Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 9, jul-dez/2010

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Amós Oz e Anton Tchekhov:
genealogia de uma poética**

Gustavo Naves Franco

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio)

Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

Amós Oz e Anton Tchekhov: genealogia de uma poética

O artigo apresenta uma breve análise crítica da obra do escritor israelense Amós Oz, com ênfase para as condições de emergência de uma poética singular no interior de seus romances, articulando determinados aspectos sócio-históricos da trajetória do autor com a importância da leitura da obra do escritor russo Anton Tchekhov para a configuração de seu trabalho. Pretende-se compreender, com o estudo do caso, algumas razões da relevância de Tchekhov para a literatura do período pós-utópico do final do século XX; e, ao mesmo tempo, identificar a originalidade da voz poética de Amós Oz como veículo de sentimentos e formas artísticas particulares de seu tempo.

Palavras-chave: Amós Oz – literatura israelense – Anton Tchekhov – literatura russa – história literária – século XX

ABSTRACT

Amós Oz and Anton Tchekhov: Genealogy of a Poetics

The article presents a brief critical analysis of the Israeli writer Amós Oz's works, emphasizing the conditions of emergence for a singular poetics in the interior of his novels, by articulating some social and historical aspects of the author's path with the importance of his readings of the works by the Russian writer Anton Chekhov. The study of the case aims the comprehension of some reasons which explain Chekhov's relevance for the literature of the late twentieth century's literature, and, at the same time, the identification of the originality of Oz's voice as a vehicle of feelings and artistic forms of his time.

Keywords: Amós Oz – Israeli literature – Anton Chekhov – Russian literature – literary history – twentieth century

FRANCO, G. N. “Amós Oz e Anton Tchekhov: genealogia de uma poética”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 35-49.

DOI: 10.22409/1981-4062/v9i/99

Aprovado: 30.05.2011. Publicado: 17.08.2011.

© 2011 Gustavo Naves Franco. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 30.05.2011. Published: 17.08.2011.

© 2011 Gustavo Naves Franco. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

He'll be on the move from now on. Traveling night and day, without cease, all of him, every last exploding piece of him. Until he reaches a place only he knows about. An Arctic place, cold and frozen. Where he thinks, This is far enough. This is the place. And lies down, for he is tired.
Raymond Carver, *Migration*

Em uma passagem de seu livro de memórias, o escritor israelense Amós Oz relata como entrou em contato com um pequeno livro que viria a ser decisivo em sua trajetória literária. O episódio diz respeito à noite de verão em que ele, no kibutz onde morava por volta dos 20 anos, leu pela primeira vez os textos de Sherwood Anderson reunidos em *Winesburg, Ohio*, então recentemente traduzido para o hebraico. É notável o contraste entre o prosaísmo dos temas e personagens de Anderson e o efeito que a leitura teve sobre Oz: “Até as três da madrugada, andei a esmo, como um possesso, em todas as direções, preso de uma excitação febril, bêbado, falando sozinho em voz alta”, recorda o autor. Mas tal ânimo se explicava pela sensação de reconhecimento que marcaria sua história sob a forma de um ato inaugural, equivalente ao de outros escritores em início de carreira, e resumido na frase que arremata o parágrafo: “Eu tinha encontrado”.¹

Agora, podemos afirmar que os próprios aspectos prosaicos e mesquinhos das narrativas de Anderson foram determinantes na repercussão deste encontro. Pois, se *Winesburg, Ohio* é um conjunto de contos sobre figuras patéticas de uma cidadezinha remota e miserável do meio-oeste norte-americano, não menos patéticos, remotos e miseráveis pareceram então a Amós Oz os personagens e a paisagem da Jerusalém de sua infância. Ali, vivia uma pequena classe média de funcionários públicos, comerciantes e dentistas frustrados, que tentavam fazer-se passar por “perigosos terroristas e destemidos agentes da liberdade”, enquanto professoras de piano e donas de casa “rolavam na cama em lágrimas reprimidas, ansiando por uma vida plena de arte e nobres sentimentos”; assim como, nas ruas da Winesburg de Sherwood Anderson, transitavam criaturas ignoradas pela epopeia capitalista norte-americana, incapazes de conquistar o território reservado aos eleitos, sendo assim condenados a uma vida de comoções superficiais e profundos desapontamentos.

Até aquele instante, como o próprio Oz afirma, ele acreditara ter crescido no cenário de um romance de Dostoiévski, e que seria sua tarefa recriá-lo, na condição de escritor, com ênfase nos atos desmedidos e nas trágicas oscilações de seus personagens. Mas, então, ficou nítido para ele que sua Jerusalém não era a São Petesburgo de *Crime e castigo*, pois na primeira as grandes vilezas sequer chegavam a ser cometidas, e os mais heroicos projetos de redenção não passavam de subterfúgios para um cotidiano banal.

