

Organizadoras

Mariângela Paraizo

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

**Assomos e
assombros**

Belo Horizonte

FALE/UFMG

2008

Diretor da Faculdade de Letras

Jacyntho José Lins Brandão

Vice-Diretor

Wander Emediato de Souza

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis

Elisa Amorim Vieira

Lucia Castello Branco

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Maria Inês de Almeida

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

Mangá – Ilustração e Design Gráfico

Revisão e normalização

Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves

Formatação

Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves

Revisão de provas

Mário Vinícius Ribeiro Gonçalves

Flavia Fidelis

Emanoela Cristina Lima

Endereço para correspondência

FALE/UFMG – Setor de Publicações

Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 2015A

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Telefax: (31) 3409-6072

e-mail: vivavozufmg@yahoo.com.br

Sumário

Mas... para que servem os monstros? . 7

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

A cidade anômica em *In the Country of the Last Things*, de Paul Auster . 12

Adriana Fernandes Barbosa

O *enfant terrible* de Moacyr Scliar . 22

Anna Cecília Santos Chaves

A Morte Caetana . 34

Carlos Eduardo Munaier Neves

Manuela Ribeiro Barbosa

O teatro político e sua monstruosidade: espelho e violência em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado . 43

Claudia Maia

Sereias na literatura e na teratologia: fascínio e repulsa . 52

Fabiana Arantes Araújo

As mostras da monstruosidade em Hércules . 61

Flávia Freitas Moreira

Os monstros da cidade circense . 71

Julia Nascimento Santos

Sodoma e Gomorra: cidades amaldiçoadas . 80

Lara Mucci Poenaru

A imagem do judeu em *Focus* . 88

Lilian Leles

***Shoah* e nazismo: imagens de inferno e demônios em Levi e Mautner . 96**

Luciara Lourdes Silva de Assis



A morte do Sertanejo ou a Moça Caetana
Ilustração de Hudson Caldeira Brant
Revisão final: Julio Jeha

Mas... para que servem os monstros?

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

“São Bernardo tinha razão: pouco a pouco o homem que representa monstros e portentos da natureza para revelar as coisas de Deus por *speculum et in aenigmate*, toma gosto pela própria natureza das monstruosidades que cria e se deleita com elas, e por elas, não enxergando senão através delas.”

Umberto Eco em fala de Guilherme. *O nome da rosa*.

O presente volume é resultado de pesquisa desenvolvida em projeto coordenado pelo professor Julio Jeha, intitulado “Monstros e Monstruosidades na Literatura”. Fazem parte deste dossiê trabalhos de alunos (de graduação, pós-graduação e de Iniciação Científica Júnior) orientados pelos professores integrantes da equipe, a saber, Julio Jeha, Lyslei Nascimento, Mariângela Paraizo e Tereza Virgínia Barbosa. Incorporaram-se também alunos pesquisadores participantes do projeto “Pesadelos Irremediáveis: A Literatura Brasileira sobre a Shoah”, coordenado pela professora Lyslei Nascimento.

No artigo “A cidade anômica em *In the Country of the Last Things*, de Paul Auster”, Adriana Fernandes Barbosa discute a construção, pelo escritor norte-americano, do espaço urbano monstruoso, metáfora coerente com o cenário poluído e barulhento das grandes metrópoles hodiernas, com seu trânsito feroz e o aumento da população marginalizada.

Em “O *enfant terrible* de Moacyr Scliar”, Anna Cecília Santos Chaves, a partir da obra do escritor gaúcho, desloca a infância para o terreno do monstruoso: da “aurora da vida” de Casimiro de Abreu passamos a uma época limítrofe, potencialmente favorável à criação de monstros.

Com “A Morte Caetana”, Carlos Eduardo Munaier Neves e Manuela Ribeiro Barbosa tentam compreender a recriação, pelo poeta Ariano Suassuna, da figura da morte na Moça Caetana, divindade que personifica o morrer na tradição folclórica brasileira.

“O teatro político e sua monstruosidade: espelho e violência em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado”, de Claudia Maia, apresenta a destruição da reputação e da imagem como violência abominável da qual os poderes constituídos costumam se servir para oprimir o cidadão.

“Sereias na literatura e na teratologia: fascínio e repulsa”, de Fabiana Arantes Araújo, passeia pela história e pela medicina, investigando de onde teria se originado a imagem da sereia, atestando que, se hoje a palavra é sinônimo de beldade, não foi sempre assim.

Flávia Freitas Moreira, em “As mostras da monstruosidade em Hércules”, examina o caráter ambivalente do semideus grego segundo Eurípides, que o apresenta ora como modelo de excelência, ora como objeto de horror.

Em “Os monstros da cidade circense”, Julia Nascimento Santos incursiona pela sétima arte, sempre pródiga em monstros e na construção do imaginário a eles relativo.

