

DANIEL MENDELSON

Vencedor do NATIONAL BOOK CRITICS CIRCLE AWARD

ELSINORE



TRÊS, ANÉIS

Uma História de Exílio, Narrativa e Destino

«Livro após livro, Mendelsohn confirma o seu estatuto de sucessor de George Steiner no panorama cultural.»

Livres Hebdo

ÍNDICE

11

Parte 1

O *Lycée Français*

–

59

Parte 2

A Educação das Meninas

–

99

Parte 3

O Templo

–

135

Agradecimentos

–

1.

O Lycée Français

Il valente uomo, che parimente tutti gli amava, né sapeva esso medesimo eleggere a qual più tosto lasciar lo dovesse, pensò, avendolo a ciascun promesso, di volerli tutti e tre sodisfare; e segretamente ad uno buono maestro ne fece fare due altri, li quali sì furono simili al primiero, che esso medesimo che fatti gli avea fare appena conosceva qual si fosse il vero.

O valoroso homem, que os amava a todos da mesma maneira e não sabia a qual deles devia deixar o anel, pensou que, tendo-o prometido a cada um deles, gostaria de satisfazer os três; e, em segredo, pediu a um mestre artesão que lhe fabricasse dois outros anéis, os quais se revelaram tão semelhantes que ele próprio, que os tinha mandado fazer, mal soube distinguir o anel verdadeiro.

— BOCCACCIO, *Decameron*,
Jornada I, Terceira Novela

Um forasteiro chega a uma cidade desconhecida após uma longa viagem. Tem estado afastado da família há algum tempo; há uma mulher algures, talvez um filho. Tem sido uma viagem tortuosa, e o forasteiro está cansado. Ele pára diante do edifício que irá ser a sua casa, e depois começa a caminhar nessa direção: a derradeira e curta etapa do caminho surpreendentemente sinuoso que o conduziu até aqui. Vai avançando lentamente através da arcada que se escancara à sua frente, tornando-se rapidamente indistinguível na sua escuridão, à semelhança de uma personagem de um mito que desaparece algures entre as mandíbulas de um qualquer monstro fabuloso, ou algures no mar deserto. Desloca-se com dificuldade, os ombros arqueados com o peso das malas que transporta. O que há nessas malas é tudo o que ele agora possui. Teve de arrumar os seus pertences à pressa. O que contêm essas malas? Porque é que ele veio?

No início do novo século, durante um período de vários anos, estive a trabalhar num livro cuja pesquisa exigiu que viajasse extensivamente pelos Estados Unidos, pela Europa do Leste, pela Escandinávia, por Israel e pela Austrália. Desloquei-me a esses lugares para entrevistar uma série de sobreviventes e de testemunhas de certos acontecimentos que haviam ocorrido

durante a Segunda Guerra Mundial numa pequena cidade do Leste da Polónia, onde alguns familiares meus tinham vivido. Esses familiares eram pessoas comuns, de pouco interesse para a História, embora fossem, ainda assim, o foco, ou o centro, por assim dizer, da história que eu queria contar acerca de quem essas pessoas tinham sido e de como tinham morrido; tal como a cidade propriamente dita, um lugar de pouco interesse histórico, tinha sido, ainda assim, o foco da vida dos meus familiares, o ponto fixo do qual nunca haviam querido afastar-se. E foi lá que acabaram por morrer, alguns escondidos bastante perto da casa onde tinham morado, tendo sido denunciados; alguns agrupados como gado e assassinados a tiro na praça da cidade ou no velho cemitério das proximidades; alguns transportados para localidades remotas e depois gaseados. Partindo deste pequeno lugar, os poucos sobreviventes viriam depois a disseminar-se depois do fim da guerra por partes distantes do mundo — lugares que 15 anos antes teriam parecido improváveis, inclusive absurdos, enquanto destinos aos olhos desses cidadãos, para não falar enquanto lugares para viver: Copenhaga, Tashkent, Estocolmo, Brooklyn, Minsk, Berseba, Bondi Beach. Foram esses os lugares para onde tive de me dirigir, 60 anos mais tarde, para poder conversar com os sobreviventes e ouvir as histórias que eles tinham para me contar a respeito dos meus familiares. A única forma que eu tinha de chegar ao centro da minha história era por meio de elaborados desvios rumo a periferias distantes.