Daí o reconhecimento: no livro de Anderson, um mundo semelhante ao que conhecera ganhava status literário, sem que para isso tivesse que ser realçado com cores vibrantes ou êxtases retóricos (ou, mais especificamente, na condição de que, sob as vibrações efêmeras, bolhas de entusiasmo e retórica pretensiosa dos habitantes deste mundo, o escritor soubesse apreender um fundo de tristeza, miséria espiritual e prestígio

provinciano, encharcado de “ideais que tinham perdido o frescor”, e convertido em material artístico não pelas paixões proclamadas por seus atores, mas pelo desespero mais azedo que elas subentendiam). E isto se deu, enfim, sem que Oz tivesse exatamente se desvinculado da matriz literária russa como um forte referencial para sua trajetória artística.

“*Winesburg, Ohio* me despertou de repente para o mundo de Tchekhov”, afirmou ele, ainda em suas lembranças, “antes mesmo que eu viesse a conhecer a própria obra de Tchekhov”. Assim, surgia um vínculo de longa duração, cujos aspectos substanciais independem da distinção dos gêneros praticados pelos dois autores. Tendo isto em vista, vale a pena explorar brevemente alguns aspectos da poética subjacente à prosa de Oz, a partir de uma compreensão da situação peculiar de Anton Tchekhov entre os grandes escritores russos de seu tempo.

O mundo de Tchekhov, o mundo de Oz

Podemos partir de determinadas afinidades entre o meio literário e intelectual de Tchekhov e Oz. As razões deste paralelismo são, a princípio, de natureza histórica e genealógica: a família de Oz era originária da Rússia, como a de tantos judeus que emigraram para a Palestina na primeira metade do XX, sendo russos muito dos escritores mais conhecidos e comentados entre eles. Porém, isto nos oferece apenas um panorama geral, e a constatação demanda a ênfase em uma particularidade para ganhar relevo. Neste caso, refiro-me não exatamente à circulação da obra de Dostoiévski, tampouco à fama do então pouco conhecido Anton Tchekhov naquele contexto, mas ao papel que nele exerceu Leon Tolstói, um dos mais influentes pensadores vinculados ao momento de fundação do Estado de Israel.

Mais precisamente, Tolstói oferecera aos primeiros colonos sionistas uma ampla e consistente doutrina para a constituição de uma sociedade renovada, articulando aspectos morais, políticos e filosóficos em torno de um intransigente ideal de pureza ética e dedicação ao trabalho coletivo. Seu propósito imediato, com este projeto reformador, foi o aproveitamento de virtudes supostamente preservadas no caráter do campesinato russo do final do século XIX (e desde logo intocadas pelo individualismo burguês oitocentista), para a criação de sólidas estruturas de organização social, com a submissão do pessoal ao comunitário. Mas, com a instalação dos primeiros kibutzim no território que viria a ser o da nação israelita – uma iniciativa de homens que se auto-proclamavam fundadores de um mundo novo, justo e igualitário – a ideologia de Tolstói encontrou outro espaço favorável à sua difusão. E, mesmo quando não era declaradamente mobilizada como fundamento para o ativismo político, ela servia como correlato teórico bastante apropriado ao que se estava propondo em tais circunstâncias.

Deste modo, quando o protagonista de *Uma certa paz*, romance publicado por Oz em 1982, refere-se ao chefe de seu kibutz como um ‘tolstoizinho’ de segunda categoria, é a

esta relação que ele está aludindo. Mais adiante, no mesmo livro, Ionatan Lifschitz enfim executa uma decisão anunciada no começo da história: abandonar o kibutz e deixar para trás toda sorte de obrigações para com a comunidade, fixadas por aqueles que teriam criado as bases para uma vida exemplar. No caso, ele é inclusive filho do líder local, o tolstoizinho mencionado, o abandono do kibutz surge também como a ruptura de uma tradição familiar, um gesto de infidelidade em relação aos ‘pais fundadores’. Daí a força dramática do discurso que marca o momento de sua partida: “Pobres heróis redentores de todo o país, conquistadores do deserto que se sobrepõem aos piores instintos, salvadores de Israel, loucos, desvairados, maníacos de cabeça inteira, déspotas atacados de verborreia, sua alma está gravada na minha como um defeito de nascença mas eu não sou um de vocês”.²

Com isto, fica assinalado um dos pontos de vista sobre a doutrina de Tolstoi presentes na obra de Amós Oz. Decerto, *Uma certa paz* é um romance polifônico, e não podemos identificar a voz de Lifschitz como aquela que determina o andamento da história. Por outro lado, há, de fato, um narrador, situado entre os personagens, e cujo tom ponderado e melancólico é o de quem assiste, a certa distância, os conflitos das múltiplas individualidades envolvidas no relato. Voltarei a ele mais adiante. Por ora, quero ressaltar como as acusações feitas por Ionatan em sua despedida fazem parte de um movimento decisivo na trajetória de Oz.

