



A cidade dos pais órfãos em *Fora do tempo*, de David Grossman

The city of orphaned parents in *Falling out of time*, by David Grossman

Karla Louise de Almeida Petel*

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) | Rio de Janeiro, Brasil

karlapetel@letras.ufrj.br

Resumo: David Grossman, um dos maiores expoentes da literatura contemporânea mundial, constrói em *Nofel michutz lazman* (2011) uma cidade exclusivamente habitada por pais em situação de desconsolo com a morte de seus filhos. Publicado no Brasil como *Fora do tempo* (2012), todos os personagens são homens e mulheres que, tanto de maneira individual quanto coletiva, experienciam a dor de uma orfandade inversa, já que o luto não é decorrente do movimento natural de partida dos entes queridos mais velhos, mas se dá a partir da despedida dos jovens filhos mortos. O presente artigo propõe, portanto, uma análise interpretativa de viés crítico sobre esse livro do autor israelense que tematiza a falta dos filhos como capaz de ocupar todos os espaços da vida. Em diálogo com outros textos literários e teóricos da atualidade, busca-se pensar os caminhos de estetização do luto, sendo a própria condição do escritor a de “pai órfão”, desde que perdeu seu filho em uma incursão militar no sul do Líbano, em 2006.

Palavras-chave: Luto. Literatura israelense. David Grossman.

Abstract: David Grossman, one of the greatest exponents of contemporary world literature, constructs in *Nofel michutz lazman* (2011) a city exclusively inhabited by parents grieving the death of their children. Published in Brazil as *Fora do tempo* (2012), all the characters are men and women who, both individually and collectively, experience the pain of an inverse orphanhood, since mourning does not result from the natural movement of the departure of older loved ones, but rather from the farewell to young dead children. This article therefore proposes an interpretative analysis with a critical bias on this book by the Israeli author that thematizes the lack of children as capable of occupying all spaces in life. In dialogue with other literary and theoretical texts of the present day, the article seeks to consider the paths of aestheticization of mourning, given that the writer's own condition is that of an “orphan father” since he lost his son in a military incursion into Lebanon in 2006.

Keywords: Mourning. Israeli literature. David Grossman.

* Professora de Língua e Literatura Hebraicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



“Eu escrevo porque sinto que a escrita é minha maneira de compreender a minha vida”.¹

Em *Fora do tempo*², uma cidade de pais consternados vive a experiência da dor da perda dos filhos, ainda com *status* de ferida aberta. Entre as várias histórias que compõem esse quebra-cabeças do sofrimento, destaca-se a de um casal que, depois de um período de cinco anos de absoluto emudecimento, recupera sua fala. O Homem, inconformado com a distância que os separa do filho morto, toma a decisão de ir até o lugar onde espera encontrá-lo. A Mulher resiste à ideia e tenta convencê-lo de que não deve ir. Ele ignora a contestação e parte para “lá” mesmo assim, andando em infindáveis círculos. A partir daí, instaura-se uma agitação coletiva na cidade em que moram e todos os outros personagens também passam a caminhar sem rumo em busca dos filhos perdidos.

Na visão de Lyslei Nascimento,

Na cidade dos enlutados de Grossman, como uma necrópole povoadas de mortos-vivos, no entanto, não existe saída ou escape, porque o mal já se abateu sobre as vidas e afirma, implacável, a impossibilidade de se ter domínio sobre esse território da perda, da derrota, da ausência de poder.³

Seu título original em língua hebraica é נופל מיחוץ לאזמן – *Nofel michutz lazman*.⁴ Uma tradução para o português brasileiro, de caráter mais literal, seria “Caindo fora do tempo”. A ação de cair, sem um sujeito que preceda o verbo conjugado no tempo presente em hebraico, mostra não só essa noção continuada de algo ou alguém que se encontra em espécie de queda livre como também não indica exatamente o que ou quem está caindo. O sujeito constitui-se, então, indeterminado e, ainda, apassivado em certa medida, já que o verbo cair enfraquece a agência do sujeito. Além disso, seu caráter intransitivo também é bem-marcado, pois apenas “se cai”, sem que haja necessidade de complemento. Para Rosana Bines, “A ação de cair parece agravar a estranheza do título, ao expor uma ausência incontornável. Afinal, quem cai? [...]”

¹ GROSSMAN, 2019.

² GROSSMAN, 2012

³ GROSSMAN, 2013, p. 225.

⁴ GROSSMAN, 2011



Quando alguém cai, na verdade *foi caído*. Caiu. Algo o fez cair. A queda faz o sujeito desaparecer, perder sua soberania".⁵

Para além do título, deparamo-nos várias vezes com uma imagem de força no texto, que também delineia esse cair: a de uma rede suspensa e esticada, na qual contém um rasgo. Por esse buraco passam objetos, sentimentos, indivíduos, palavras. De fato, existe uma queda permanente de tudo; um atravessar constante por essa rede que deveria ser de proteção, mas que não dá conta de sustentar mais nada. Inescapavelmente, o que também passa pelo rasgo é o próprio filho morto do casal:

[...]
Na rede
compacta tinha
parece, um rasgo
e nosso filho
caiu
no abismo –⁶

Cabe sublinhar que a relação entre queda e morte soa emblemática no texto de Grossman. A utilização principal do verbo hebraico נִפְלֵא (*nafal*) – “cair, tombar” – se dá quando qualquer objeto cai ou qualquer pessoa sofre uma queda, como já posto anteriormente. Entretanto, é a partir do contexto de soldados perecerem nas guerras que a relação desse verbo com a morte é expressa mais claramente. Daí, quando se anuncia que um jovem morreu durante um conflito em Israel, se diz: *הוא נפל בקרב*. (*hu nafal bakrav*) – “ele tombou em batalha”.

No caso do romance *Ishá borachat mibessorá*, do mesmo autor, traduzido e publicado no Brasil como *A mulher foge* (2009), todas as vezes em que os personagens cogitam ter havido qualquer problema com Ofer, filho da protagonista, durante uma operação militar, utilizam expressões com esse verbo. E por estar relacionado à morte, o sentimento de desespero acomete a todos.

איפה היית?
שהוא נפל.
א", היא גונחת בהפתעה כאובה, משופת.
האויר נסחט מתוכה בבת-
אתה, אל תגיד ככה!⁷

Onde eu estava?

