária confere às duas narrativas uma validade “real”. *Essav* é uma personagem ficcional, à semelhança do estabelecimento comercial de Otto Zeifang, mas o fato de eles estarem na mesma trama aponta para a possível existência de outra dimensão, supostamente não encontrada em nenhuma das obras. E se ela não faz parte do mundo da ficção – será porventura real?

No romance há enigmas contínuos, alguns dos quais apresentados de forma direta como perguntas dirigidas ao leitor ou à destinatária. Parte deles é suscitada na mente do leitor em decorrência de asserções sugestivas de que ele deveria entender os motivos e as explicações para tais enigmas. Essas duas técnicas criam lacunas, perguntas não respondidas explicitamente pela narrativa, de modo que a obrigação de preencher tais lacunas recai sobre o leitor. Os enigmas são um tipo de manipulação que desafia o leitor, embora ele tenha duas opções paralelas: tentar resolvê-los ou deixar que permaneçam enigmas. O leitor também pode escolher quais enigmas tentará solucionar e quais não.

O primeiro enigma explícito na sequência narrativa é mostrado como um jogo de perguntas de conhecimentos gerais, no qual devemos identificar personagens literárias. A pergunta preliminar a cada citação é “Quem sou eu?”, seguida por um trecho que caracteriza a figura do pai da personagem e/ou a relação entre eles (p. 63-64). O trecho é apresentado entre a descrição da noite de núpcias de Avraham e Sara e da sua chegada a Jerusalém e a reação ofensiva de Bulissa Levi ao ver a nora. A justificativa formal para essa série de citações é que a miopia de *Essav* o impele ao universo dos livros. No entanto, a localização do trecho que interrompe a continuidade da narrativa do início da vida conjunta de seus pais e o tema comum a todas as citações levam-me a conjecturar que estas não sejam casuais. Embora eu não tenha identificado com certeza todas as citações, elas têm em comum o fato de soarem como uma abertura de narrativas biográficas e aludirem a relações problemáticas entre o filho e a figura paterna. Dessa forma, o narrador insinua a natureza das suas relações com o próprio pai. A pergunta “Quem sou eu?” talvez aponte para uma busca de identidade. A identidade está associada ao pai, à história, ao lugar do indivíduo na sequência hereditária e familiar.

Enigmas adicionais são configurados como afirmações significantes, cuja importância é sentida com facilidade. A explicação, no entanto, não parece óbvia no momento em que é dada, mas apenas depois da leitura do romance inteiro. Tal é o exemplo da declaração de

⁹⁵ A alusão é ao conto de William Saroyan, *Nemeró shel Tracy* (O Tigre de Tracy) (SAROYAN, 1954, p. 14).

Essav de que ele é grato à mesquinhez do pai, que o obrigou a compartilhar um par de óculos com seu irmão gêmeo. “Não tenho dúvida de que com a sua decisão ele determinou o rumo da minha vida mais do que qualquer outra pessoa” (p. 119). Como essa decisão afetou a vida de Essav? Não nos é dada uma resposta. Uma das possibilidades é que a miopia, como mencionado, impeliu Essav para o universo dos livros, a travar conhecimento com Yechiel, que lhe ensinou inglês, o que permitiu que emigrasse para os Estados Unidos quando não pôde mais ficar em casa.

Essav alega não ter entendido todos os presságios de que perderia Lea, porém a queda do pequeno avião italiano foi um acontecimento “que fui obrigado a compreender” (p. 295). O que ele foi obrigado a compreender? Por quê? Qual é a conexão entre a morte do piloto apaixonado por sua Antonella, e o futuro de Essav? O piloto não foi cegado pela saudade que sentira da sua amada, como disse, mas pelo espelho abandonado de Yaacov. Essav, a única pessoa que sabe italiano, é também o único que compreende a verdadeira razão do acidente. Devemos, pois, pressupor que ele entendia o poder destrutivo e mortal do amor, e por isso também percebeu que tinha de desistir e ir embora.

Há muitos outros enigmas desse tipo, a alguns dos quais já ofereci uma resposta (ou uma solução) em outras partes desta tese. Por exemplo: qual é a relação entre a amputação do dedo de Yaacov e a súbita compreensão de Lea, de que se casaria com ele? (p. 211); por que Essav saiu da padaria na mesma noite em que Yaacov regressou? (p. 304); por que Sara o amaldiçoou? (p. 311).

“Aproximo-me do fim [...] e não respondi à pergunta das perguntas – onde está a trança cortada de Lea?” (p. 391). Esse enigma é também uma ilusão. Qual é a importância do lugar em que está a trança cortada de Lea? Por que essa é “a pergunta das perguntas”? No romance *Pelo Amor de Judith*, como já mencionado, a questão da localização da trança é realmente central e definidora de destinos. Em *Essav*, contudo, Lea perdeu tanto que a trança em si não parece ser tão importante. Ela, de fato, pode ser considerada um símbolo da juventude de Lea, dos dias de alegria, esperança e amor. Porém, a trança que Yaacov insistiu em lavar novamente torna-se um símbolo da morte do amor, e a sua recuperação certamente não pode devolver o filho que foi morto.

Talvez a tentativa de responder a todas as perguntas seja impossível, como afirmou Gertrude Stein em seu leito de morte: “Qual é a resposta?”, perguntou a escritora [...] e terminou: ‘Mas, sendo assim, qual é a pergunta?’” (p. 327) ⁹⁶.

⁹⁶ A citação das últimas palavras de Gertrude Stein é provavelmente autêntica. Ela é extraída da autobiografia de sua companheira de vida: *What is Remembered* (TOKLAS, 1963).

Na citação acima está implícita uma declaração mais difícil: talvez jamais possamos descobrir quais são as perguntas mais importantes; não poderemos, durante a vida inteira, identificar ou descobrir a “pergunta das perguntas”, ou, em outras palavras, o que realmente importa.

O discernimento transmitido pelas últimas palavras de Gertrude Stein embasa o ponto de vista de que “toda a narrativa”, o principal, é a narrativa em si. Ela nos conduz por todos os tipos de estradas e caminhos, e no seu percurso observamos, formamos impressões, rimos, enfurecemo-nos, nos emocionamos, mas não chegamos a alguma coisa ou a algum lugar. Não percorremos tais caminhos a fim de descobrir o “segredo da vida”; o fizemos para capturar as paisagens e conhecer os demais caminhantes.

“Eu estava morto e não sabia”. Assim Axel Munthe conclui a obra *Meguilot San-Michelle (O Livro de San-Michele)* (MUNTHER, 1973, p. 402). Sua jornada não terminou nem mesmo na morte, e ele ainda não descobriu essa sabedoria, o significado único, abrangente. Ele sabe apenas quão belo é o gorjeio dos pássaros e quão importante é a compaixão por todos os seres vivos.