Note-se: com a leitura de Sherwood Anderson, ele percebeu que a cidadina Jerusalém onde crescera não era exatamente a paisagem de um romance de Dostoiévski, como muitos de seus histriônicos habitantes faziam parecer, e ele próprio quisera acreditar. As explosões de som e de fúria que ali eclodiam não poderiam sustentar verdadeiras tragédias, e nem prenunciavam autênticos milagres, murchando na resignação cotidiana com uma vida idiota. Já ao transferir sua moradia e suas atenções para o campo, isto é, para o ambiente mais sóbrio e mais taciturno do kibutz, ele havia buscado a experiência totalmente oposta à da construção épica de uma nova sociedade, por sujeitos inflexíveis e convictos do caminho a seguir. No entanto, também neste caso, viria a encontrar criaturas desnorteadas – tirânicas e intransigentes por um lado, desamparadas e tristes por outro, “pobres heróis redentores de todo o país”, “maníacos”, “déspotas” – ocultando-se sob o semblante da convicção ideológica exemplar. E o contato com a obra de Tchekhov foi fundamental na evolução desta sensibilidade.

É neste ponto que uma breve digressão deve ser feita para subsidiar a análise. Os diferentes pontos de vista de Tolstoi e Tchekhov sobre diversos assuntos ficaram registrados, por sinal, em cartas, artigos e textos ficcionais que compõem um riquíssimo debate. Reproduzi-lo aqui em todos seus matizes seria inapropriado e impossível; mas cabe registrar que Tchekhov, após abandonar sua prosaica e tacanha cidade natal, foi ele mesmo um seguidor e divulgador da doutrina de Tolstoi. Para tanto contribuíram seu desgosto com as condições de vida do povo russo, sua intolerância com as debilidades morais da própria família (o pai alcoólatra, os irmãos adúlteros), e a posição proeminente

por ele assumida com alguns primeiros sucessos profissionais. Em suma: nos primeiros anos de sua carreira literária, e por mais que isso possa hoje parecer estranho, Tchekhov ocupava o lugar de um moralista convicto de sua missão reformadora, a começar pelo próprio círculo doméstico. Nesta condição, escreveu alguns textos – depois renegados – que ilustravam preceitos éticos consonantes com os de seu guia espiritual. Predicava com insistência, e reclamava muito. Estava miseravelmente infeliz.

Por volta dos 30 anos, porém, uma série de eventos levou-o a abandonar tais convicções. Não sem dificuldades, e com dolorosos transtornos que acompanharam um período de desassossego crônico, surgiu o autor de contos como “A dama do cachorrinho” e peças como *A gaivota*. Isto envolveu reflexões entre as quais estava, decisivamente, o reexame de sua postura em relação ao tolstoísmo (a expressão era corrente na época). Pois, se ele se encontrava desconfortável no papel do escritor orientado ideologicamente, era porque sua índole criativa era de outra natureza, e esta outra natureza implicava uma visão de mundo bastante distinta. Chegou o momento em que ele passou a ver a doutrina de Tolstoi com repulsa, caracterizando-a como uma promessa de liberdade que aprisionava os indivíduos em uma corrente de elos muito mais fortes do que os da sociedade burguesa.

Deste modo, desistiu de ser um ‘grande homem’, ou mesmo um ‘grande escritor’ – em um sentido específico do termo – para tornar-se um cronista de pequenas hesitações, angústias e fracassos de personagens ordinários. Trabalhou em representações precisas dos conflitos e atribulações humanas, que não se destacam pela intolerância nem pela condescendência, pelo otimismo nem pelo pessimismo, e sim pela objetividade de um olhar que preserva a liberdade do indivíduo e do personagem, ao manter-se a certa distância em sua atividade criadora. Textos como “Enfermaria no. 6” expõem seu entendimento de que a complexidade do mundo e dos homens refuta as ideologias unificadoras. Em outros, independentes desta discussão, e mesmo assim a ela atrelados, buscou produzir, com delicadeza e cortesia, aproximações capazes de sugerir que a beleza é ainda possível neste mundo de indivíduos desgarrados, por mais precários e débeis que tais indícios possam ser.