⁵ BINES, 2013, p. 591 [grifos da autora].

⁶ GROSSMAN, 2012, p. 22.

⁷ GROSSMAN, 2008, p. 267 [grifos meus].



Que ele *tombou*.

Ai, ela geme numa surpresa dolorosa, dilacerante. Solta o ar de uma só vez: não diga isso.⁸

Essa “queda” ou “tombo” em batalha significa, de modo incontornável, a morte do soldado. Nesse contexto, o verbo refere-se muito mais do que a um objeto que escapa das mãos ou a uma criança que tropeça, por exemplo. Trata-se de um *tombar* da vida, de um *cair* do tempo, da impossibilidade de ocupar um lugar no mundo.

Essa ideia de a morte provocar um deslocamento do tempo e espaço também aparece em outra recente obra da literatura contemporânea: *A ridícula ideia de nunca mais te ver*⁹, da escritora espanhola Rosa Montero. Em seu texto – também autoficcional e sobre o luto – a autora dispara:

Como não tive filhos, a coisa mais importante que me aconteceu na vida foram os meus mortos, e com isso me refiro à morte dos meus entes queridos. [...] *Apenas em nascimentos e mortes é que saímos do tempo*. A Terra detém sua rotação e as trivialidades com que desperdiçamos as horas caem no chão feito purpurina. *Quando uma criança nasce ou uma pessoa morre, o presente se parte ao meio* e nos permite espiar durante um instante pela fresta da verdade – monumental, ardente e impassível.¹⁰

O “cair fora do tempo” da autoficção de David Grossman é justamente também esse “sair do tempo” da narrativa de Rosa Montero. Ambos falam, em suas respectivas literaturas, de uma suspensão da vida em andamento: um corte abrupto sobre o presente, já que nada mais no mundo importa, a não ser aquela morte. Para Montero, o momento de um nascimento também é capaz de provocar esse arrebatamento.

Não obstante, a imagem do “atravessar a rede”, no texto do escritor israelense, aponta para o fato de nada mais ser capaz de amparar as vidas dos filhos, sustentá-las de fato. Pode-se falar ainda em um *quase cair*, que sentencia os personagens dos pais nessa grande cidade dos enlutados. A eles está destinado “somente” um andar à beira do abismo, o que acaba por reforçar a impossibilidade do reencontro com os filhos perdidos. Estão todos na iminência – e até sob certo anseio – de despencarem do precipício. A sensação que se tem é que o movimento de cair no abismo é de fato o único capaz de religar ambas as partes apartadas. Como não é o que acontece, sentimos que os pais estão fadados a permanecer em errância, caminhando sem parar, como se

⁸ GROSSMAN, 2009, p. 256 [grifos meus].

⁹ GROSSMAN, 2019

¹⁰ MONTERO, 2019, p. 9 [grifos meus].



fosse um tipo de maldição. Consequentemente, o não cair nesse abismo só gera ainda mais inquietação e angústia. É o que se pode constatar nos seguintes trechos:

VELHO PROFESSOR DE MATEMÁTICA:

Eu vou cair,
agora vou cair?
Não caio, é minha sina.
Eis a sombra fina
e rala da neblina,
[...]

MULHER DO ANOTADOR DOS ANAIS DA CIDADE

Eis que agora
vai terminar meu coração –
e não
termina –
eis a sombra fina
da neblina –
agora?
Agora cairei?¹¹

Essas vozes mostram toda a expectativa que se tem em relação à tão esperada queda. Entretanto, não se pode dizer também que esses pais saibam exatamente o que significa cair desse despenhadeiro. Por isso as imagens “sombra” e “neblina” constam reiteradamente. As nuvens impedem que se enxergue com clareza. A imagem se faz embaçada e não se pode ver muito longe. No caso de um precipício tomado pela neblina, não é possível saber, por exemplo, onde se vai cair. E, independentemente disso, as personagens ainda assim aguardam ansiosamente por quando será o momento da queda, o momento em que também atravessarão “o rasgo na rede”.

A tarefa que Grossman assume ao ficcionar a experiência do luto pela morte do seu próprio filho não é nada simples. A árdua tentativa do autor está expressa nas imagens de força estética que ele cria, na materialidade das palavras entrecortadas nos versos, na fragmentação da linguagem poética e, sobretudo, no súbito de uma língua própria de pais enlutados que, no auge de sua desterritorialização, faz um esforço ímpar para jorrar mesmo diante da maior dor.

Segundo Jacques Rancière¹², “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”. E é por isso que a dureza da perda do filho juntamente com o estado de manutenção do luto

¹¹ GROSSMAN, 2012, p. 95-96.

¹² GROSSMAN, 2009, p. 58.



tomam tão impressionantemente as páginas da ficção em versos de David Grossman. Sua realidade cortante, trazida para dentro da literatura e por ela depurada, torna-se seu principal objeto de reflexão. Com isso, a escrita artística ativa certa possibilidade de organização do caos e consolida-se como um caminho possível na elaboração de sua catástrofe pessoal.

O casal que primeiro aparece no texto parece não ter a menor facilidade em retomar a fala, mesmo que cinco anos de silêncio contribuam, em tese, para provocar certa urgência. A comunicação se revela exasperada, falha, tateante. Muitas vezes, as palavras acabam apenas por escapar, mas quando ditas reverberam em toda a sua potência. Ou, ainda, a própria ausência delas ecoa muito fortemente. Em todo o caso, com as palavras postas ou suspensas, há uma língua muito particular desses pais enlutados, que se apresenta em profundo estado de crise:

MULHER:

Olhe,
de palavra em palavra,
o algo secreto entre nós
se esgarça, se dissolve
como um sonho
que a luz de um luzeiro
ilumina. Pois havia no calar,
um milagre,
e um segredo no silêncio
que nos tragou, junto com ele,
em que ficamos sem voz
como ele, em que falamos
na língua dele.
E o que têm as palavras –
o que tem a sorte
das palavras
a ver com sua morte?¹³

Com base nesses versos, podemos observar que os três, Homem, Mulher e filho passaram a falar a mesma língua de morte. Essa língua que lhes facilita a capacidade de dar contornos muito sensíveis à dolorosa realidade. Ainda que vivos, os pais foram tragados pela ausência. E essa ausência do filho é marcada, sobretudo, pela falta de palavras e de voz. Nesse calar coletivo, o grande milagre era o de se fazerem como ele;

¹³ GROSSMAN, 2012, p. 17-18.



era o de se juntarem a ele, também em todo o seu silêncio. Desse modo, os três, em uníssono, promoviam uma grande mudez que sustentava sua unidade:

[...] e mudos estávamos
com ele. Três
fetos que a tragédia
concebeu – ¹⁴

Esse pareamento difícil entre vida e morte, voz e silêncio, ausência e presença, consiste também em falar através do *não dizer*. A língua da dor na qual todos se comunicam não fazia parte da realidade desses personagens, mas tornou-se sua única possibilidade de expressão. É uma operação dialética em toda a sua extensão e em todas as direções possíveis. É nesse sentido que a tragédia não concebeu somente um, mas três fetos. Três fetos deu à luz a tragédia da morte – pai, mãe e filho.