Qual a relação entre ficção e verdade, ou entre a trama e a vida? Se a função da narrativa é criar uma representação ou uma imitação convincente da vida, não devemos esperar que ela seja mais coerente e organizada do que a própria vida, ou oferecer respostas a perguntas que, na vida real, não conseguimos responder.

Contemplar o mundo através de algo, seja a lente de uma máquina fotográfica, um par de óculos ou um vidro colorido, desperta metaforicamente o entendimento de que em toda absorção da realidade há uma “distorção” dessa mesma realidade; isto é, todo o mundo descrito em palavras passou através de certa espécie de lente – que aumenta, diminui, filtra – pois cada um olha o mundo através de algo. Por conseguinte, não há uma realidade única, objetiva, mas muitas possibilidades subjetivas para compreender, interpretar e descrever uma realidade possível. Se assim for, talvez também o mundo real, conforme percebido por qualquer pessoa, seja um mundo ficcional...

6. Conclusões

A discussão abrangente sobre a estrutura da narrativa decorre, em parte, da primeira impressão caótica criada por este romance, em que há uma abundância de personagens, anedotas, incidentes, referências, citações, alusões, narrativas secundárias e saltos para trás e para frente no tempo.

No meu trabalho quis mostrar que, não obstante o supraexposto, o romance *Essav* possui uma estrutura compacta, condizente com os principais temas abordados. Apesar da sensação de que ele é sobrecarregado por uma variedade de pormenores aglomerados de forma aleatória, o romance é organizado e desenvolve-se de acordo com uma verdade interior que o leva intuitivamente por um caminho que serve à sua poética e à sua temática.

A riqueza, a policromia e os vários elementos que operam na configuração da narrativa em *Essav* foram comparados a um mosaico, no qual a combinação “correta” de todas as pedrinhas pode criar a imagem de uma mulher de beleza impressionante, cujo segredo de seu encanto e singularidade está no seu estrabismo, que confere ao espectador a sensação de que ela o segue o tempo todo com os olhos. À semelhança de um mosaico, a exuberância narrativa deve ser unificada em um todo; juntar-se para destacar um quadro completo, algo importante ou surpreendente. A estrutura de mosaico indica, portanto, um padrão de busca, com base no conhecimento, ou na esperança, de que nesse caos oculta-se a possibilidade de conferir-lhe significado.

As relações entre a intriga principal e as três narrativas secundárias, que interrompem a sua continuidade, também representam princípios estruturais. A primeira narrativa, sobre o duque Anton e sua ama Zoga, é concebida como análoga à trama central. Trata-se de duas narrativas diferentes que, na verdade, são a mesma, uma o espelho da outra, pois ambas enfocam a dor, o sofrimento, o amor não realizado e as oportunidades de vida perdidas. A segunda narrativa secundária conecta-se à trama central por meio da introdução de temas que associam espelho, amor e dedo decepado. A terceira narrativa secundária aborda a paixão materna por um filho e a saudade perene que todo filho sente de sua mãe, como os dois lados da mesma moeda. Ambos representam anseio e saudade eternos e infinitos.

Outra parte da terceira narrativa secundária é paralela à cena de sedução do duque pelas jovens de Navarra, que figura na primeira. Esse paralelismo contribui não só para reforçar a interconexão entre as partes da narrativa, mas também para moldar a concepção de que a história é um processo cíclico, como o crescimento e o fenecimento de tudo na natureza,

assim como as filhas de Idelman são clones de si mesmas e cada qual é uma realização renovada de sua irmã mais velha.

À mesma concepção está igualmente relacionado o tema dos espelhos e das lentes – aqueles objetos através dos quais se observa o mundo e que permitem criar imagens subjetivas da realidade, isto é, captar a mesma realidade de maneiras distintas. Isso se reflete na junção de narrativas diferentes, entre as quais há muitas analogias e semelhanças, de modo que elas podem ser entendidas como variações de uma mesma realidade.

O motivo do espelho, no entanto, e a criação de analogias entre as narrativas, as duplicações e as repetições, ilustram o ponto de vista de que a narrativa se repete à semelhança da História, posto que a narrativa é sempre uma intriga de amor, de paixão e de oportunidade perdida; de realização e de frustração.

A sequência cronológica não é linear, mas vai para trás e para frente exemplificando o mesmo movimento natural ou ondulante, no qual o que passa, retorna posteriormente.

A tentativa de compreender a essência do tempo, de definir o seu curso e seus efeitos sobre o homem, é uma tentativa de compreender o que permanece e o que se vai; ela é semelhante ao desejo de descobrir se uma pessoa tem a capacidade real de influenciar e moldar o curso de sua vida; se existe uma maneira de parar o tempo, de congelar um determinado momento, ou vice-versa, de acelerar o seu transcurso.

Esses tópicos são examinados na narrativa por meio da questão da morte. O momento da morte é uma fração elusiva e inatingível e, por essa razão, essa transição da vida à ausência de vida causa dúvidas a respeito do sentido da própria vida. Por outro lado, a falta de continuidade da vida no seu outro lado, a morte, pode ser percebida como algo permanente, invariável. O luto pela morte de um filho, como o de Lea e da mãe do duque, cria uma situação contínua, pelo fato de elas próprias excluírem-se da vida para o mundo do sono. Como na mitologia grega, Hipnos, a divindade do sono, é irmão gêmeo de Tanatos, a morte – o sono é um grau da morte.

O tempo do tempo, ou seja, o ritmo de transcurso do tempo, depende da posição, da condição e dos desejos do indivíduo. A espera e a expectativa retardam o tempo, assim como a dor de pais enlutados, cujo tempo parou com a morte do filho, que terá para sempre a idade em que morreu.

O cronotopo em *Essay*, segundo a visão bakhtiniana que liga tempo e espaço, foi por mim denominado o cronotopo do rio. Esse cronotopo rompe a linearidade do tempo ao mostrar que ele pode avançar enquanto o indivíduo permanece no mesmo ponto, na encosta

do rio que flui no seu curso, sem saber o que lhe aguarda no futuro e sem consciência de acontecimentos simultâneos que influenciarão inevitavelmente sua vida.

A periodicidade da natureza e das estações do ano é também uma representação do tempo, que afeta inconscientemente as pessoas que dele participam contra a sua vontade.

Tempo é vida, do nascimento à morte. É uma sequência que flui constantemente; ele de fato propicia ao homem possibilidades infinitas de perder oportunidades, porque uma vez identificadas, elas já passaram. Somente o ato e a criação podem, talvez, retardar um pouco a passagem do tempo ao lhe conferir algum significado.

A perspectiva histórica está, naturalmente, associada à dimensão do tempo. Aqui também, como implícito no romance, o homem não tem controle sobre o desenvolvimento dos processos históricos. O processo histórico se forma de acordo com uma sequência de eventos que faz com que um decorra do outro inexoravelmente. Qualquer combinação de circunstâncias tem início com algum passo cujo resultado, ainda que imprevisível, é inevitável.