Quando acabei de escrever a história, dei por mim incapaz de me mexer. Na altura, convenci-me de que estava meramente cansado; mas agora, a distância de uma década e meia permite-me concluir que tinha passado por alguma espécie

de crise, uma espécie de esgotamento, até. Durante alguns meses, custava-me sair do meu apartamento, quanto mais viajar. Tinha estado na Austrália, na Dinamarca e na Ucrânia, em Israel, na Polónia e na Suécia, tinha visitado as valas comuns e os museus, incluindo um em Telavive onde, para minha surpresa, aquilo que mais me comoveu foi uma sala cheia de maquetas de sinagogas que, ao longo dos milénios, tinham sido construídas por todo o território da diáspora judaica: em Kaifeng, na China, e em Cochim, na Índia, a Sinagoga de Beth Alfa, do século VI, na Baixa Galileia, e a Sinagoga Santa Maria la Blanca, do século XII, em Toledo (que deve o seu estranho nome ao facto de, pouco depois de ter sido construída, por especial concessão do rei Afonso X de Castela, para que fosse criada «a maior e mais bela sinagoga em Espanha», ter sido atacada por bandos, parcialmente destruída e subsequentemente reconstituída enquanto igreja dedicada à Virgem); o Templo Israelítico, do século XIX, em Florença, e um seu edifício contemporâneo, a Sinagoga de Oranienburger Straße, em Berlim, ambos largamente destruídos pelas chamas em 1938 e agora meticulosamente recriados em Israel, um país que não existia quando esses edifícios foram esventrados. Creio que fiquei tão comovido porque, a dada altura da minha vida, entre a fase final da infância e o início da adolescência, eu próprio chegara a ser um obsessivo construtor de maquetas, construindo cuidadosamente réplicas à escala exata de edifícios antigos, o templo mortuário da faraó Hatexepsute, em Deir el-Bahri, o Parténon, em Atenas, o Circus Maximus, em Roma, cada uma dessas estruturas caracterizadas, conforme consigo agora perceber, embora duvido que tivesse consciência disso na altura, pela insistente reduplicação de um determinado elemento estrutural

ou decorativo: rampas, colunas, arcos. Suponho que achasse a repetição reconfortante. De qualquer modo, foi por esta razão que, ao deter-me naquela sala de maquetas do museu em Telavive, a meio de uma viagem pelo mundo por mim empreendida no início dos anos 2000, tive uma reação emocional tão forte. O impulso para fazer tais réplicas era-me sobremaneira familiar, impulso esse assombrado por um doloroso paradoxo: a crença na nossa capacidade para recriar e o simultâneo reconhecimento de que o original se perdeu... Diria que «perdeu» poderá ser uma palavra enganadora, dando a entender uma destruição que vai para lá do ponto em que uma reconstrução é ainda possível. Mas existem outros tipos de perda, alterações ou reaproveitamentos de estruturas de tal modo extensos ou drásticos que, embora o original permaneça ainda de pé, estando ainda presente, podemos, ainda assim, sentir a necessidade de uma reconstrução da do género que pode ser encontrado na Sala de Maquetas do Museu Beth Hatefutsoth, em Telavive. Por exemplo, existe uma estrutura degradada, embora ainda bela, que está sobranceira à praça do mercado de uma pequena cidade subcarpática chamada Bolekhiv, atualmente localizada dentro das fronteiras da Ucrânia, embora fizesse parte da Polónia no tempo em que os meus familiares, que lhe chamavam Bolechów, lá viviam, tal como os familiares deles haviam vivido ao longo de muitos séculos, até 1943, quando os últimos deles pereceram. Este grande edifício retangular, com as suas paredes estucadas e cor-de-rosa pálido, atravessadas a intervalos regulares por uma série de janelas altas e elegantes com a parte superior abobadada, foi outrora conhecido como a «Grande» Sinagoga da cidade — uma ligeira presunção que poderá ser perdoada se considerarmos, em primeiro lugar, que, à data,