Amós Oz, por sua vez, teve seu momento de compromisso com promessas de salvação associadas a exigências de rigor ético, ao mudar-se da cidade para o campo, de Jerusalém para o kibutz, do ‘mundo de Dostoievski’ para o ‘mundo de Tolstoi’, chegando naquele momento a adotar um novo nome (aquele pelo qual é hoje conhecido). No entanto, a fala de Ionatan em *Uma certa paz* expõe o instante em que também as máscaras deste universo caem, deixando à mostra o que há de patético e mesquinho nas mais elevadas expressões de idealismo. E, também já neste momento, o foco de sua atenção passa para o fundo de tristeza e frustração que está sob tais aberrações (“oxalá deixem de sofrer, minhas criaturas maravilhosas, monstros da redenção”, diz ainda Ionatan), abrindo caminho para uma visão compadecida – porém um tanto resignada – da comédia humana que assim se vislumbra. De modo que aí também sua

identidade como escritor foi reforçada em um aspecto fundamental. Ele podia mudar-se da cidade para o campo, de Jerusalém para o kibutz – mas estaria sempre no mundo de Tchekhov.

Na condição de habitante e observador deste mundo, ele compôs seu mais conhecido ciclo de romances, que vai de *Uma certa paz* até *O mesmo mar*, de 1999. Mais recentemente, publicou obras de gêneros diversos que não alcançaram a mesma repercussão, entre elas *Cenas da vida na aldeia*, um livro-tributo a Sherwood Anderson que explicita a afinidade por ele declarada em suas memórias. Estas últimas obras revelam um autor que encontrou a síntese de suas potencialidades no final daquele percurso, e depois disso dedicou-se a projetos de menor escala ou de diferentes motivações. Ao falar da obra de Amós Oz, portanto, estamos falando, sobretudo, da sequência de narrativas que inclui *A caixa preta* (1987), *Conhecer uma mulher* (1989) e *Não diga noite* (1994). Pois, por mais variáveis que tenham sido os cenários e métodos mobilizados nestes textos (do romance epistolar ao versificado, da vida no kibutz aos subúrbios de Tel Aviv), percebe-se neles elementos constantes e movimentos recorrentes, capazes de dar ao conjunto um aspecto de continuidade.

A seguir, pretendo somente indicar como o paralelismo entre o primeiro e o último romance da série implica tal continuidade, podendo ser creditado à evolução de uma poética, em que a posição do narrador em relação ao personagem de ficção favorece a emergência de um compadecimento solidário nas modulações de sua voz. Entre as analogias mais explícitas a serem mobilizadas, está o modo como ambos os livros põem em cena jovens protagonistas em gestos de libertação, deriva ou errância – Ionatan, em *Uma certa paz*, e Rico, em *O mesmo mar* –, sendo que a narrativa atribui o ato a um desejo de ruptura, e ao mesmo tempo volta suas atenções para o grupo de personagens afetado por aquele gesto, onde se observam grandes desequilíbrios e frágeis reconciliações em meio ao sofrimento cotidiano. Colocando-se ele próprio como um ente individual entre tais personagens, o narrador não se encontra em condições de oferecer aos impasses do texto uma resolução formal, sendo que sua própria voz pode oscilar entre a sobriedade distanciada e o desespero trágico. Mas, enfim, ela se destaca como lugar onde a dinâmica universal da dor e do desejo encontra uma expressão, e, portanto, onde se encontram reunidas, em suas diferenças, as individualidades de cada história.

Este viés narrativo, com suas possibilidades restritas e diversas limitações, possui por isso mesmo uma singularidade notável, que decorre de escolhas de diferentes naturezas, e privilegia alternativas literárias e estilísticas específicas. No caso de Oz, fatores biográficos, sociais e políticos contribuíram para seu desenvolvimento, sem que nenhum deles seja necessariamente determinante. De acordo com a proposta desta exposição, porém, será agora enfocada mais detidamente a maneira como a leitura da obra de Tchekhov teve sua importância na configuração desta voz poética. E, para isso, será útil retomar o jogo de semelhanças e diferenças entre Tolstoi e Dostoiévski, no

propósito de compreender como outro modo de lidar com os problemas da narrativa de ficção também se destacou neste recorte contextual.

Observação dos pássaros

Uma objeção deve ser antecipada. Pois identificar na obra ficcional de Tolstoi meras representações de seu idealismo político seria um reducionismo empobrecedor, e ao fazê-lo teríamos um quadro comparativo incompleto. Mas acontece também que características importantes do ideólogo estão presentes, com motivação artística (e não apenas pedagógica) em seus principais romances. Entre elas estariam uma poderosa visão unificadora do conjunto narrativo, a mobilização de uma vontade firme e prefigurada no ato de dar forma ao texto, a submissão do detalhe parcial e do personagem individualizado à totalidade da trama. O que impressiona em Tolstoi, neste sentido, é sua capacidade de alcançar a unidade em relatos populosos e detalhados. Daí se depreende o caráter lógico de sua genialidade estética, dada a articulação de múltiplos vetores em torno de uma norma inflexível dada de antemão, mas que somente com os desdobramentos do romance se revela em toda a sua evidência.