O passado, contudo, ainda existe no presente; todos os períodos históricos acumulam-se como camadas sobrepostas que continuam a existir, pelo menos na nossa consciência. Esse conceito reflete a necessidade humana do passado. Desse modo, o indivíduo pode ver-se como pertencente a uma sucessão longa e contínua, a algo muito importante e poderoso.

Outra concepção expressa no romance também rompe a visão da história como uma sequência cronológica linear, apresentando-a como um constante processo cíclico. Esse movimento de rotação, ainda que em versões diferentes, conecta passado, presente e futuro. Assim, é possível manter o equilíbrio cósmico no continuum histórico: quando uma coisa termina e deixa de existir, outra emerge, semelhante ou equivalente à primeira.

A configuração do vínculo entre a natureza e o homem está, obviamente, relacionada à realização do sionismo pioneiro, porém a perspectiva do romance amplia esse vínculo e elimina a sua singularidade. De acordo com essa concepção implícita, o vínculo com a terra e a natureza e o amor por elas desempenham um papel importante na vida do ser humano, mas suas origens são mais mitológicas do que ideológicas. A própria natureza pode ser uma fonte de conforto para o espírito e os elementos naturais podem, por vezes, vir em sua ajuda. Por conseguinte, desse e de outros modos, se atribui à natureza forças sobrenaturais e sobrehumanas.

O ponto de vista ideológico segundo o qual todos os homens são irmãos em virtude de serem humanos amplia-se na obra de Meir Shalev de modo a incluir todos os seres vivos.

Todas as criaturas compartilham do mesmo destino, o que é fundamental e mais importante do que considerações de classe, raça, origem ou identidade política.

A terra que dá frutos, permitindo que o agricultor pioneiro dela tire o seu pão é, talvez, aquela mesma grande mãe mitológica que dá vida ao mundo vegetal. Essa conexão ilustra o toque mitológico conferido também à narrativa sionista e ao processo histórico-ideológico da colonização pioneira na terra de Israel nos primórdios do século XX. Na narrativa, esse processo é composto de duas partes principais, que correspondem à base mitológica da Bíblia: a viagem, a caminhada para a Terra Prometida e a conquista do seu solo.

O mito do retorno sionista recebe um formato simbólico por meio da temática das viagens. A viagem para um destino desejado, objeto de anseio e saudade por muitos anos, confere ao país uma dimensão enorme e sublime. A própria caminhada, a jornada a pé, é significativa por si só, uma vez que liga passado e presente e, ao mesmo tempo, reforça o contato direto entre o homem e a terra sobre a qual ele caminha. Avraham Levi faz uma jornada a pé seguindo os passos do patriarca bíblico, quando sai da Mesopotâmia, após a Primeira Guerra Mundial, rumo a Jerusalém. Sara Levi nasceu durante a viagem sionista de sua família, cujo processo de conversão ao judaísmo se justapõe à aceitação da ideologia sionista. Ela representa, por meio do seu próprio corpo, a realização do retorno sionista. Mais tarde, ao tirar, de modo subreptício, a família de Jerusalém, a cidade abominada, Sara cria uma jornada própria de saída da escravidão para a libertação das muralhas de Jerusalém, que a aprisionavam por meio das regras exílicas do antigo *ishuv*. Porém, ao mesmo tempo, trata-se de uma jornada de retorno renovado, cujo destino é a aldeia, lugar típico da colonização agrícola pioneira, no qual Sara espera encontrar a redenção para si e para toda a família.

Os padeiros são parceiros essenciais no processo que o período pioneiro transformou em um dos pilares da empreitada sionista, o de tirar o pão da terra. No entanto, como o trabalho da terra se torna o componente mais sagrado do rito social, aqueles que não são agricultores são marginalizados. A inferioridade dos padeiros em relação aos agricultores também é discernível na clara divisão existente entre aqueles que trabalham à noite e os que trabalham durante o dia; é uma divisão simbólica, que contrapõe as pessoas das trevas às pessoas da luz.

Apesar da arrogância dos agricultores e do seu menosprezo pelos padeiros, a terra e a massa são apresentadas no romance como materiais com propriedades semelhantes, cuja força da gravidade conecta os que deles se ocupam à terra, transformando-os em simples camponeses; o enraizamento na terra, que deveria ser abençoado e dar frutos, resulta numa força limitadora que estreita o mundo espiritual.

O pão, com seu aroma sedutor, que promete consolo, saciedade e satisfação sensual, simboliza o apelo duradouro para restaurar a sensação de tranquilidade e segurança que envolve a chegada ao lar. Nesse aspecto, o pão assemelha-se à terra cultivada, onde se semeia e planta. Uma das principais questões suscitadas no romance refere-se justamente a isso: o que é melhor ou mais correto – ser plantado na terra e nela constituir um lar, ou viver uma vida de exílio, com as raízes arrancadas? Essav e Yaacov, os gêmeos, representam as duas opções opostas, mas a contraposição da vida de um à do outro, a compreensão da dor de cada um deles, e o beco sem saída em que se encontram, demonstra a incapacidade de resolver esse problema.

O *status* dos padeiros pode equiparar-se ao dos agricultores, não obstante a semelhança entre o pão e a terra, somente depois que também eles tenham oferecido um sacrifício de sangue àquela mesma terra; na verdade, apenas na terceira geração, a dos filhos que se alistaram no exército e foram mortos em prol da terra que se tornou um Estado, criou-se um novo etos sionista, onde o combatente assume o lugar e o *status* do trabalhador da terra. De modo chocante, o luto aboliu as distinções de classe determinadas pela profissão dos pais.

Os dois protagonistas do romance, Yaacov e Essav, se rebelam contra um dos aspectos do legado sionista: Yaacov recusa-se a participar do ritual de luto e memória; e Essav decide deixar o país.

Essa conformação, contudo, não mostra uma tentativa de abolir a grandeza do empreendimento sionista. A posição implícita em relação ao sionismo é ambivalente: valoriza e admira o heroísmo da colonização pioneira, contudo discerne também o dogmatismo e a degeneração dessa mesma sociedade.

De mais a mais, o narrador não encontra paz de espírito, pois apesar do alívio e da libertação de que usufrui ao deixar o país, a dor, a saudade e a sensação de exílio não o abandonam nem por um só momento. Em contraste ao pré-sionista desprovido de vínculo, o narrador imigrante possui raízes, ainda que arrancadas e expostas ao vento.

O amor a Israel manifestado na obra não é um amor “sionista”, porque não resulta de uma ideologia, mas sim de um contato direto e de uma ligação imediata com a terra de Israel, sua natureza, suas paisagens e seu passado. Esse passado também encontra expressão nas tentativas do homem de deixar sua marca e influenciar a configuração do mundo. Essas tentativas são certamente heróicas, mas às vezes também ridículas e mesmo absurdas. A atitude implícita no romance no que concerne aos esforços dos pais do movimento sionista de colonização não pretende criticar ou negar seu valor. Ela é, na verdade, uma atitude compassiva e amorosa.