chegaram a existir em simultâneo mais de uma dúzia de sinagogas de várias dimensões nesta pequena cidade mercantil e, em segundo, que a maior parte dos outros edifícios em Bolechów era, na verdade, bastante mais pequena por comparação. Dir-se-ia até que o epíteto «Grande» poderá parecer-nos agora até bastante apropriado, uma vez que já não resta uma única sinagoga nesse lugar e que cada uma das pessoas que alguma vez terão chegado a frequentar essas casas de culto, cada uma das pessoas que alguma vez terão chegado a referir-se com alguma familiaridade a esta estrutura como a Grande Sinagoga, há muito que está morta; e que quase nenhuma das pessoas que agora aí vivem sabe que esse chegou a ser outrora um lugar de culto. Isto não é motivo de surpresa. Na década de 1950, muito antes de a vasta maioria dos atuais residentes lá morarem, o edifício fora transformado num lugar de encontro para curtidores, as suas paredes pintadas com murais a enaltecer as paisagens da República Socialista Soviética da Ucrânia, e uma década antes disso, a arca sagrada da Torá, antigamente o ponto central da sua arquitetura, tinha sido extirpada, os seus rolos profanados e perdidos, as suas ornamentações removidas. Daí que, embora possamos dizer que a Grande Sinagoga de Bolechów ainda está de pé, parece, ainda assim, que a mesma se «perdeu», parece necessitar de uma maquete capaz de nos mostrar como era, de facto, o seu aspeto na altura em que foi inicialmente construída, enquanto produto de uma civilização existente. Nesse sentido, a realidade histórica que a maquete de um edifício antigo deve sugerir é mais do que meramente material; uma tal maquete deverá certamente capturar a alma (por assim dizer) do edifício na mesma medida em que consegue capturar o seu aspeto exterior... Mas tudo isto não passa de um sonho.

Não existe nenhuma maquete da sinagoga de Bolechów no Museu Beth Hatefutsoth, em parte porque já não há ninguém vivo que pudesse ajudar a reconstruir a sua realidade perdida, e em parte porque se o museu se propusesse a recriar em miniatura todas as sinagogas de todas as cidades da Europa de Leste que sofreram o mesmo destino da sinagoga de Bolechów, as mesmas ocupariam vastas extensões de terreno e não uma única sala de museu em Telavive.

A visita à Sala de Maquetas foi a única ocasião durante as minhas viagens em que realmente chorei. Mais tarde, durante o período de imobilidade que se seguiu ao meu regresso a casa, acontecia por vezes dar comigo no meio de uma determinada divisão, a olhar à minha volta e incapaz de me lembrar do motivo que me tinha levado a entrar nela; estacando deste modo, imóvel e perplexo, acabava por romper em lágrimas. Uma amiga minha psiquiatra sugeriu na altura que eu estaria a atravessar uma espécie de experiência pós-traumática. Tendo passado cinco anos a ouvir histórias de violência e de destruição sem ser capaz de assimilá-las emocionalmente (uma vez que na altura em que estava a ouvi-las, o meu único pensamento era «anotar a história»), eu estaria agora, conforme a minha amiga supunha, a ter uma reação atrasada no tempo. Foi aqui, de volta ao espaço familiar da minha casa, que (segundo ela) eu estava a «fazer o meu luto». Fosse qual fosse a razão, sentia-me vazio, tanto em termos emocionais como criativos. Sempre que tentava iniciar um novo projeto, era como se me tivesse tornado uma das testemunhas ou dos sobreviventes já idosos sobre os quais tinha escrito: um viajante enfim chegado a um lugar novo e totalmente desconhecido, incapaz de continuar.