É através desses versos em sua forma de corte abrupto que também é possível depreender que ninguém nesse cenário consegue sustentar por muito tempo sua fala, ainda que a língua da dor seja a que melhor expressa sua condição. É como se o luto dos pais estivesse sempre inclinado para a brevidade e a intensidade da vida do filho. E, consequentemente, a fala deles também devesse ser breve e pujante, como uma espécie de meio berro. Língua e linguagem se constituem como instrumentos vacilantes, experimentais, lacônicos, já que eles próprios estão diante de uma nova experiência de *não vida*, ainda que vivos.

Mais uma vez, nas palavras de Rosana Bines sobre o texto de Grossman:

A língua aparece e desaparece, recomeçando a cada vez, do zero. Não há nexos sintáticos que articulem o discurso. Cada enunciado demanda um novo impulso. O acontecimento da morte e da vida está inscrito na língua, nessa pulsação engasgada, que vai consumindo a energia dos sujeitos que falam, gerando uma sensação de torpor, no limite do desfalecimento. Uma língua parida na ausência e a ela destinada. Tomar a palavra para fazer a experiência da perda equivale aqui a levar a língua a um limite através do qual o sujeito falante, em vez de exibir sua interioridade, se expõe ao fora de si, e vai ao encontro da própria finitude.¹⁵

¹⁴ GROSSMAN, 2012, p. 17.

¹⁵ BINES, 2013, p. 592.



De fato, em *Fora do tempo*, essa língua dura dos pais enlutados, na qual é tão difícil materializar qualquer coisa, está claramente a serviço da interioridade. Entretanto, quando ela se coloca para fora, está cumprindo uma função orientada para o coletivo.

O Homem e a Mulher que tentam verbalizar suas dores, na verdade, também são cada homem e cada mulher de uma cidade em inabalável estado de luto. Por isso mesmo eles não têm nome. Porque não é ninguém em específico e é todo mundo ao mesmo tempo.

Não haver, em parte alguma, qualquer prenome ou sobrenome pelo qual os pais em estado de luto possam ser chamados aponta também para o título original em hebraico, que, contendo uma oração com sujeito indeterminado, favorece a interpretação de que qualquer indivíduo pode cair para fora do seu tempo, a qualquer instante.

Caem as identidades e, com elas, suas subjetividades. Além da ausência dos nomes, quase todos os indivíduos são referenciados em *Fora do tempo* basicamente pelas funções que desempenham: “Professor de Matemática”, “Sapateiro”, “Parteira”, “Anotador dos anais da cidade” e outras. Essa marcação dos papéis que os sujeitos exercem na sociedade legam a eles uma minimização do que sejam enquanto indivíduos. Eles são o que fazem e não o que são. Ou, ainda, só se pode reconhecê-los e diferenciá-los por suas atividades, já que tudo o que são em sua essência se resume a serem pais em estado de desconsolo pela morte dos filhos. Essa caracterização também levanta a ideia de que eles estariam apenas sobrevivendo, sendo reduzidos às suas profissões. Nesse mundo do perfeito caos, todos estariam fadados somente a subsistir.

Há que se mencionar também que surgem alguns prenomes quase no final do texto, mas todos respectivos aos filhos mortos. Isso significa que há um sensível deslocamento identitário entre o sujeito que opera o discurso e o objeto sobre o qual se fala. Enquanto o sujeito não tem identidade bem definida (e talvez devesse ter, já que ele diz “eu”), o objeto sim possui. Ou seja, a energia do sujeito está tão orientada para fora de si, que ele mesmo não pode ser chamado por um nome. A nulidade do sujeito fica então atrelada à marcação de identidade do objeto. Esse *status* é construído a partir do apagamento de si que o próprio sujeito faz à medida que deixa de se referenciar para apontar unicamente o objeto. Reforça-se, então, a noção de que a única identidade possível para o sujeito é a de pai ou mãe enlutado(a). Ele é reconhecido apenas – e por inferência – como *o pai enlutado de Lili* ou *a mãe enlutada de Michael*, por exemplo.

Dessa forma, consolidam-se mais algumas interseções importantes de delinear aqui. Se Homem e Mulher se configuram metonímia de uma cidade inteira de pais que convulsionam a dor da perda dos filhos, não seria também essa cidade ficcional de



Grossman uma metáfora da sociedade israelense dos dias atuais, que do mesmo modo se abate profundamente com as mortes dos jovens filhos que vão às guerras?

Cabe recordar também que, no que tangencia a realidade do Estado de Israel e principalmente após a primeira guerra contra o Líbano, em 1982, os pais de soldados alistados começaram a questionar a participação de seus filhos nesses combates. Uma onda de protestos contra a militarização da sociedade toma vulto. A ideia de que esse conflito consistiu em uma “guerra de escolha”, no vértice da noção de uma “guerra de necessidade”, ganha força. Em todo o caso, o cenário comum é o das famílias que, assim como as de *Fora do tempo*, se veem andando em círculos, desnorteadas com seu novo estado de aflição permanente, decorrente da perda de entes amados.

Existe, portanto, um tipo de orfandade comum em Israel: não a dos filhos que perdem seus pais pelo movimento natural da vida, mas a dos pais que choram a morte de seus filhos prematuramente. Como contexto social típico do qual David Grossman faz parte, e sendo ele próprio um “pai órfão”, a dor torna-se ainda mais aguda. Os personagens de *Fora do tempo*, em frangalhos, exprimem sua dor dilacerante, assim como o próprio autor devastado registra sua consternação.