Gershon Shaked aponta duas tendências contraditórias na literatura israelense: nos anos cinquenta e sessenta, muitas obras retratam o "lado sombrio", ou seja, elas configuram um protagonista que "se opunha ao sistema vigente" (SHAKED, 1993, p. 28). Shaked discerne fenômeno oposto nos anos setenta, o que ele chama de "olhe para trás com amor" (Shaked, 1985, p. 14). Esta é uma tendência de reflexão nostálgica que favorece o passado e vê o presente como algo ferido e danificado. Pode-se argumentar que a caracterização da sociedade sionista-israelense na obra de Meir Shalev inclui essas duas tendências; o próprio Essav representa o "lado sombrio" – o protagonista que traiu e deixou o país. Mas ao contrário das obras dos anos cinquenta e sessenta, a sua sina não comprova a vantagem de quem escolheu para ficar e continuar a vida de realização sionista, como Yaakov. O olhar do narrador para o passado é realmente cheio de amor, mas não é um olhar que vê o passado como algo completamente perfeito, ao contrário do defeituoso presente. Ele admira a grandeza e a força incrível e sublime da empreitada sionista. Mas ele também vê o elemento repressivo desse poder, a opressão do individual nesse processo coletivo.

A "narrativa sionista" que se reflete no romance, não é levada a manifestar uma posição político-ideológica. O conceito básico da igualdade entre todos os seres vivos implica uma tentativa de neutralizar o aspecto político. Afinal, a essência da política é o desejo do poder que possibilita a imposição de uma tendência ideológica sobre as demais tendências.

O embasamento bíblico do romance é constituído por meio da técnica da alusão. As inúmeras referências à Bíblia são uma característica estilística de um autor que insere partes de versículos e expressões bíblicos na sequência narrativa do seu texto, e formam também o elemento temático central de um romance cujo título já o associa à história dos patriarcas bíblicos. Essa multiplicidade de alusões enriquece e reforça a rede entretecida entre o romance e a Bíblia.

O poder de atração e o interesse despertado pela figura do Jacó bíblico em Meir Shalev evidenciam-se pelo fato de que os seus três primeiros romances tratam, cada um deles, de um aspecto diferente da vida dessa personagem: em *A Montanha Azul* é abordado o conluio dos moradores da aldeia, considerados como se fossem irmãos, contra o filho amado; *Pelo Amor de Judith* centraliza-se no aspecto do grande amor e da capacidade infinita de esperar por sua realização; *Essav* enfoca as relações entre os irmãos gêmeos Essav e Yaacov.

Não obstante essa última afirmação é possível discernir que o fundamento bíblico no romance cria um sistema de analogias entre a família dos padeiros e a dos antepassados, nas três gerações. O argumento central por mim defendido, nesse contexto, é o de que o romance assume a missão de reparar as injustiças do passado, que foram immortalizadas no texto bíblico.

Sara, que foi excluída da história do sacrifício de seu filho Isaac, é mostrada em *Essav* como uma mulher jovem e forte, da qual não se consegue esconder situações que ponham em risco a segurança de seu amado filho Yaacov, nem tampouco impedir de sair em sua defesa. Da mesma forma, a apresentação grotesca de Avraham Levi – sempre sob uma luz negativa, como um marido que conspira contra a esposa devido a uma arrogância mesquinha e invejosa – pode ser vista como um acerto de contas com o Abraão bíblico por seus vários atos de fraqueza que beiram a ignóbil, tal como dar sua esposa a reis estrangeiros para salvar a própria pele e mesmo obter recompensa material. De mais a mais, o comportamento de Abraão, como pai, no episódio do sacrifício de Isaac permanece uma ferida aberta no legado cultural secular. O romance moderno enfatiza o ódio do filho (Yaacov) pelo pai, uma atitude apropriada frente a um pai que brande sua faca contra o filho.

O tema da disputa entre irmãos sobre a herança da família, recorrente na Bíblia, é expresso no romance pelo amor dos dois irmãos pela mesma mulher, Lea, e pela competição dissimulada pelo amor de sua mãe, Sara. O conflito principal, entretanto, é o de Essav, que na verdade está dividido entre o amor que sente por Lea e o que nutre por seu irmão gêmeo. Por isso, ele evita um conflito real e visível, abre mão da mulher amada e da herança em favor do irmão e exila-se de sua terra natal. Essav Levi não está disposto, de forma alguma, a lutar contra o irmão, ainda que Lea insinue várias vezes que essa é a vontade dela.

A relação entre os irmãos gêmeos na Bíblia gira em torno do grave conflito, repleto de embuste, roubo, fuga e desejo de vingança. Quando Esaú, vinte anos depois, perdoa o irmão e tenta renovar as relações fraternais, a narrativa deixa claro que esse não é o desejo de Jacó. No romance moderno, no entanto, o fio de lã vermelha que atava as mãos dos gêmeos Levi na infância, é um fio que jamais foi rompido, mesmo durante os anos em que eles estiveram separados. Existe uma proximidade real e um amor verdadeiro entre os irmãos, apesar da distância geográfica e do conflito implícito. Assim, as relações fraternais são reparadas.

As alusões às lamentações das mães pelos filhos aparecem reiteradamente no romance. Sara Levi, com seu lamento pela morte da filha nascida antes dos gêmeos, une-se à matriarca Raquel e a Resfá, filha de Aiá. As lamentações de Sara fazem-se ouvir de longe. A narrativa liberta o clamor terrível e amargo, cujo som a Bíblia não permitiu que fosse ouvido, deslocando a dor da orfandade e do luto por um filho de sua função nacional para a individual, ao mesmo tempo particular e universal.

Yaacov Levi transforma a Lea adormecida em um útero fértil quando ele dá à luz, através dela, a Michael. A apresentação da mulher cuja função resume-se em trazer filhos ao mundo e o nome Lea associam-na com a figura bíblica. A atribuição do nome Lea no

romance à mulher amada por dois homens é outra tentativa de trazer uma espécie de reparação para a alma ferida e dolorida da odiada Lea bíblica.

O versículo bíblico que enfatiza a solidão de Jacó após sua luta com o anjo simboliza uma grande virada, positiva, em sua vida como líder de uma nação e pai de um povo. A alusão a Yaacov Levi, por outro lado, que permanece sozinho no necrotério com o corpo do filho mais velho, projeta uma situação semelhante à do Jacó bíblico, que no fim dos seus dias resume sua vida com uma declaração cheia de amargura e dor. Yaacov Levi ficou sozinho, pai enlutado, filho órfão e marido abandonado.

Essav Levi é análogo à figura bíblica no seu destino de filho preterido; ambos são manipulados literal e figurativamente, no sentido de serem forçados a vagar pelo mundo, e também no sentido de serem excluídos. A gazela manipulada até a morte é o símbolo de Essav no romance. O exílio, aparentemente uma escolha sua, é na realidade a sina amarga de um desligamento doloroso.