Tais fatores foram tradicionalmente assinalados pela crítica em oposição aos hábitos narrativos de Dostoiévski. Mikhail Bakhtin, por exemplo, escreveu a primeira de suas obras mais importantes tendo a obra de Tolstoi como principal modelo de feito literário. Os textos que compõem sua *Estética da criação verbal*, de matriz fenomenológica, partem do problema da liberdade do personagem de ficção – no caso, uma liberdade entendida como falta e como carência, à qual o autor deveria oferecer um amparo (um limite) sólido, através da circunscrição da narrativa a formas esteticamente acabadas.

Mas, em uma extrema mudança de paradigmas, alguns anos depois ele escreveria *Problemas da poética de Dostoiévski*, declarando com todas as palavras uma nova posição diante dos mesmos problemas. No lugar do narrador como autoridade e potência delimitadora, capaz de adotar um ponto de vista externo na tarefa de consolidação das formas, ele advogava agora pela multiplicação de vozes no interior do romance, sem que houvesse uma instância definidora do papel do individual e do particular na totalidade da trama. Assim, enquanto o romance de Tolstoi era conformado desde fora, o de Dostoiévski era implodido desde dentro. E o dialogismo resultante deste último implicava a trágica dispersão de personagens e da linguagem, no lugar da construção de uma ordem tal como favorecida pelo narrador épico.

O crítico George Steiner, por sua vez, em *Tolstoi ou Dostoiévski*, equiparou a diferença entre ambos àquela que divide os homens em platônicos e aristotélicos, não tanto por semelhanças entre filósofos gregos e escritores russos, mas pela suposta validade universal de duas categorias capazes de explicar distinções basilares na conduta e pensamento dos sujeitos. De um lado, estaria a opção pelo rigor virtuoso e pela constância de caráter, pelo distanciamento intelectual e pelo sentimento do dever; do

outro, as emoções transbordantes, as ações impensadas e as extremas oscilações do *pathos* individual. Isto tornaria os primeiros mais propensos à epopeia clássica, enquanto os seguintes preferem as tragédias de matriz romântica. Shakespeare, neste caso, seria a referência imediata. Daí a repulsa que as peças de Tchekhov causavam em Tolstoi: ao retratar figuras solitárias e patéticas que sequer atingiam os extremos das paixões, elas conseguiam ser ainda *piores* do que as do dramaturgo inglês.

Mas avaliar a obra de Tchekhov em uma escala de maior ou menor vigor expressivo é ignorar sua originalidade. De fato, seus contos não geram um transtorno impactante, e tampouco em sua obra de maturidade há criaturas extraordinariamente maléficas ou extraordinariamente virtuosas. Mas esta não é a motivação de seus textos, caracterizados pelo registro objetivo de instantâneos na vida de sujeitos medianos. Por outro lado, se o apelo da ‘objetividade’, da sobriedade e do distanciamento intransigentes chegou a torná-lo um aspirante do tolstoísmo, a renúncia a ideais políticos e morais foi acompanhada de uma renúncia ao acabamento perfeito do artefato estético. E, assim, certa índole liberal passou a fazer parte de sua atividade literária, traduzindo-se no entendimento de que a liberdade do personagem cria um impasse que não admite soluções, podendo ser motivo apenas da solidariedade do autor, o que se reflete na estruturação formal da narrativa.

Essa liberdade, portanto, possui um caráter problemático e trágico, e é ao mesmo tempo um dado do cotidiano, uma vez que não resulta de uma crise singular, mas de uma condição generalizada. Em sua obra a tragédia é pressuposta como regra, e não como estado de exceção: ela é o pano de fundo sobre o qual se desenrolam todas as ações, tendo em vista que o isolamento e a desintegração do sujeito não decorrem de nenhum evento em especial, mas da hostilidade e da complexidade do mundo que ele habita, e que seu intelecto não consegue organizar. E, ao registrar esta condição com ponderada perplexidade, o narrador antes se equipara ao personagem do que se sobrepõe a ele ou o determina. Estamos todos, afinal de contas, igualmente livres, perdidos e sós.

Solidarity of plight in diversity of state: com esta fórmula (em que ‘plight’ denota uma situação difícil ou angustiante), Frank Kermode demandou da literatura do século XX uma conduta associada a um contexto de crise constante, de tragicidade estabelecida.³ Creio, no entanto, que essa conduta já se verifica na obra de um autor do final do século XIX, Anton Tchekhov, que já correspondia à demanda de Kermode, antes mesmo que ela fosse formulada, com representações concretas. Depois, viriam outros para reinventar e atualizar esta habilidade. Entre eles está Amós Oz.