Em hebraico, a expressão para designar a condição específica de “pais enlutados” que perderam seus filhos em guerras é הורים שחלים (*horim shchulim*). Enquanto na maioria dos países pode-se dizer que essa “categoria de pais” nem mesmo existe, em Israel não só ela pode ser identificada, como também é reforçada institucionalmente. O Estado chega a desenvolver suas próprias representações coletivas, como parte do significado agregado à morte dos combatentes. Segundo Malkinson e Bar-Tur¹⁶, “A expressão ‘família enlutada’ incorpora determinada atitude e é usada para se referir diretamente aos afetados pela perda do ente amado especificamente em ação militar”.¹⁷

Os pais quando passam a enlutados ganham um novo *status* diante da sociedade israelense. Um caráter heroico é atribuído ao evento da morte do militar e sua honra agora se estende também à família. Ele se sacrificou pelo bem da nação e seus pais passam a ser homenageados em eventos públicos e solenidades oficiais. É digno de nota também que, além da guerra como condição intermitente, os soldados israelenses integram um exército muito ativo, que opera frequentemente nas fronteiras com os vizinhos árabes e em demais localidades críticas, onde eventuais episódios violentos podem acontecer. Isso faz com que as noções de heroísmo e sacrifício sejam

¹⁶ MALKINSON & BAR-TUR, 1999, p. 413-414 [tradução minha].

¹⁷ Texto original: “The term ‘family of the bereaved’ embodies this attitude and is used to refer to those directly affected by the loss of loved ones in military action.”



consolidadas não como parte de um imaginário distante, mas sim como uma construção coletiva verificável na vida corrente do país.

Em *Fora do tempo*, o Homem que começa a andar sem destino, constantemente à procura de seu filho perdido, converte-se, então, em um personagem errante: o Caminhante. Ele está atônito e andar sem rumo parece a única coisa capaz de fazer. O Anotador dos anais da cidade assim o descreve: “Ele anda em volta de toda a aldeia, mais uma vez, e mais uma, passa por casas, quintais, poços e campos, por estábulos e redis e pilhas de lenha de calefação. Cães ladram para ele e logo recuam dele num uivo e ele caminha –”.¹⁸

Pelas suas palavras, observamos que essa tristeza que a orfandade às avessas causa acomete a todos os personagens do texto e dela não se pode fugir:

O CAMINHANTE:
Não estou só, com ele
não sou *um*,
sozinho estou
com ele em tudo
que me constrange,
pulsa em mim, vive
comigo, junto
comigo, como ele estou,
efêmero, nesse corte
imenso
que se criou em mim
com sua morte –
comigo recrudesce
e esvaece
não se aquietou
não se aquietou
me sacode
me amargura
me redime
me algema
e cura
e purifica,
não me larga

¹⁸ GROSSMAN, 2012, p. 36.



não me larga
esse menino
solitário
e morto.¹⁹

A simbiose entre pai e filho é latente, ainda que um esteja irremediavelmente vivo e o outro incondicionalmente morto. Com esses versos, marca-se a indistinção entre pai e filho – o ser vivo que permanece habitando este mundo e o ser morto que mesmo habitando outro mundo se faz tão presente. É uma relação tão complexa que os dois seres integram uma unidade potente justamente porque é atravessada pela morte de um deles. A morte reconfigura o ser e consequentemente reconfigura a unidade. A morte gera uma ausência diferente, uma ausência assimilada. A tristeza imperativa consiste em saber que o menino solitário e morto, como um espectro que ronda o próprio pai, não irá largá-lo jamais: “[...] não me larga / não me larga / esse menino / solitário / e morto”.²⁰

Na fala do Caminhante fica registrado que a ausência do filho provoca o sentimento de amargura no pai, e ela mesma é responsável pela sua cura. A morte que algema também redime e purifica. É uma ausência que se resume essencialmente em um “estar nele”, tornando-se ambos efêmeros. Nesse sentido, pode-se firmar um diálogo com o texto do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade:

Por muito tempo achei que a ausência é falta.
E lastimava, ignorante, a falta.
Hoje não a lastimo.
Não há falta na ausência.
A ausência é um estar em mim.
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,
que rio e danço e invento exclamações alegres,
porque a ausência, essa ausência assimilada,
ninguém a rouba mais de mim.²¹

O poema “Ausência”, de Drummond, versa sobre a plena assimilação de uma falta. O *não estar* pode ser absorvido de tal forma que inclusive vem a ser parte de um todo, sem deixar lacuna. Ao contrário, essa ausência pode até proporcionar completude, já

¹⁹ GROSSMAN, 2012, p. 36-37, [grifos do autor].

²⁰ GROSSMAN, 2012, p. 37.

²¹ ANDRADE, 2007, p. 31.



que o novo ser que se configura só reconhece a si mesmo a partir do vazio sentido. Trata-se de uma incorporação total da falta do outro, preenchendo assim o vácuo que antes estava lá. É um tipo de consciência tão alta da falta que é capaz de transformar a ausência em presença a partir da sua inteira apropriação.

O luto como a “internalização da pessoa que morre” foi também uma definição formulada por José Miguel Wisnik, citada em reportagem da *Folha de São Paulo* por Camila Appel. Sobre a importância do trabalho do luto pelos familiares sobreviventes (independentemente da *causa mortis*), a jornalista afirma: “O processo do luto seria ocupar um mundo desertificado por essa ausência. Aos poucos, vamos recompondo esse espaço, nos transformando naquilo que se perdeu, que passa a viver em nós”²².

Em *Fora do tempo*, ainda podemos ler:

Quem a sustentará,
quem a abraçará,
senão nós dois
com nossos corpos
a envolver
sua plenitude
vazia?²³

Nos versos de Grossman, como nos versos de Drummond, a ausência não se resume ao *não estar*. Ou melhor, nem mesmo há mais *não estar* na ausência. A ausência é um “estar em si” muito concreto, pois no texto do autor israelense ela “pulsa” e “vive” com o eu lírico. Nos versos do escritor brasileiro, ela é “branca” e “aconchegada nos braços”. De qualquer forma, há um *status* de substância palpável que a ausência assume. Há uma corporeidade que faz da ausência toda a presença que é.