A narrativa bíblica não reconheceu a nobreza de espírito de Esaú, que perdoou seu irmão e pediu para renovar as relações fraternas de amor entre eles; que no final, de livre vontade, abriu mão do legado de seus antepassados em favor de Jacó. A tradição midráshica transformou o irmão discriminado e excluído no símbolo do mal. O romance, que dá voz a Essav, tenta permitir que seu clamor seja ouvido de longe e, assim reparar, de certa forma, a injustiça cometida contra o seu ancestral homônimo.

O romance introduz a percepção da incompletude (ou da ausência) como uma ideia. Essa ideia está intimamente ligada ao ponto de vista expresso também em outros romances de Meir Shalev, que vê na realização de um grande sonho a origem da desintegração e do desvanecimento do próprio sonho. À semelhança de Orfeu, que olhou para trás e frustrou a possibilidade de realizar seu amor por Eurídice, e como Cyrano de Bergerac, que não revelou à amada ser ele o autor das palavras pelas quais ela se apaixonou, Essav desiste de Lea. Ele se abstém, inconscientemente, de realizar o seu amor.

De fato, os laços matrimoniais concretizados no romance ilustram sua inerente força destrutiva. No caso de Liyahu e Dudutch o casamento se consome no fogo do ciúme do marido, que realmente destrói sua própria vida. O amor de Yaacov e Lea se transforma em ressentimento, raiva e aversão, apesar, ou talvez por causa, das repetidas tentativas de Yaacov de restaurar o momento decisivo na história desse amor.

O amor de Avraham e Sara também se torna desprezo e ódio. A concretização desse amor envolveu uma jornada cheia de perigos, de Jerusalém para a Galileia. Enquanto dura, essa jornada tem destino e propósito, mas uma vez que ela os alcança, deixa de ser objetiva;

no momento em que o homem chegou ao seu destino não tem mais aonde ir. Uma vez realizada a sua aspiração, o indivíduo perde a força que motivou suas ações e lhes deu sentido. Esse é o paradoxo da realização de algo.

Essa é também a aspiração dos monastirianos, de descobrir o infinito – chegar ao maior ou ao menor ponto máximo. O paradoxo decorre do fato de que, se esse ponto máximo for descoberto, então não é infinito. O conceito de infinitude, como o horizonte, é algo a que se pode aspirar para sempre, porque nunca poderemos alcançá-lo e, portanto, ele continuará a ser ambicionado e desejado.

Dieduchka Michael anseia por voltar a sentir a dor da sua circuncisão e Yaacov lava novamente o cabelo de Lea com água da chuva. Essas ações refletem o desejo de restaurar um momento glorioso, aquela fração de minuto que antecedeu o clímax, antes da realização do grande sonho, posto que uma vez concretizado, este perde o seu poder mágico. O sonho e a expectativa de realização são mais doces do que a própria realização.

Certos desejos jamais serão satisfeitos, tais como o anseio de Dudutch por um bebê e a paixão por doces de Shimon. O mesmo ocorre no que tange ao desejo e ao anseio pela mãe. Para Essav, a imagem materna é a personificação do amor inatingível, como as ninfas na mitologia grega e a jovem mulher no mosaico encontrado nos campos de Brinker. Por isso, apesar de muitas de suas amantes parecerem-se com Sara, Essav continua a sentir uma sensação de carência e perda. Essa sensação de oportunidade perdida é parte inseparável do amor que não pode ser concretizado, mas é a condição necessária para preservar o sonho e o desejo.

Juntamente com os temas pertinentes às questões essenciais da vida humana, do tempo e da sociedade, a narrativa é acompanhada por uma atitude humorística, hedonista e sensual, que reflete aspectos da tradição popular dos contadores de histórias.

Uma das maneiras pela qual essa característica se evidencia em *Essav* é por meio do realce do ato de narrar e da relação entre o narrador e seus leitores. O narrador adverte-nos, os leitores, a não duvidar de suas palavras, mesmo quando elas nos soam um tanto absurdas. Por intermédio da destinatária ficcional por ele criada, o narrador formula enigmas ao leitor, o desafia a encontrar respostas para questões que exigem que ele estabeleça ligações, faça suposições e tire conclusões. O narrador burla o seu leitor e, indiretamente, insulta o âmbito de sua erudição.

A intertextualidade óbvia do livro também serve de fonte pródiga para zombar deliberadamente do leitor e iludí-lo. A multiplicidade de citações e referências a outras obras,

inclusive aquelas que enfatizam sua ficcionalidade, coloca em pauta os temas da relação entre ficção e realidade e do significado e poder das palavras que criam os universos ficcionais.

A palavra é o menor elemento constitutivo da narrativa. Ela pode criar um novo mundo pela mera tentativa de descrever o que, em essência, não é verbalizável, como a dor. A descrição da dor não é idêntica a ela. Contudo, a falta de identidade com a realidade, de acordo com a concepção expressa no romance, não é necessariamente uma mentira.

As palavras criam um universo ficcional que, por definição, não é real. A mentira da ficcionalidade, no entanto, pode ser mais verdadeira do que a realidade, se tiver alguma verdade interior que seja consistente com a verdade da narrativa específica.

Também a memória, um dos instrumentos essenciais do narrador, não garante a fidelidade da narrativa para com a verdade objetiva, mas está a serviço da engenhosidade do seu narrador.

As alusões intertextuais inseridas no romance como parte da realidade ficcional de seus protagonistas criam uma convergência de dois universos ficcionais distintos. A sua capacidade de confluir indica a possível existência de outra dimensão, supostamente fora do universo ficcional. Essa é outra maneira de destacar o problema e revelar a precária fronteira entre realidade e ficção.

Finalmente, a contemplação do mundo através de uma lente qualquer – de uma máquina fotográfica, dos óculos, ou dos vidros coloridos – lembra-nos que existe certa distorção em toda forma de perceber a realidade. Toda captação da realidade depende do espectador subjetivo e, se assim for, quem garante que o mundo real percebido por um determinado sujeito não seja, na verdade, ficcional?

7. Bibliografia

ALONI, Nisim. Lihiyot Ofê (Ser um Padeiro). *Hayanshof*, Tel-Aviv: Am-Oved, 1975.

AMÂNCIO, Moacir. *Yona e o Andrógino – Notas sobre Poesia e Cabala*. São-Paulo: Edusp, 2010.

AMIKAM, Israel. *Hahatkafá al Haishuv Hayehudi Beeretz Israel be 1929 (O Ataque Contra a Comunidade Judia na Terra de Israel em 1929)*. Haifa, 1929.

ASHEROV, Erez. Rabelais Negued Shalev (Rabelais Contra Shalev). *Kolbo Haifa*, 08.04.1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Sugiut Hapoetika shel Dostoievski (Problemas da poética de Dostoiévski)*. Merchavia: Sifriat-Poalim, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. *Hadiber Baroman (Discurso no Romance)*. Tel-Aviv: Sifriat-Poalim, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. *The Dialogic Imagination – Four Essays*. United States of America: University of Texas Press, p. 84-258.