Através do recorte de um tema e de uma imagem específicos – relativos a pássaros – pode ser retomada agora a relação entre Oz e Tchekhov. Foi antes mencionado que uma voz se destaca em meio à polifonia de *Uma certa paz*, principalmente no final do romance, sendo aquela que de algum modo articula e harmoniza as outras vozes do livro, como assinalou o autor em uma entrevista.⁴ Deste modo, Srulik assume cada vez mais o papel de narrador da trama – mas um narrador que, no mais das vezes, apenas

observa como estão todos tristes e desorientados, sente ele próprio confusão e tristeza, e assim reúne a todos em torno de um mesmo lamento com diferentes causas. “Eu, que passei a vida numa contemplação estéril através do vidro de minha janela, sei que afinal não existe um caminho, que a dor está mergulhada na ordem natural das coisas”, diz ele, quando a narrativa se aproxima do final. Logo em seguida, cita pela última vez um ensaio intitulado *Migração das aves*, que pontua suas falas durante todo o livro, neste ponto referindo-se à ‘navegação sem sentido’ observada em alguns animais, cujos deslocamentos não têm função conhecida pelo homem, mas implicam alguma necessidade que faz com que eles se arrisquem a morrer pelo caminho.

Neste ponto, o leitor de Tchekhov terá se recordado da frequência com que sobreposições e analogias deste tipo aparecem em sua obra. O exemplo clássico seria o de *A gaivota*, em que Nina ressurgue no encerramento da peça como uma ave destroçada por equívocos e privações, decorrentes de seu desejo de tornar-se uma atriz, e da sua auto-afirmação como indivíduo livre. E há passagens em outros textos que reafirmam esta dinâmica do desejo e da dor como aspecto fundamental da experiência humana, através de recursos imagéticos semelhantes. Mas, se formos procurar nos papéis do escritor russo a origem de sua propensão a mobilizá-los, e uma que sintetize seu poder de expressão poética, podemos encontrá-la em uma carta ao amigo Pleshcheyev, de 1888. A passagem merece uma transcrição completa:

A temperatura é de 15 ou 20 graus abaixo de zero, e os pássaros já estão a caminho da Rússia. São guiados pela saudade da terra natal e seu amor por ela. Se os poetas soubessem quantos milhões de pássaros morrem vítimas deste amor, quantos deles congelam no caminho, o quanto sofrem em março e abril depois que chegam aqui, há muito já teriam escrito sobre o tema. Ponha-se no lugar de uma codorniz que não voa mas percorre todo o caminho andando, ou de um ganso selvagem que se deixa ficar pelo caminho porque já não suporta mais o frio... A vida certamente não é fácil neste mundo!⁵

Em outras palavras: o mundo de Tchekhov é um moinho. A partir do instante em que a criatura nele é lançada, inicia-se um percurso sem volta que é ele mesmo uma tentativa desesperada de retorno. Mas neste desespero reside um ato de vontade que vai além do mero instinto de sobrevivência, na definição antropomórfica da saudade e do amor como impulsos para a jornada, de modo que o olhar do artista não se volta para o sucesso ou o fracasso da viagem, atendo-se ao aspecto pungente da busca em si mesma, uma vez que não se vislumbra, para o final, nem uma redenção nem uma catástrofe. Tudo se passa *in media res*, e no meio do caminho estão as dificuldades e a dor que por si mesmos reclamam a voz poética, aquela que simplesmente registra o acontecimento, uma vez que sua força dramática independe de qualquer retórica.

Saudade e amor, por outro lado, sendo expressões do desejo, chamam a atenção para o fato de que a vontade implica sentir e causar dor. Se ela parte de um gesto de libertação, esta libertação acontece em relação ao outro, e assim este outro se encontra envolvido na história do indivíduo que se isola ao seguir um chamado estritamente individual. Daí a

complexidade do universo de Tchekhov, atento ao modo como as ações de seus personagens têm como efeito toda uma série de reações que não podem ser medidas por um sistema lógico, mas apenas, também neste caso, observadas e descritas com um sentimento de piedade. “Doer; fazer doer; apiedar-se; fazer doer para poder se apiedar”, diz Srulik, de *Uma certa paz*, em uma de suas últimas intervenções. Em sua manifestação fenomênica, assim pode ser descrito o moinho de Oz.

E, no mais das vezes, tudo que se pode oferecer aos personagens que doem e fazem doer é algum descanso. E isso na forma de um desígnio tão arbitrário quanto aquele que os faz abandonar família e amigos sem razão aparente. Como diz o narrador de *O mesmo mar* a Rico, ave de arribação comparável a Ionatan, que, depois de errar por montanhas e casebres do Himalaia, acorda um dia em uma pousada barata de uma pequena aldeia no sul do Sri Lanka: “Você percorreu estes caminhos sem eira nem beira, você procurou e chegou, este é o lugar”. Há inclusive algum alívio na maneira como a voz que o acompanhou durante todo o trajeto pode abandoná-lo a partir deste ponto – também ela está cansada de tanta peregrinação sem rumo, de tanto sofrimento sem repouso.