A voz do poema de Drummond chega a rir, dançar e inventar exclamações alegres. A ausência já lhe é tão sua que não existe mais a real ameaça de falta. O perigo da falta em potencial é para aqueles que ainda lidam com a ausência de maneira primária. Mas a ausência assimilada não sofre riscos, pois toda sua configuração consiste justamente em dar centralidade à falta, transformando-a em presença. Tal centralidade é tão inequívoca que a falta se torna fulgurante e viva, passando de vazio à plenitude.

Além do Caminhante trazer para tão próximo do leitor sua consternação de “pai órfão”, uma das personagens que mais faz ressoar esse inconformismo é a Mulher do

²² APPEL, 2020.

²³ GROSSMAN, 2012, p. 154.



Anotador dos anais da cidade. Em mais uma expressão de aflição pela perda sofrida, essa mãe faz convulsionar o reverso do que é aceito:

Um corpo minúsculo transparente
fúlgido havia em mim, um raio
dourado, fluindo. Eu sabia: ele
sou eu, meu alento
minha seiva e o sentido
de eu ser. Nasceu
comigo, pensei, e também
morrerá comigo –
sem saber que eu poderia
viver mais
do que ele, que eu seria
um exílio, alguém
que é ninguém.
E que mentirosa vou ser –
tal que sem pejo
sem pestanejo
ousa dizer:
eu.²⁴

Na fala do personagem há, em primeiro lugar, um atribuir à sua própria vida a vida do filho. “Raio dourado”, “seiva” e “sentido de ser”: todas expressões que carregam a relação com uma forma elementar de vida e/ou com a razão da existência. O raio dourado remete à luz que o sol emana e aos fótons como energia fundamental presente nos seres vivos; a seiva concerne ao transporte de nutrientes necessários aos vegetais; e o próprio sentido do ser, que confere significado ao viver do ser humano, refere-se ao sujeito pensante. De todas as formas se diz que o filho é quem abriga em si origem da vida e o motivo pelo qual se vive.

É por isso que não surpreende o fato de que o eu lírico entenda que se o filho nasceu dela, certamente morrerá com ela. Afinal, nenhuma mãe crê que viverá mais tempo do que o filho. E é por isso que, sem saber que o filho morreria antes, ela se descreve como o próprio exílio. A mulher mesma se define como a distância da sua casa, ou seja, ela é a separação de si. Ela também é a saída voluntária ou forçada de um território que deveria ser muito seu. Ela é o banimento, o desterro. Em suma, ela própria abriga todas as definições de expatriação possíveis. Enfatize-se, portanto, que essa mãe órfã não *está*

²⁴ GROSSMAN, 2012, p. 56.



proscrita de si, mas é em sua carne sua própria expulsão. Em suas palavras, ela é “alguém que é ninguém” e, numa eventual tentativa de ser, já estaria de antemão fadada ao fracasso. Mais adiante, ao perguntar ao Anotador dos anais da cidade sobre sua filha, o Duque também usa a mesma metáfora: “Mais de treze anos, desde que você se condenou a esse terrível exílio. Agora fale-me de sua filha”.²⁵

Nas palavras do Velho professor de matemática – outro personagem que carrega fortemente a consternação da orfandade de pai – está o desespero pela vida do filho ser interrompida muito antes da sua. De todos os modos, essa consolida-se como uma questão que não tem saída possível. É como um problema de matemática que exige interpretação e cálculos, mas cuja solução ainda não está disponível. Existem os números e as incógnitas, mas o caminho para sua compreensão lógica continua sendo obscuro:

VELHO PROFESSOR DE MATEMÁTICA

*“Um pai não viverá mais do que seu filho”,
eis uma regra cuja lógica
sensata está plantada
não só na vida das pessoas, mas
também, como se sabe, na ciência
da óptica, onde
(no espírito do reverenciado
Spinoza, lapidador de espelhos)
achamos um teorema
muito ousado: “Jamais
poderá um objeto (a vida do filho)
se encontrar no universo
a uma distância
da qual o pai (‘o sujeito
contemplante’) poderia
abrir num só olhar
ele inteiro
do início ao fim”.*

Pois se não for assim
(e isso acrescento eu),
o sujeito contemplante

²⁵ GROSSMAN, 2012, p. 152.



vai virar,
de uma só vez,
um bloco
de lignito
(que também chamam, e eu abono,
de “carbono”).²⁶

É importante traçar uma linha que conecte algumas palavras e expressão específicas desse trecho, tais como: lógica – ciência da óptica – Spinoza – teorema. Podemos dizer que fazem parte de um mesmo campo semântico muito abrangente, embora em nada óbvio. Primeiramente, todas as palavras são minimamente atravessadas pela ideia do raciocínio ou da razão. A palavra “lógica”, por exemplo, pode facilmente ser relacionada à filosofia, que por sua vez pode se conectar a “Baruch Spinoza” (pensador judeu). Não obstante, “teorema” também é uma proposição que pode ser demonstrada por meio de procedimento lógico. A “ciência da óptica”, como toda ciência, disponibiliza suas hipóteses e confirmações, o que mais uma vez ratifica o uso da lógica como indispensável para a análise de certos fenômenos.

Com todas as postulações do Velho professor de matemática, está dada a grande impossibilidade da vida. Trata-se daquilo que não faz sentido, para qualquer pessoa ou mesmo para a ciência da óptica: que o pai possa abarcar o filho inteiro num só olhar, do início ao fim. Ou seja, o ideal (e desejável) é que a vida do filho não comece e termine diante dos olhos do pai. E uma vez acontecendo de a regra ser quebrada, o pai inescapavelmente se transformará em um bloco de lignito.

O lignito é uma forma menor do carvão, que possui elevado teor de carbono em sua constituição. Quando queima, origina muita cinza e, em termos geológicos, também pode ser simploriamente definido como “um carvão recente”. É o único tipo de carvão estritamente biológico e fóssil, formado por matéria orgânica vegetal. Já o carbono é um elemento químico que está presente em qualquer composto orgânico, ou seja, composto vivo. Por esse motivo também, quando se estuda química orgânica diz-se que se estuda “a química dos carbonos”. O carbono é, portanto, o componente essencial da vida (seja ela animal ou vegetal). Entretanto, apesar de integrar basicamente compostos vivos, quando submetido a condições variáveis de temperatura e pressão, pode dar origem a diferentes substâncias: desde o grafite (frágil e barato) até o diamante (rígido e valioso).