Este estranho estado perdurou durante algum tempo após ter regressado da minha última viagem de investigação, que empreendi em julho de 2005 e que, a dada altura, me levou ao Leste da Polónia, onde pude ver o recém-inaugurado monumento de homenagem às vítimas do campo de extermínio de Bełżec. Trata-se de um impressionante monumento que é todo ele periferia, por assim dizer, sem um centro. O monumento propriamente dito consiste numa vasta área onde uma grande parte do campo estivera situada. (A palavra «campo» pode ter conotações enganadoras. Bełżec era um campo de extermínio, não um campo de trabalhos forçados, o que significa que não tinha casernas, dormitórios ou algo que pudesse sugerir uma habitação: saía-se do comboio, como uma minha tia-avó fez em setembro de 1942, caminhava-se ao longo de uma passagem estreita conhecida como *der Schlauch*, a mangueira, e ia-se para a câmara de gás.) Este campo está agora repleto de pedras de dimensões várias (algumas delas volumosas como pedregulhos, outras pequenas como seixos) que parecem ter sido queimadas. Este espaço, impressionante pela sua enormidade, com a sua sugestiva aridez — percebemos que se trata de um lugar onde nada irá alguma vez viver ou crescer — é, na verdade, de acesso interdito ao visitante; o ato comemorativo consiste em caminhar-se em seu redor. Há um caminho pavimentado que acompanha todo o perímetro do campo de pedras queimadas. Junto a este passeio veem-se letras e números em bronze que também parecem ter sido queimados, ou talvez ficado severamente enferrujados, letras e números esses que dão a ler os nomes de todas as cidades e vilas na Europa de onde foram transportados grandes carregamentos de seres humanos para Bełżec, bem como as datas ou a data em que esses transportes

tiveram lugar. Assim, caminhar ao longo deste trajeto é evocar a história de Bełżec enquanto campo de extermínio. Devido ao elevado número de municípios, mesmo pequenas vilas como aquela sobre a qual estava a escrever contavam com mais de um transporte para este campo de extermínio, e uma vez que os criadores deste monumento haviam decidido que os nomes das vilas e cidades deveriam aparecer tantas vezes quanto aquelas em que tinha havido transportes desses lugares, sempre na ordem cronológica correta, existem certos nomes que aparecem e depois reaparecem à medida que avançamos de MARÇO 1942, o mês do primeiro transporte, até JUNHO 1943, o mês do último — uns escassos 15 meses durante os quais, ainda assim, foram gaseadas 600 mil pessoas —, as sílabas estrangeiras tornando-se cada vez mais familiares, de tal modo que damos por nós à procura delas, muito da mesma forma que certas personagens ou temas numa peça de teatro ou num romance irão fazer as suas entradas em cena, perdendo aos poucos a sua estranheza conforme vamos assistindo ou lendo, até se tornarem, por fim, reconhecíveis. O passeio, ao longo do perímetro do campo, é cansativo.

Como disse, isto foi em 2005. Em 2008, seguindo o conselho de uma amiga, que sugeriu que eu voltasse àquilo que, nas suas palavras, eram as minhas «raízes intelectuais», comecei a considerar a ideia de escrever algo sobre os textos clássicos gregos. Embora ao início me achasse ainda incapaz de começar um novo livro, a ideia de escrever sobre um tema puramente literário, sobre algo cujo encanto e inventividade, cujos fantásticos cenários e personagens, e cuja intrincada construção viesse a seduzir e distrair a minha mente ainda macerada, tornou-se-me cada vez mais apelativa à medida que os meses, e depois os anos,

foram passando. Independentemente do que daí pudesse resultar, pensei eu na altura, este tema literário e grego permitir-me-ia, pelo menos, deixar para trás as angustiantes histórias que me haviam assombrado durante tanto tempo e que, mais tarde, tinham chegado a paralisar-me: histórias de colapso político e de intolerância religiosa, de fugas bem-sucedidas ou fracassadas, de migração forçada e de refugiados, de alemães e judeus. Pouco depois de a minha amiga ter partilhado esta sua ideia comigo, o longo período de mórbida inércia que até então eu experimentara começou a dar lugar a um período de leituras e de animada reflexão, até ao momento em que, por razões que descrevi no livro que acabei por escrever, se tornou claro o tema que me iria ocupar. Decidi escrever um livro sobre a *Odisseia*.