E então suas atenções se voltam para o cotidiano dos que ficaram, onde as consequências das resoluções dos que partiram se fazem sentir. Para se ter uma visão mais ampla da construção destes romances, note-se que tanto *Uma certa paz* quanto *O mesmo mar* são elaborados nesta dupla perspectiva. Uma delas é de uma piedosa distância com relação ao sujeito que se coloca à deriva por razões e paixões pessoais; na outra, o narrador adquire maior cumplicidade com os personagens, como se transitasse entre eles, também sofrendo e também se angustiaando, por seus próprios motivos. No livro de 1999, *Amós Oz*, o narrador, entra na história e chega a fazer uma visita a Alberta Danon, pai de Rico, mencionando também o suicídio da mãe em um diálogo com Dita Inbar, sua namorada. Já no de 1982, o cotidiano do kibutz é observado com atenção após a partida de Ionatan, e o que, a princípio, parecia apontar para a desintegração de todos os laços e simpatias comunitárias, termina por favorecer novos meios de constituição de sentido em meio à infelicidade.

Pois, como no *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, em que a narradora teve que assassinar um personagem para que os outros mudassem sua perspectiva em relação à vida, nesses romances de Oz a partida de um deles favorece uma movimentação transformadora nos outros. Isto se dá em um ritmo demorado e hesitante, conforme o sofrimento da separação dá lugar a uma aceitação menos dolorida da liberdade do indivíduo singular, isto é, uma percepção distanciada do trágico conflito de desejos e vontades que faz girar os moinhos da vida. O que sugere uma naturalização do desapontamento, mas, ao mesmo tempo, abre caminho para aproximações amorosas de outra natureza, mais atentas e delicadas em seus movimentos, substituindo as demandas morais e revoltas apaixonadas que atravessam a história.

Desgastados e rotos, como aves que se debateram durante anos em uma gaiola apertada, os pais de Ionatan, por exemplo, têm sua relação lentamente transfigurada. Até que, afinal, quando o chefe do kibutz já é uma sombra do que foi, sua mulher “limpa-o lava-o e o barbeia. Porque lulek está abúlico. Tem vezes em que aproxima uma cadeira e senta-se perto dele por uns quinze minutos, segurando sua mão” (aspectos desta cena, e a dinâmica do casal, vale lembrar, seriam praticamente repetidos em *A caixa preta*).

Então, depois de romper a barreira dos disfarces ideológicos, e de registrar a infelicidade silenciosa que subsiste às revoltas explosivas, o olhar da narrativa volta à superfície concreta das coisas, para registrar imagens da ternura, da compaixão e da amizade, expostas em gestos parcimoniosos. Este é o último substrato das tramas em que se enredam os personagens de Oz. E, junto com ele, vem a sensação de que, se é impossível romper totalmente as amarras criadas pelo desejo, nem tampouco mantê-las firmes de tal modo que também o desejo não possa destruí-las, torna-se necessário, mesmo que seja em raros momentos de descanso, permitir que elas se tornem fios invisíveis que ligam a todos sem restringir seus movimentos. Assim, após o instante de tensão da metade do livro, no qual a catástrofe iminente ameaça fazer tudo desmoronar, a história incorpora a separação trágica e a transfigura em um simples dado da existência. De tal maneira que emerge do texto, quase em seu desfecho, a seguinte constatação:

Ionatan não é lembrado com muita frequência: talvez nesse ínterim tenha encontrado um barraco na Galileia. Talvez seja frentista em algum longínquo posto de gasolina. Ou embarcou num cargueiro e está navegando por terras distantes. Algum dia vamos receber dele algum sinal de vida. Tchupka e Amós, Rimona e Azaria e Srulik, todos, por caminhos distintos, têm o sentimento de que nenhuma desgraça lhe aconteceu.⁶

E, por mais imprecisa que seja a estrutura da trama, acredito que ela é exposta neste trecho. Tudo o que pode ser alcançado em termos de solução formal para o romance nele se revela em sua precariedade: trata-se apenas de uma esperança, de uma frágil restauração da confiança no futuro, dádiva que por uma noite também o Rico de *O mesmo mar* terá recebido em sua Xanadu. Nada disso alcança a beleza milagrosa e contundente da última cena de Raskolnikov e Sonia na Sibéria, ao final de *Crime e castigo*, quando a travessia do indivíduo transtornado encontra sua finalidade em uma cena de ressonância bíblica; tampouco denota a firmeza com que a morte de Anna Karenina e o casamento de Lievin exibem um contraste tornado tão evidente no desfecho do romance de Tolstoi, com a afirmação do casamento e da vida em comunidade como exemplos de conduta para o homem. Mas, nos enredos de Oz, há uma qualidade que não pode ser verificada nem no primeiro nem no segundo caso. E esta qualidade ele reconheceu em Tchekhov.