Seria então válido afirmar que a condição do pai que vê a morte do próprio filho é a mesma de um bloco de lignito, que nada mais é do que o acúmulo de matéria vegetal

²⁶ GROSSMAN, 2012, p. 90, [grifos do autor].



parcialmente decomposta. Ou seja, em outras palavras, o pai enlutado não passa de uma massa amorfa, substancialmente em estado de decomposição. As condições altamente adversas influíram na essência de um produto cuja principal característica é ser resíduo do que um dia fora algo muito vivo. Em suma, tudo se tornou cinzas.

Contudo, essas manifestações não são só de pais sob o efeito individual do luto. Existe também uma declaração coletiva a respeito desse avesso que é assistir aos filhos perecerem, enquanto os pais permanecem a salvo. Os Caminhantes, todos lamentando a partida dos filhos e andando à beira do abismo, se questionam em dado momento: “como é que vocês / estão mortos, e nós / conseguimos / ficar vivos? [...].”²⁷

A pergunta que fica ecoando no coração de todos os pais enlutados para seus filhos é: como é possível que vocês morram e nós vivamos? Como pode a regra cuja lógica da vida ou mesmo a lógica da óptica (as quais se refere o eu lírico dos versos) ser assim quebrada? Como o olhar de um pai ou uma mãe pode de fato contemplar a vida inteira dos filhos sem que no final não se resumam a meros blocos de substâncias antes vivas, agora em estado de decomposição?

Tomados mais do que por uma onda de comoção coletiva, os pais enlutados de *Fora do tempo* parecem ser arrastados para dentro de um mar revolto, do qual provavelmente jamais terão forças para sair. Convertidos em sujeitos errantes, caminham sem parar na expectativa de finalmente chegarem “lá” – local onde acreditam encontrar seus filhos mortos. Entretanto, pouco antes de supostamente alcançarem o lugar, se deparam com uma muralha que lhes impede de seguir:

[...]
*Uma muralha bloqueia
nossa estrada. Parede
de rocha poderosa
divide, fende
o mundo. Muralha. Ela
aqui não estava antes,
não estava! Mil
vezes circundamos
a cidade, subimos e descemos
essas colinas, até nelas conhecermos
cada pedra e falha
na rocha, e de repente
uma muralha.*

²⁷ GROSSMAN, 2012, p. 127.



[...]

*Agora está aqui, está aqui,
e talvez –
pode ser? É possível? Mas não,
meus senhores, não, a ciência
não ratifica tal premissa! Mas
talvez sim a saudade? Talvez
a ratifique
o desespero?*

[...]

MULHER DENTRO DA REDE: Basta! Vou voltar.

DUQUE: Mas ainda não chegamos... Quem sabe lá na verdade é bem aqui, minha senhora, atrás dessa muralha?²⁸

A princípio, a muralha se apresenta onde antes não estaria. Ela divide o mundo em dois lados – lá e cá. Os pais em busca de seus filhos tentaram incessantemente; caminharam por todo o lugar repetidas vezes e não a viram antes. Ela simplesmente surge. Talvez como a própria consciência deles, que finalmente desperta para o fato de que encontrar os filhos mortos sem que morram também não é possível. Eles ainda ponderam, pensam que talvez se pela ciência não é possível confirmar o encontro, quem sabe a saudade e o desespero não os teriam feito acreditar que sim. Alguns desses caminhantes estão reticentes e querem desistir, outros estão convictos de que devem tentar superar a muralha. Eles oscilam o tempo todo entre suspender a caminhada e dar o próximo passo. Em algum momento a muralha lhes parece convidativa:

*A luz do poente cai sobre a muralha. Por um instante
ela é quase atraente. A luz
é cálida, condolente. Desde o dia em que minha filha
se afogou, eu junto
todo instante de beleza
e caridade, para ela. E eu,
meus amigos,
desde então,*

²⁸ GROSSMAN, 2012, p. 135-136, [grifos do autor].



*olho cada coisa
bela
duas vezes. Ah, juro,
[...]²⁹*

A partir desses versos, é possível enxergar uma muralha sobre a qual a luz do pôr do sol se projeta lindamente. No vértice de uma imagem bonita e aprazível, vem uma sequência de versos que denotam aguda tristeza. É como se a dor da morte não deixasse por um instante sequer que o belo simplesmente exista; está tudo afetado pela tristeza sem possibilidade de escape. Logo, a beleza não mais é. Apesar da tentativa de acumular quaisquer momentos de encanto na esperança de entregá-los à filha, parece que isso de fato já não é mais possível. As duas vezes em que se olha para cada algo belo que se apresenta no mundo, é com o intuito de capturar – uma vez para si, outra para a menina – aquilo que vale a pena ver. Afinal, viver é colecionar uma série de instantes de encantamento na memória.

Cada vez mais, a muralha vai cercando os espaços. Entre os pais vivos e os filhos mortos se consolida a separação:

*A sombra
da muralha vai
se alongando sobre nós. É dura
e fria a sombra, dentes de ferro
são as sombras que nos rasgam,
e nos atiramos mais ainda
para dentro da terra, a revolvemos,
absorvemos seu calor
e seu alento, e ela – é a mãe
de tudo que vive, e por isso
também a mãe de todo o morto, enlutada-viva,
cálida e palpitante em nossas mãos, como a
nos implorar que continuemos, só
para mais e mais extrair
de seu útero a alegria da juventude
que nela se enterrou, a doçura da infância
que nela se tornou
pó – ³⁰*

²⁹ GROSSMAN, 2012, p. 140, [grifos do autor].

³⁰ GROSSMAN, 2012, p. 144-145, [grifos do autor].



A muralha é tão poderosa que tão somente sua sombra é capaz de anunciar seu poder de divisão. Uma sombra dura e fria, que se metamorfoseia em dentes de ferro responsáveis por dilacerar a esperança do reencontro. Divide o protagonismo com a muralha a terra. Nesses e em outros versos, a terra escavada pelos pais com as próprias mãos também se torna uma imagem de força. A terra protege seus mortos e é de onde os vivos tentam extraír calor e vitalidade. É também chamada pelos caminhantes de “mãe”, já que dela todo homem com vida veio (segundo relato bíblico da criação) e é para onde todo homem morto vai. Nela consta o início e o fim. Por isso, ela própria é uma enlutada-viva, que assiste aos filhos morrerem e ao mesmo tempo os guarda em toda sua juventude e força. E se a muralha é dura e fria, a terra é cálida e palpitante.