BALABAN, Avraham. *Gal Acher Basiporet Haivrit: Siporet Ivrit Postmodernit (Outra Onda da Literatura Hebraica: Literatura Hebraica Postmodernista)*. Jerusalem: Keter, 1995.

BARTHES, Roland. The Death of the Author. *Image – Music – Text*, New York: Hill and Wang, 1977, p. 142-148.

BARTANÁ, Ortziyon, Hevel (Tolice). *Moznayim*, 66 (1), 1991.

BARTANÁ, Ortziyon. Hasifrut Haivrit Beeretz Israel: Dor Hapalmach (Literatura Hebraica na Terra de Israel: Geração da Palmach). Em: AHARONI, Sara e AHARONI, Meir (editors). *Ishim Umaasim BeIsrael – Sefer Hayovel*. Israel: Maksim, 1998. Site do Centro de Tecnologia Educacional, www.Lib.cet.ac.il, p. 1-6.

BEN, Menachem. Sefer Habdichá Vehachidud shel Meir Shalev (Livro de Piada e Requite de Meir Shalev). *Kol Hair*, 04.10.1991.

BEN-PORAT, Ziva. Ben-Textualiot (Intertextualidade). *Hasifrot*, 2 (34), verão 1985.

BERNI, Sharon. Meir Shalev: Lichtov Roman Bli Machshev Ze Tipshi (Escrever um Romance sem Computador é Estúpido). *Kolbo*, 28.08.1990.

BIALIK, H'N e RAVNITZKI, Y'H. *Sefer Haagada – Mivchar Haagadot Shebatalmud Uvamidrashim (O Livro da Hagada – Seleção de Historias e Midrashim)*. Tel-Aviv: Dvir, 1959.

BOSHES, Heda. Milim Vetmunot – Shnei Massaot (Palavras e Retratos – duas Viagens). *Haaretz*, 19.09.1991.

BURSHTAIN, Dror. Zman Likrô Bakhtin (Hora de ler Bakhtin). *Haaretz*, 18.07.2007. Em: www.haaretz.co.il, p. 1-4.

CHEFETZ, Fabiana. *Mishkafaim, Maraa, Mikroskop, Matzlema Vekochavim Óculos*, (Espelho, Microscópio, Câmera e Estrelas). Jerusalem, 06.09.1991.

DAYAN, Yocheved, *Tziyonut Yeshaná, Tziyonut Chadashá – Lemivnê Haômek shel Yetzirat Meir Shalev (Velho Sionismo, Novo Sionismo – A Estrutura de Profundidade da Obra de Meir Shalev)*. Dissertação de Phd: Universidade de Tel-Aviv, 2003.

ECHAD HAAM. Lo Zê Haderech (Este não é o Caminho). *Hamelitz*, 12, 1891. Em: <http://benyehuda.org/ginzburg>, p. 1-6.

ELITZUR, Yoel. Kol Baramá Nishmá Vesheelat Kvurat Rachel (Voz é Ouvida em Ramá e a Questão do Enterro de Rachel). *Shmaatin*, no. 59, 1982, em: Daat – Atar Limodei Yahadut Veruach. Michlelet Hertzog, www.daat.ac.il.

EMERSON, Ralph Waldo. Letters and Social Aims. *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson*, Volume VIII, USA: Harvard College, 2010.

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones, a Foundling*. Jerusalem: Mossad Bialik, 1967.

FOUCAULT, Michel. What is an Author? in: LODGE, David. *Modern Criticism and Theory*. London&New-York: Longman, 1992, p. 173-187.

FRANCE, Anatole. *Thais*. Varsha: Shtibel, 1922.

FREUND, Kobi. Al Issot Venachtomim – Etos, Mitos Vetat-Mudá Be’’Esav’’ (Sobre Massas e Padeiros – Ethos, Mito, e Sub-Consciência em ‘Essav’’). *Moznayim*, 67 (1), 1992.

GAN, Chen. Hashimush Bemitusim Basfarim ‘Roman Russi’ ve’Essav’ le Meir Shalev Keemtzaí Meitzev ve Keemtzaí Raayoni (O Uso de Mito nos Livros ‘A Montanha Azul’ e ‘Essav’ do Meir Shalev como Feramenta Figurativa e como Feramenta Ideológica). *Alon Lamore Lesifrut*, 15, 1994, p.139-170.

GANICHOVSKY, Dov. *Sipurim Yerushalmim (Histórias Jerosolimitas)*. Jerusalem: Karta, 1989.

GAT, Chana. Chevrá Vehistoria: Maamadan Vetafkidan shel Nashim Besiporei Sefer Bereshit (Sociedade e História : O Estatuto e o Papel das Mulheres nas Histórias do Gênesis). *Bet Mikra*, 39 (136), 1993, p. 39-50.

GAYLAY, C.M. *The Classic Myths-in English Literature and Art*, U.S.: Ginn-Blaisdell, 1893, p. 159-168.

GOLDFARB, SH.D. Ahavat Yaakov Lerachel (O Amor de Jacó aos Raquel). *Bet Mikrá*, 65, Tevet 1988. Em: Daat – Atar Limodei Yahadut Veruach. Michlelet Hertzog, www.daat.ac.il.

GORDON, A.D. *Kitvei A.D. Gordon (Os Escritos de A.D. Gordon)*. Jerusalem: Hasifriá Hatziyonit, 1951.

GRAVS, R. *The Greek Myths*, Edinburgh: Penguin Books, 1955, p. 111-115.

GREENWALD, Itamar. Mitos Veemet Historit – Haim efshar Lenapetz Mitusim? (Mito e Verdade Histórica - Será Possível Quebrar os Mitos?) Em: IDEL, Moshe e GREENWALD, Itamar (editores). *Hamitos Bayahadot – Historia, Hagut, Safrot*. Jerusalem: Merkaz Zalman Shazar Letoldot Israel, 2004.

GUINAT, Lifa, “Vehayá Kaasher Tarid” – Iyun Bevirkat Itzhak et Esav (“Quando te Libertares” – Estudo da Bênção do Isaac a Esaú). *Bet Mikra*, 124, Tishrei 1993. Em: Daat – Atar Limudei Yahadut Veruach. Michlelet Hertzog, www.daat.ac.il.

GUR, Batya. Kismô shel Essav (A Magia do ‘Essav’). *Haaretz*, 13.09.1991.

GUREVITCH, David. Chalomot Memuchzarim: Zramim Chadashim Basifrut Haisraelit (Sonhos Reciclados: as Novas Tendências da Literatura Israelense). *Iton* 77, Abril 1996, p. 38-43.

GUREVITCH, Z. And ARAN, G. The Land of Israel: Myth and Phenomenon. *Studies in Contemporary Jewry*, vol. 10, New-York: Oxford University Press, 1994.

HALTER, Aloma. An Honest Storyteller. *The Jerusalem Post Magazine*, 06.09.1991, p. 12-15.