Acontece que este foi um livro difícil de escrever: de tal modo difícil que muitas ocasiões houve em que ponderei abandoná-lo. Achei-me desconcertado, contrariado: à semelhança de uma qualquer personagem de uma fábula antiga, a história que eu queria contar não parava de mudar de forma, esquivando-se de mim, escapando ao meu alcance. Os problemas que estava a ter com o livro grego não eram de todo parecidos com aqueles que tinha experienciado ao escrever o livro do Holocausto. O desespero emocional que tinha caracterizado a minha relação com esse livro tinha dado lugar, no novo projeto, àquilo que só me ocorre designar desespero narrativo.

Embora tivesse havido um período em que chegara a dedicar-me aos Estudos Clássicos ao mais alto nível, o livro que estava a tentar escrever não era um trabalho académico. Ao invés disso, é sobre o último ano de vida do meu pai, ano esse que estranhamente acabou por ser refratado através da *Odisseia*.

Em janeiro de 2011, aos 81 anos, o meu pai decidira assistir a um seminário de primeiro ano sobre o poema épico que eu me ocupava então de ministrar, uma experiência que, apesar do potencial cômico da situação, produziu um impacto profundo nele, nos estudantes e em mim. Em junho desse ano, logo após o curso ter acabado, ouvimos falar de um cruzeiro pelo mar Mediterrâneo que propunha recriar as viagens de Ulisses. Decidimos fazer este cruzeiro, e a viagem veio a revelar-se uma experiência durante a qual se operou uma espécie de transformação no meu pai, uma metamorfose que o converteu numa versão de si mesmo que eu nunca chegara sequer a vislumbrar durante as nossas vidas na companhia um do outro. Então, no outono desse mesmo ano, ele deu uma queda num parque de estacionamento e sofreu uma lesão que, mais tarde, veio dar origem a um violento AVC e, mais tarde ainda, à sua morte.

Essas experiências foram profundas, tanto a nível intelectual como emocional. Mas o que verdadeiramente me desconcertou e tornou a escrita tão difícil não foi nem a sua profundidade nem a sua complexidade, ou sequer o desconforto de algumas emoções que acabariam por vir à tona na sala de aula, no camarote do cruzeiro ou na unidade de cuidados intensivos. O problema, como viria a tornar-se mais claro para mim, à medida que um ano de escrita se ia convertendo em dois e depois três, foi que eu não tinha a menor ideia de como organizar a história.

Começara a escrever no outono de 2012, seis meses após a morte do meu pai, e, em finais de agosto de 2016, tinha 600 páginas manuscritas. Cada uma das três partes tinha sido escrita, a sala de aula, o navio e o hospital, e, contudo, a narrativa como um todo não estava a funcionar; reler o manuscrito era estranhamente cansativo. Quando o verão chegou ao fim,

estando eu cada vez mais desesperado para encontrar uma forma de fazer com que a narrativa funcionasse, decidi procurar um amigo meu, um editor que tem sido para mim um mentor desde que comecei a escrever, há quase 30 anos. Entreguei-lhe o manuscrito, e, passado um dia, ele telefonou-me. O problema, disse este meu mentor, era que eu tinha todas as peças, mas que estas ainda não encaixavam umas nas outras. Havia algo de errado na forma como eu estava a contar a história, acrescentou; era uma coisa atrás da outra, o seminário, o cruzeiro, a doença e a morte. Episódios não faltavam, mas não havia ainda uma *história*. A primeira parte, o relato do seminário, era interessante (comentou ele após um breve silêncio, durante o qual assimilei a sua crítica), mas na opinião dele o problema era que, assim que se chegava ao fim dessa parte — assim que se chegava ao fim do curso sobre a *Odisseia* —, perdia-se a vontade de continuar a ler. Uma pessoa não quer passar por todo o semestre para depois ter de fazer um *cruzeiro*, disse ele, ao que eu protestei de forma pouco convicta: Mas foi assim que as coisas aconteceram. Não me interessa como é que as coisas aconteceram, retorquiu o meu amigo, o que está aqui em causa não são os factos, mas sim uma história. Precisas de arranjar uma forma de encaixar o cruzeiro e o hospital na narrativa do seminário. Usa analepses, usa prolepses, não te rales com a cronologia. Inventas, se for preciso! Só tens de encontrar um caminho.