Ao escavarem a terra com as mãos e os pés, os pais enlutados abrem para si várias covas. Símbolos emblemáticos de que eles se tornam verdadeiros mortos-vivos, todos se deitam dentro delas na intenção de baixar à terra o máximo que conseguirem. Quanto mais fundo estiverem, mais próximos estarão também de seus filhos, ou mesmo do seu calor tragado pela terra. Toda a tentativa de estar onde estão, seja emocional ou fisicamente, lhes parece válida. Aliás, lhes é imperativa. O importante é estar sempre se voltando para sua direção, como se os filhos mortos ativassem suas bússolas.

*Cada um de nós cai de joelhos, baixa
à terra, e nela cava com as mãos
e com os pés, unhas também. Cavamos
depressa, como animais,
e ela freme a esse contato
de nossas mãos. E de repente elas são leves,
flexíveis, os dedos
revolvendo, cava o corpo e a alma inteira
e se empoeira –³¹*

Na mesma esteira, vale também pensar os seguintes versos:

*O dia extingue,
ante a muralha nos deitamos
entre as covas
profundas – as cicatrizes,
as marcas que nelas deixamos,
na terra. [...]³²*

³¹ GROSSMAN, 2012, p. 143, [grifos do autor].

³² GROSSMAN, 2012, p. 145, [grifos do autor].



Cravar sobre a terra as unhas das mãos e dos pés os animaliza, irremediavelmente. Ao abrirem suas covas, eles cavam também seus corpos e suas almas. De qualquer maneira, fazem um grande buraco no solo e neles mesmos. Tudo remete à tentativa de chegar aos filhos e à impossibilidade do reencontro. É como se terra, cova, pais e filhos fossem um composto só. Não se sabe mais onde começa um e termina o outro. Não é mais possível distingui-los, porque não se pode mais saber quem está vivo e quem está morto. Onde é o lugar de cada um.

Entretanto, sobre a muralha há todo tipo de projeção de expectativas. É como se tê-la diante dos olhos garantisse, finalmente, ao menos o mínimo contato. Um lampejo de esperança toma a todos, pois ela é o limite de chegada para aqueles que tentam ir para “lá”.

ANOTADOR DOS ANAIS DA CIDADE:

Estão enlouquecendo
pouco a pouco. Atenção, amigos,
vejam: é uma muralha!
Blocos de pedra! E os rostos
que seus olhos veem
não passam de efeitos de luz,
meros jogos
de pedras
e sombras – ³³

O Anotador dos anais anuncia aos interlocutores que eles estão enlouquecendo. Ele mesmo, pai enlutado, olha para a muralha e vê que não passa de um monte de blocos de pedra sobrepostos. E depois de passarem bastante tempo visualizando os rostos dos seus queridos sobre as rochas e fendas, dão-se conta de que são apenas efeitos de luz. Nada mais do que jogos entre seixos e espectros, ou somente fruto da imaginação angustiada de quem anseia por uma volta à vida.

É nesse momento também que pela primeira e única vez alguns nomes são pronunciados por completo no texto. Os pais ao redor da muralha são observados pelo Centauro que, da janela de seu quarto, os vê clamar pelos filhos:

OS CAMINHANTES:

*Lili –
Adam? Minha
pequena Lili – Michael – ah, meu filho,*

³³ GROSSMAN, 2012, p. 162.



*meu encanto, minha perda – Chana,
Chana, olhe para cá – perdoe, Michael,
por eu lhe ter
batido – Adam, é seu
pai – U-i – minha migalha
de vida – – –³⁴*

A cada um dos pais enlutados não ser atribuído nenhum nome parece significar que não importa quem sejam. Talvez signifique que eles não são mesmo mais ninguém, uma vez que a morte tomou para si a parte mais importante deles: a parte que comprehende os filhos, a parte nomeada. Daí, restou a parte anônima; aquela que é reconhecida unicamente pela função que desempenham na sociedade. Estão todos os caminhantes de joelhos, vacilantes. Suas pernas não têm mais força para sustentá-los na empreitada pela busca.

Eles sussurram os nomes Lili (que em hebraico pode significar “meu/minha, meu/minha”), Michael (quem é como Deus?), Chana (cheia de graça), Adam (nome que designa o primeiro ser humano criado por Deus) e U-i. Todos acompanhados de manifestação de carinho ou expressão de súplica. Todos fazendo referência a todo e qualquer nome de filho que se perdeu na vida, para dentro ou fora do texto de Grossman. Chama-nos ainda mais a atenção o último nome dessa sequência: U-i, que aparece no texto algumas vezes. Como se pode observar, trata-se de um nome que sofre de incompletude. Fica posta, portanto, uma lacuna em sua menor e melhor forma, já que falta apenas uma letra para compor o nome Uri (que significa minha luz, em hebraico, e também é o nome do filho do escritor israelense). Um nome que jamais voltará a ser presença e no qual a manifestação da ausência já é mais forte.

Na sequência, se abate mais uma vez sobre os pais a realidade da dor e da perda. Eles também cogitam, novamente, que tudo o que viveram pode não passar de uma miragem; um espanto decorrente da morte implacável:

*Despertamos
estendidos sobre
a terra,
e a muralha
já não está lá. Talvez
jamais tenha
existido. Talvez nada
de tudo que vimos*

³⁴ GROSSMAN, 2012, p. 167, [grifos do autor].



tenha mesmo acontecido.³⁵

Aos poucos se vai desvelando que a visão da muralha talvez tenha sido um delírio coletivo. E mesmo o Anotador – que anteriormente aponta a suposta loucura alheia de ver os rostos dos filhos desenhados nas rochas – compartilha da mesma insanidade, já que também vê a muralha que nunca existiu. Esses pais, que em conjunto cavaram suas covas com as mãos e dentro delas se deitaram, repentinamente despertam do seu sono e se dão conta de que a muralha não está mais lá.