HAN, Lea. Lechem Miti Umeta Lechem – al Sifrô shel Meir Shalev, ‘Essav’ (Pão Mítico e Meta-Pão – sobre ‘Essav’, o Livro do Meir Shalev). *Achshav*, 57, 1991.

HARDY, Thomas. *Tess of the d’Urbervilles*. Jerusalem: Kana, 1984.

HIRSH, Eli. Ovdot Hofchot Lebdayot Uvdayot Hofchot Leovdot (Fatos Tornam-se em Mentiras e Mentiras Tornam-se em Fatos). *Hair*, 30.08.1991.

HIRSHFELD, Ariel. Hachinuch Hasentimentali (Educação Sentimental). *Haaretz*, 22.11.1991, p.25.

HOLTZMAN, Avner. *Mapat Drachim – Siporet Ivrit Kayom (Mapa de Trilhas –Literatura Hebraica Contemporânea)*. Tel-Aviv: Hakibbutz-Hameuchad / Sifrei Siman-Kria, 2005.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Jerusalem: Mosad Bialik, 1984.

KOHEN, Marius. Paradoksim shel Haensof – Chelek Alef (Paradoxos do Infinito – primeira parte). *Galileo*, 112, Dezembro, 2007. em: <http://ocw.openu.ac.il>, p. 1-6.

KONSTANTINOVSKAYA, Helena. Darkey Hachronotop (Zman Vemerchav Etzel Sterne, Hertzol, Brener) (Formas do Cronotopo (Tempo e Espaço na Obra de Sterne, Hertzol, Brener). *Efes Shtaim*, 1992, p. 131-139.

KUHNS, Richard. *Decameron and the Philosophy of Storytelling – Author as Midwife and Pimp*. New-York: Colombia University Press, 2005.

LEVIN, Irit. Shimon Velevi Achim – Leberor Maaseihem Beparashat Shchem Uvimchirat Yossef (Simeão e Levi São Irmãos – para Esclarecer seus Atos em Sequém e na Venda de José). *Telalei Orot*, 8, Elkana: Michlelet Orot Israel, 1988-1989.

MAYBERG, Ron. Hasofer Venoten Lachmo (O Autor e quem o Sustenta) . *Kol Hair*, 30.08.1991.

MELAMED, Ariana. Reach shel Lechem Tari (Cheiro de Pão Fresco). *Mussaf Chadashot*, 30.08.1991.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Jerusalem: Keter, 1981.

MIRON, Dan. Hirhurim be-Idan shel Prosa (Reflexões em uma Era de Prosa). Em: ZISSI, Stavi (ed.). *Shloshim Shaná, Shloshim Sipurim* (Trinta Anos, Trinta Contos). Tel-Aviv: Yediot Acharonot, 1993.

MUNTHER, Axel. *O Livro de San-Michele*. Tel-Aviv: Am-Oved, 1973.

NEGUEV, Ayelet. *Sichot Intimiyot (Conversas Íntimas)*. Tel-Aviv: Yediot Acharonot, 1995.

OFIR, Adi. Chagiga im Shalev (Celebração com Shalev). *Maariv*, 13.05.2009.

OR, Amir. Architipim Mibereshit – Gavriut Venashiyut Bemitos Habriá Haivri (Arquétipos do Início – Masculinidade e Feminilidade no Mito Hebraico da Criação). *Halikon* 37, 2000. em: <http://www.amiror.co.il>, p. 1-8.

OREN, Yossef. Esav – Meir Shalv. *Haet Keshofar Politi* (A Pena como um Porta-voz Político). Tel-Aviv: Yachad, 1992.

OREN, Yossef. *Sifrut Veribonut* (Literatura e Soberania). Tel-Aviv: Yachad, 2006.

RICHARDS, I.A. Poetic Process and Literary Analysis, in SEBEOK, Th. A. (ed.) *Style in Language*, Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 1960, in: RIMON, Helena. *Mavo LeTorat HaSifrut*. Beer-Sheva: Ben-Gurion University, p. 165-173.

RICHARDS, I.A. *Practical Criticism : a Study of Literary Judgment*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1929.

ROUSTAN, Edmond. *Sirano De Bergerak*. Tel-Aviv: Hadar, 1965.

SAGIV, Assaf. Avot Hatziyonot Vemitos Haleidá Min Haaretz (Os Pais do Sionismo e o Mito de Nascimento da Terra). *Tchelet*, 7, 1998, p. 1-9.

SAMET, Elchanan. Parashat Miketz – Sipur Yossef Veechav – Nossou Umegamato; Genesis 37-40, Salmos 105 (A história de José e Seus Irmãos - Seu Assunto e Seu Intenção). *Iyunim Beparashat Hashavua*, Jerusalem: Maalot, 2004. Em: Daat – Atar Limudei Yahadut Veruach. Michlelet Hertzog, www.daat.ac.il.

SALMON, Yossef. Chadesh Yamenu Keketem – Mitos Tzyoni (Renova os Nossos Dias como já Eram Outrora – Mito Sionista) . Em: IDEL, Moshe e GREENWALD, Itamar (editors). *Hamitos Bayahadut – Historia Hagut, Sifrut*. Jerusalem: Merkaz Zalman Shazar Letoldot Israel, 2004.

SAROYAN, William. *Kitvei William Saroyan*. Tel-Aviv: Carmi at Naor, 1954.

SCHWEID, Eliezer. *Moledet Veeretz Yeuda (Pátria e Terra Prometida)*. Tel-Aviv: Am-Oved, 1979.

SHABTAI, Aharon. *Hamitologia Hayevani (A Mitologia Grega)*. Tel-Aviv: Sifrei Tel-Aviv, 2000.

SHAFIR, Avraham. Haomnam Rima Yaakov et Itzhak? (Yaacov realmente enganou Isaac?) *Haguigui Guivaa*, 3, 1995. Em: Daat – Atar Limodei Yahadut Veruach. Michlelet Hertzog, www.daat.ac.il.

SHAKED, Guershon. *Gal Achar Gal Basifrut Haivrit (Honda Após Honda na Literatura Hebraica)*. Jerusalem: Keter, 1985.

SHAKED, Guershon. Machol Hamavet Vemachol Hachaim (A Dança da Morte e a Dança da Vida). *Yediot Acharonot*, 15.05.1994, p. 70-73.

SHAKED, Guershon. *Sifrut Az, Kan Veachshav (Literatura no Passado, Aqui e Agora)*. Tel-Aviv: Zmora-Bitan, 1993.

SHAKED, Malka. Panim Chadashot – Haroman Haachshavi al Toldot Mishpacha (Novas Faces – O Romance Contemporâneo de História Familiar). *Iton* 77, 153, Outubro 1992.

SHAKESPIR, William. *Hamlet Nesich Denemark*, Merchavia: Sifriat Poalim, 1955.

Shalev ve Knaz, Romanim Chadashim (Shalev e Knaz, Novos Romances). *Yediot Acharonot*, 09.08.1991.