Quando ele disse a palavra «caminho», não fui capaz de esconder um constrangido início de identificação. A expressão «encontrar um caminho» permitia-me, em primeiro lugar, compreender retroativamente a natureza da crise criativa e espiritual que tinha atravessado após terminar o meu livro anterior. Padecia daquilo que os gregos designavam *aporia*:

uma confusão impotente e imobilizada, uma falta de recursos para encontrar o caminho para a solução de um problema. O significado literal de *aporia* é «falta de um caminho» ou «sem saída». Há algum tempo que não me sentia capaz de sair do meu apartamento; não conseguia pensar num novo projeto. Encontrava-me, segundo o modo de pensar grego, intransitável – curiosamente o adjetivo que é usado na *Odisseia* para descrever o mar, o terrível e vazio nada do qual Ulisses terá de se libertar, tanto literalmente como em sentido figurado, de forma a recuperar a sua identidade e encontrar o seu caminho para casa.

A segunda coisa que me ocorreu depois de ter conversado com o meu mentor foi que a técnica que ele estava a recomendar – a inserção de outras histórias dentro de uma história, o andar para trás e para a frente no tempo de forma a conferir profundidade e complexidade à narrativa principal – é uma técnica que eu já conhecia desde os tempos do meu primeiro ano de universidade, pelo menos, altura em que frequentei um seminário centrado na *Odisseia*, uma vez que se trata de uma fórmula que o próprio Homero utiliza de modo superlativo, produzindo um poderoso efeito.

A técnica é conhecida como a composição em anel. Na composição em anel, a narrativa parece desviar-se e perder-se numa digressão (sendo o ponto de partida da narrativa principal marcado por um verso formulaico ou um episódio típico), embora a digressão, o desvio ostensivo, acabe no fim por se revelar um círculo, uma vez que a narração irá regressar ao ponto preciso na ação a partir do qual se desviou, sendo esse regresso marcado pela repetição do exato verso ou episódio formulaico que havia indicado o ponto de partida. O material abrangido por tais anéis tanto poderá ser uma digressão autónoma como uma

série mais elaborada de narrativas interligadas, cada uma encaixada na outra à maneira de caixas chinesas ou bonecas russas. Este, pelo menos, era o argumento de um acadêmico holandês chamado W. A. A. Van Otterlo, que, em meados do século passado, publicou uma série de estudos sobre esta técnica literária largamente divagante, estudos esses que culminaram num livro chamado *De Ringcompositie als Opbouwprincipe in de epische Gedichten van Homerus*, ou seja, *A Composição em Anel enquanto Princípio Estruturante nos Poemas Épicos de Homero*, que viria a tornar-se o comentário acadêmico definitivo sobre o assunto. O meu amigo editor recomendara-me esta última e mais complexa abordagem, embora, não sendo especialista, dificilmente pudesse estar familiarizado com as obras de Van Otterlo, a maior parte das quais publicada durante a ocupação nazi dos Países Baixos, em 1944 e 1945, os anos em que os meus familiares haviam estado confinados nos respectivos esconderijos, ou em lugares muito piores.