Todo esse movimento começou quando o Homem, em uma conversa com sua Mulher, decidiu que não mais ficaria imóvel, mas andaria até poder ver de novo o filho perdido. Ele passou então a caminhar em pequenos círculos e depois em torno de sua casa. Até que os círculos se expandiram por colinas e vales, tomaram a cidade e mais pais enlutados caminhantes se juntaram a ele. Esses pais parecem sinalizar que é necessário colocar, de uma forma ou de outra, as engrenagens da existência para funcionar, tentando, com isso, aplacar a morte. É como se se manter em movimento fosse uma forma de resistir ou de, pelo menos, não ser um muito alvo fácil. Nas palavras de um dos caminhantes, trata-se da importância de não se manter estagnado: “[...] Andar, / andar ainda, o tempo todo / andar para não sermos esmagados / entre as muralhas”.³⁶

Por fim, após a descoberta de que não há muralha e de que a única coisa que ainda permanece realmente é a falta dos filhos em sua plenitude, os caminhantes começam a se direcionar para seu lugar inicial:

*E agora
imaginamos a todos
um pouco encurvados,
se apagando,
voltando
lentamente
ao seu lugar.³⁷*

Depois de todo um fluxo de caminhada, de rememoração, de luto e manutenção da ausência, parece que todos vão assumindo a necessidade de voltar para o lugar de onde partiram. Mais uma vez, isso também pode estar no âmbito da imaginação, assim como a visão da muralha como barreira. De qualquer forma, os pais caminhantes

³⁵ GROSSMAN, 2012, p. 167, [grifos do autor].

³⁶ GROSSMAN, 2012, p. 140.

³⁷ GROSSMAN, 2012, p. 168-169, [grifos do autor].



encontram-se abatidos, tão desolados que permanecem encurvados. Como se antes fossem chamas acesas (pois buscar o objeto de amor os mantinha atentos), agora começam a se apagar. Fica apenas a certeza de que não há possibilidade de remendo para o rasgo que a dor abriu em seus corações:

O CAMINHANTE:
E ele-mesmo
está morto,
eu entendo, quase,
o significado desses
sons: o menino está
morto,
eu reconheço assim
nessas palavras a verdade
sem conforto. Ele está morto.
Ele
está morto. Mas
sua morte

sua morte
não morreu.³⁸

“Ele está morto”. A frase que reverbera por todos os versos, ao longo de todo o texto, na verdade, é essa. O menino está morto e isso permeia tudo. Isso envolve desde qualquer cena cotidiana, como tomar uma sopa, por exemplo, até a sensação de estar em constante queda livre, sem saber onde e quando parar. O eu lírico, que no caso é o Caminhante, mas que poderia ser qualquer pai ou mãe do texto – ou qualquer pai e mãe enlutado de fora do texto – afirma que quase entende o significado desses sons. Esse grupo de fonemas que formam palavras, que formam frases, pode ser quase totalmente inteligível. Afinal, quem pode realmente compreender isso? Qual pai ou mãe pode dizer que entende como e por que isso acontece?

Apesar da quase compreensão, podemos falar também que existe um reconhecimento de que essa seja a verdade inescapável. Uma verdade sem conforto ou qualquer atenuante. A morte então é percebida como condição irreversível, pois ela mesma é a única que não morre.

É importante reparar também onde alguns versos quebram e onde outros iniciam. A pausa estrategicamente colocada acentua o peso da tristeza e o silêncio parece ser

³⁸ GROSSMAN, 2012, p. 169.



proposto justo quando palavra nenhuma é capaz de preencher a falta. O silêncio parece ser a melhor performance comunicativa a ser empregada nesse momento. O espaço entre os versos baliza um vazio visual, dá forma a esse silêncio, além de reforçar a ausência trazida pela semântica das palavras “morto” e “morte”. Na sequência, com o último trecho da obra, os versos do Centauro parecem dardos inflamados disparados certeiramente:

CENTAURO:
Meu coração se dilacera
em mim, querido meu,
quando penso
que eu –
que isso é possível –
que encontrei
para isso
palavras.³⁹

Aqui, mais uma vez com a imagem do coração despedaçado, temos um pai vivo que fala ao seu filho morto. Um desfecho no qual se reconhece que a morte e o luto podem ser expressos com palavras, apesar do fracasso de sua compreensão também estar dado. Talvez a resignação do eu lírico (e por que também não dizer, do autor) seja por tentar – e conseguir – que todo seu texto ao final seja reconhecido como experiência de um (re)envio incessante de memórias de dor e tentativas de suplantá-las. O que se consegue, na verdade, é que o texto seja uma forma de “falhar melhor” no propósito de encontrar um lugar, no âmbito do entendimento humano, para a morte de um filho. E já que não há alívio possível para o sofrimento permanente da condição de pai enlutado, que se consiga ao menos, por meio da literatura, transformar suas feridas em luz.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- APPEL, Camila. “Coronavírus priva famílias de importantes rituais do luto”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 de abril de 2020. Seção B, p. 11. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/04/coronavirus-priva-familias-de-importantes-rituais-do-luto.shtml>. Acesso em: 15 abr. 2020.

³⁹ GROSSMAN, 2012, p. 169.



BINES, Rosana Kohl. "Sem rede de proteção: palavras em queda livre nas obras de David Grossman e Michel Laub". In: LEWIN, Helena (coord.) *Judaísmo e cultura: fronteiras em movimento*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2013. p. 590-596.

GROSSMAN, David. "Abra um livro para compreender seus 'inimigos'." [Publicado em: 10/06/2019]. Entrevista concedida ao *Fronteiras do Pensamento*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=hkmUoMvo4p0>. Acesso em: 8 jul. 2024.

GROSSMAN, David. *A mulher foge*. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GROSSMAN, David. *Fora do tempo*. Tradução de Paulo Geiger. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GROSSMAN, David. *Ishá borahat mibessorá*. Tel Aviv: Hakibutz Hameuchad, 2008.

GROSSMAN, David. *Nofel michutz lazman*. Tel Aviv: Hakibutz Hameuchad, 2011.

MALKINSON, Ruth; BAR-TUR, Liora. The aging of grief in Israel: a perspective of bereaved parents. *Death Studies*, 23:5, p. 413-431, 1999.

MONTERO, Rosa. *A ridícula ideia de nunca mais te ver*. Tradução de Mariana Sanchez. São Paulo: Todavia, 2019.

NASCIMENTO, Lyslei. A cidade dos enlutados e o escritor centauro. In: LEWIN, Helena (coord.). *Judaísmo e cultura: fronteiras em movimento*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2a ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

Enviado em: 30/09/2024

Aprovado em: 30/10/2024