SHALEV, Meir. *Be Ikar al Ahava (Principalmente sobre o Amor)*. Tel-Aviv: Am-Oved, 1995.

SHALEV, Meir. *Beveitô Bamidbar (Em sua Casa no Deserto)*. Tel-Aviv: Am-Oved, 1988.

SHALEV, Meir. *Essav (O Beijo de Esaú)*. Tel-Aviv: Am-Oved, 1991.

SHALEV, Meir. *Keyamim Achadim (Pelo Amor de Judit)*. Tel-Aviv: Am-Oved, 1994.

SHALEV, Meir. *Reshit – Peamim Rishonot Batanach* (No Início: Primeiras Vezes na Bíblia). Tel-Aviv: Am-Oved, 2008.

SHALEV, Meir. *Roman Russi (A Montanha Azul)*. Tel-Aviv: Am-Oved, 1988.

SHALEV, Meir. *Sod Hachizat ha-Einayim* (O Segredo da Falsa Aparência). Tel-Aviv: Am-Oved, 1999.

SHALEV, Meir. *Tanach Achshav* (Bíblia Agora). Jerusalém: Shoken, 1985.

SHALEV, Meir. *Yerushalaim Iri* (Jerusalém, Minha Cidade). Amsterdam: Vaselochi, 1988.

SHALEV, Meir. *Yoná Venáar* (Uma Pomba e um Menino). Tel-Aviv: Am-Oved, 2006.

SHAPIRA, Anita. . Zionism and the Upheavals of the 20th Century. in: SINGER, David, and SELDIN, Ruth R. *American Jewish Year Book*, 1998. New York: American Jewish Committee, 1998, p. 17-24.

SHELACH, Yochi. Hasafá Kekonstruct Leshoni Beyetzirut Grossman VeShalev (A idioma Como Construção Linguística na Obra de Grossman e Shalev). *Hartzaá Lekenés Doctorantim* Tel-Aviv: Tel-Aviv University, 21.05.2003.

SHENHAR-ELROY, Aliza. *Msesaper, Sipur, Kahal – Hasipur Haamami Hayehudi Vehausraeli* (O Narrador, a História, o Público - Conto Folclórico Judeu e Israelense), Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1994.

SHIFFMAN, Smadar. *Devarim she-Roím mi-Kan* (Coisas Vistas Daqui). Jerusalem: Karmel, 2007.

SHIFFMAN, Smadar. Meir Shalev – Tmunat Haolam: Hahiperbula Hamerukenet (A Representação do Mundo: o Hiperbólico Vazio). *Tviat Etzbao shel Hamechaber – Haolamot Hapoetim shel Faulkner, Hemingway vê Meir Shalev* (A Impressão Digital do Autor), Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1999.

SHIFFMAN, Smadar. Pney Yanus: Ben-Textualiot BeESAV shel Meir Shalev (O Rosto de Janus: Intertextualidade no ‘Essav’ por Meir Shalev). Em: BEN-PORAT, Ziva (ed.). *Aderet Lebinyamin – Sefer Hayovel Lebinyamin Harshav*, Vol. 1, Tel-Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 1999.

SHILLER, Eli. Derech Haissurim (A Via Dolorosa). *Kardom*, 9, 1980.

SHKOLNIKOV, Chana. Ben-Textualiot, Anachronizm Uven-Tchumiyut: Hamikrê shel Tom Stafford (Intertextualidade, Anacronismo e Intredisciplinar: o Caso de Tom Stafford) . *Alpaim – Ktav-Et Rav-Tchumi Leiyun, Hagut Vesifrut*, 17, 1999.

STEINBERG SCHVARTZMAN, Gabriel. *A Montanha Azul de Meir Shalev: Uma Leitura Pós-Sionista da Sociedade Israelense*. São-Paulo: Universidade de São-Paulo, 2005.

STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Jerusalem: Hakibbutz Hameuchad, 1993.

TCHERNICHOVSKI, Shaul. *Shirim* (Poemas). Jerusalem: Shoken, 1951.

TOKLAS, Alice B. *What is Remembered*. London: M. Joseph, 1963.

TSELNIK, Nachman. Yachasei Achvá Besefer Bereshit (Relações Fraternas no Livro de Genesis). *Sinai* 27 Vol. 52, 1964, p; 241-250.

TWAIN, Mark. *The Innocents Abroad or the New Pilgrims' Progress* (na versão hebraica: Massá Taanugot Le- Eretz Ha-Kodesh). Tel-Aviv: Bet A. Levinson, 1972.

WEINBERG, Zvi. Ledmutô shel Essav (Sobre a Figura do Esaú). *Shmaatin*, 78, 1986. Em: Daat – Atar Limodei Yahadut Veruach. Michlelet Hertzog, www.daat.ac.il.

WEISS, Hillel. Essav, Sefer Havitur Hagadol (*Essav*, o Livro da Grande Renúncia). *Maariv*, 20.09.1991.

WEISSMAN, Anat. Otô Davar, Acheret Keilo (A Mesma Coisa, Parece Diferente). *Davar*, 04.10.1991.

WIMSATT, William K. and BEARDSLEY, Monroe C. The Intentional Fallacy. *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, 1954, RIMON, Helena. *Mavô Letorat Hasifrut*. Beer-Sheva: Ben-Gurion University p. 174-185.

WORTON, Michael and STILL, Judith, (Editors). *Intertextuality - Theories and practices*. Manchester University Press, 1990.

YAOZ, Chana. Hedonizem Vebest Seler – al Maasê Haharkava shel Haroman ‘Essav’ (Edonismo e "Best Seller" - Sobre a Forma de Montagem do Romance ‘Essav’). *Iton* 77, 141, Outubro 1991.

YEFET, Sara. Sefer Divrei Hayamim: Chibur Histori (Livro de Crônicas: Composição Histórica). *Shnaton Lechecher Hamikrá Vehamizrach Hakadum*, 14, jerusalem: A Universidade Hebraica, 2006, em: <http://mikranet.cet.ac.il>, p. 1-7.

YOVEL, Irmياهو. Chilon Hazikaron Vecheker Haistória – Mavo (Secularização da Memória e pesquisa histórica – Introdução). *Zman Yehodi Chadash – Tarbut Yehudit Beidan Chiloni – Mabat Intziklopedi*, Primeiro Vol., Jerusalém: keter, 2007.

YTZCHAKI, Yedidya. Mitologizatzya shel Hamitus (Mitologização do Mito). *Iton* 77, 105, 1988, p.8.

ZELIGMAN, Yochanan Jhon e AVNI, Gideon. Chafirof Vemechkarim Chadashim Bemitcham Knesiyat Há-Kever (Escavações e Estudos Novos no Complexo do Santo Sepulcro). *Kadmoniot*, 2 (122), Jerusalem, 2003, p. 119-124.

ZIV, Noam. Yoter Miday Zeá (Excesso de Sour). *Davar*, 04.10.1991.