Eu tomara conhecimento da composição em anel durante os meus anos de universidade. Ainda assim, 30 anos mais tarde, tinha arranjado forma de escrever um livro sobre o poema épico de Homero, sobre ensinar o poema épico de Homero, um livro que efetivamente se debruça sobre este modo rebuscado de composição literária, sem, contudo, assimilar as suas lições. Agora, sabia de repente o que fazer. Comecei a reajustar o meu manuscrito precisamente da forma que o meu amigo tinha recomendado, embrulhando episódios uns nos outros, encerrando certas narrativas em enredos mais vastos. A história do nosso maravilhoso cruzeiro acabou por ficar aninhada dentro da nossa leitura da *Odisseia* durante o seminário, mais concretamente do Canto IX até ao Canto XII, nos quais Ulisses relata as

suas viagens e aventuras; a história da doença e a morte do meu pai desenrolava-se agora em espiral, de dentro para fora, partindo dos nossos debates na sala de aula a respeito do clímax do poema épico, no qual o herói reencontra a sua família, primeiro o filho, depois a mulher e, por fim, o pai; uma parte saturada de temas de identidade, de surpreendentes transformações físicas e de reconhecimentos emocionais muito protelados, temas esses que por mais de uma vez me acudiram à memória enquanto permanecia sentado junto à cama do meu pai na unidade de cuidados intensivos, perguntando a mim mesmo, como tendem a fazer as pessoas que velam doentes nestas condições, se a pessoa junto à qual eu estava sentado seria, de facto, a pessoa que eu tinha conhecido outrora.

Um forasteiro chega a uma cidade desconhecida após uma longa viagem. É um homem de meia-idade, tem estado afastado da família há algum tempo; há uma mulher algures, algures um filho. Tem sido uma viagem tortuosa, e o forasteiro está cansado. Ele ergue os olhos para o edifício que irá ser a sua casa e, talvez com um ligeiro suspiro, começa a caminhar nessa direção: a derradeira e curta etapa do caminho surpreendentemente sinuoso que o conduziu até aqui. Há umas escadas que conduzem ao edifício, escadas essas que ele sobe a custo. Ou talvez haja uma arcada à entrada do edifício, que ele atravessa lentamente, um pequeno borrão a desaparecer na hiante escuridão. É possível que seja o peso das malas que transporta que o faz arquear os ombros, as duas malas que agora são tudo aquilo que ele possui, à parte da mulher e do filho. Quando é que eles chegam? As malas foram feitas à pressa. O que levar, quais as coisas mais preciosas? É provável que uma delas contenha livros.

Como funciona a arte de contar histórias? O que faz uma boa história? Até onde pode ir a digressão numa narrativa? Foi num período de aguda crise criativa que Daniel Mendelsohn refletiu sobre essas questões, revisitando não só a história do errante Ulisses, mas também três escritores unidos pelo exílio e pela ancestral técnica literária da composição em anel. São eles Erich Auerbach, o judeu filólogo que fugiu da Alemanha nazi para escrever o seu monumental estudo sobre a literatura ocidental, *Mimesis*, em Istambul; François Fénelon, o arcebispo francês do século XVII, cuja engenhosa sequela da *Odisséia*, *As Aventuras de Telémaco*, ditou o seu desterro; e o romancista alemão W.G. Sebald, autoexilado em Inglaterra, cujas narrativas distintamente sinuosas exploram temas de deslocamento, nostalgia e separação.




Conjugando memória pessoal, biografia e crítica literária, Daniel Mendelsohn explora, neste seu último e premiado ensaio, os misteriosos elos que ligam a aleatoriedade do nosso destino com a arte de o transformarmos em matéria ficcional, prestando uma homenagem aos mundos grego e judeu, e à capacidade infinita de metamorfose da Literatura.

«*Três Anéis* tem ecos de Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Walter Benjamin e Hannah Arendt. É um livro brilhante, honesto, doloroso e comoventemente humano.»

The Times Literary Supplement



Penguin
Random House
Grupo Editorial

 penguinlivros.pt
  penguinlivros

ISBN 9789896236540



9 789896 236540 >