Tomara que dê certo

Reconhecer é recordar. E as flutuações dos contos e peças de Tchekhov nos fazem lembrar que nada neste mundo – no mundo de Oz – tem como ser solucionado por um golpe do destino (ou da habilidade de um autor). Por outro lado, não há aqui desgraças que eliminem toda possibilidade de reconciliação, ou desvios monstruosos que exijam uma redenção santificadora, e sim uma infinita variedade de transtornos e mortificações diárias, em uma intrincada rede de desejos insatisfeitos e dor silenciosa, cujo contrapeso é a própria força renovadora da dor e do desejo. Assim, uma vez desanuviado o horizonte que ameaça com a tempestade definitiva, abre-se espaço para uma atenciosa reconsideração da paisagem. Como no momento em que os protagonistas de “A dama do cachorrinho” examinam com um pouco mais calma sua situação, e percebem que

amavam-se como gente próxima e querida, como marido e mulher, como dois ternos amigos. Parecia-lhes que o próprio fado destinara-os um ao outro e era incompreensível por que ele estava casado e ela também. Lembravam dois pássaros de arribação, macho e fêmea, caçados e obrigados a viver em gaiolas separadas. Perdoavam um ao outro tudo aquilo de que se envergonhavam em seu passado, perdoavam-se tudo no presente e sentiam que aquele amor os transformara.

Porém, como recordarão os leitores de Tchekhov, “o mais difícil e complexo apenas se iniciava”. E, do ponto de observação em que nos coloca o narrador da história, podemos apenas torcer por eles, depois de termos nos solidarizado com seu sofrimento, se não formos totalmente indiferentes à sua condição, ao seu *plight*.

Há uma passagem em *Não diga noite*, de Amós Oz, em que um narrador reserva todo um capítulo a descrever o cenário em que se passa a história, terminando com o retrato de uma praça no meio de uma cidadezinha remota e miserável de Israel, e referindo-se enfim ao proprietário de uma lanchonete que comprou uma nova máquina de *falafels*, mas está preocupado com o retorno do investimento. O trecho termina com uma peculiar inserção a este respeito: “Tomara que dê certo”. E então continua a narrativa.

Oxalá parem de sofrer, minhas criaturas maravilhosas, diz Ionatan ao deixar o kibutz. Um dia iremos a Moscou, dizem as três irmãs de Tchekhov. O jardim das cerejeiras será vendido, e isso não significa o fim do mundo, outra vida por ser recomeçada, e há inclusive quem acredite que será uma vida melhor: tomara que dê certo. Diante disso, podemos dizer que os romances de Amós Oz, como as peças de Tchekhov, não são bem acabados porque sequer terminam, deixando aberto o caminho para um reinício, após um momento de descanso. Talvez outrora o cotidiano tenha sido regulado pelo ritmo de uma vida tranqüila e pacificada, em que a crise era o estado de exceção, a reclamar do escritor grandes feitos narrativos; agora estes esforços são exigidos pela luta constante em um ambiente complexo e hostil, onde excepcionais e valiosos são os momentos em que se chega a uma certa paz. E esta paz não é mais do que a oportunidade de reavaliar tudo sob uma nova luz, a partir de outra perspectiva, em um instante de calma que precede novos tumultos, dúvidas e ansiedades.

“Vamos começar do começo”, diz o narrador de *O mesmo mar*, no momento em que o romance se aproxima do fim. Talvez, para o bem ou para o mal, um ensaio a respeito do autor esteja também condenado a esta eterna retomada, apenas projetando novas análises no momento em que dele se espera uma síntese. Enfim, na esperança de que algo tenha se transformado no percurso, só nos resta voltar ao princípio. Com este reinício virá o desejo, com o desejo virá a dor, com a dor a necessidade de repouso. Com o repouso, as forças para recomeçar.

* **Gustavo Naves Franco é professor de Historiografia Literária da UniRio.**

¹ OZ, A. *De amor e de trevas*. Tradução de Milton Lando. São Paulo: Cia. das Letras, 2005 [2002], p. 554.

² OZ, A. *Uma certa paz*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Cia. das Letras, 2010 [1982], p. 226.

³ KERMODE, F. *The Sense of an Ending – studies in the theory of fiction*. New York: Oxford University Press, 1967, p. 164.

⁴ Cf. COZER, R. “Vozes dissonantes na construção de um Estado em conflito”. In: *Sabático* (Estado de São Paulo), 16 de outubro de 2010, p. S4.

⁵ Apud. MAGARSHACK, D. *Chekhov, a life*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1952, pp. 143-144.

⁶ OZ, A. *Uma certa paz*, op. cit., p. 368.