No texto de “Sodoma e Gomorra: cidades amaldiçoadas”, Lara Mucci Poenaru analisa a apropriação e reconstrução metafórica das duas cidades bíblicas fadadas à destruição em narrativa do escritor argentino Leopoldo Lugones.

Em mais uma contribuição voltada para o cinema, Lilian Leles, em “A imagem do judeu em *Focus*”, exhibe o preconceito como uma das maiores monstruosidades de que o homem foi capaz, notadamente na sua manifestação contra determinados grupos étnicos.

Finalmente, com “*Shoah* e nazismo: imagens de inferno e demônios em Levi e Mautner”, Luciara Lourdes Silva de Assis amarra Primo Levi e Jorge Mautner, mostrando que, a despeito das distintas vivências, na contemplação do terrível fenômeno da perseguição aos judeus existe uma proximidade entre os dois autores.

Temos aqui, portanto, respostas variadas para uma pergunta latente, movente e que pode se formular a partir de uma questão levantada por uma personagem de Umberto Eco, o franciscano Guilherme, em *O nome da rosa*: “mas para

que vos serve o unicórnio se o vosso intelecto não acredita nele?"¹ Em paródia, poderíamos nos questionar: para que nos servem os monstros se nosso intelecto não acredita neles?

Ora, a mesma personagem que pergunta, depois de reflexões e ponderações com seu discípulo Adso, responde que "[o] unicórnio dos livros é como uma marca. Se há a marca deve ter havido algo de que é a marca." E continua o frade:

*Nem sempre uma marca tem a mesma forma do corpo que a imprimiu e nem sempre nasce da pressão de um corpo. Às vezes reproduz a impressão que um corpo deixou em nossa mente, é sinal de uma idéia. A idéia é signo das coisas, e a imagem é signo de uma idéia, signo de um signo. Mas da imagem reconstruo, se não o corpo, a idéia que dela tinha outrem.*²

Assim, colocamo-nos diante da literatura, como investigadores daquilo de que os monstros são marca, vestígio, signo, imagem. De fato, em se tratando de criaturas literárias, eles fazem parte de um mundo mentiroso criado em um universo virado de ponta-cabeça. Criaturas enigmáticas que têm identidade com o humano, porque criadas por ele. Aberrações naturais que escapam sempre e, por isso mesmo, nesse evadir-se, seduzem, fascinam, atraem, instigam.³

São como espelhos (e existem espelhos de muitos tipos: uns aumentam, outros diminuem, achatam, alongam, invertem, deformam) nos quais nos vemos. Espelhos sendo, reproduzem imagens que surgem de um espaço real, mas também de um espaço absolutamente outro, de uma *heterotopia*, nos termos de Foucault. E no espelho, as imagens refletidas são reais pelo espaço (concreto que ocupam na superfície em que estão), são utópicas (porque estão num lugar que não é seu e que acolhe o que à sua frente se coloca) e heterotópicas (pois nos levam para um outro espaço ao qual não pertencemos): amálgama absurdo da paradoxalidade de nossa existência. Então, bastasse isso e

¹ ECO. *O nome da rosa*, p. 362.

² ECO. *O nome da rosa*, p. 362.

³ COHEN. *A cultura dos monstros*.

teríamos, já, um bom motivo para refletirmos sobre monstros, imagens para o olhar da humanidade que se descobre refletida no espelho constituído pela literatura. Contudo, Narciso à parte, buscamos os monstros engendrados pela literatura de outrem, para estudar a cultura, a nossa e a outra, a estranha. Nesse procedimento, nos encontramos com os monstros mais assustadores, os quais, no entanto, acham aconchego nos recônditos mais protegidos do nosso gozo (é por isso que, para Apuleio, em *O asno de ouro*, Eros, o Amor, é um monstro, mesmo que belíssimo e generosíssimo).⁴

Digamos, então: o homem faz o monstro e o monstro mostra o homem que o fez, o qual olhando-se como num espelho, toma gosto pela própria natureza das monstruosidades criadas, deleita-se com elas e através delas, não conseguindo enxergar-se senão por elas.

E tudo começou literariamente, com Prometeu, o titã que fez do barro o homem; quase ao mesmo tempo, o Senhor Deus do Éden teve a mesma idéia, e também, mais tarde, um certo rabino... e depois, muito depois, o Dr. Frankenstein, e vez por outra essa ânsia serena de fazer monstros vai e volta, muitas vezes, confundindo-se, ainda, com a história de Pigmaleão.

⁴ Para uma interessante referência das afinidades entre Narciso e Pigmaleão, cf. AGAMBEN, *Estâncias* – particularmente os capítulos primeiro e quinto da Terceira Parte. Ali, o filósofo recorda, oportunamente, que, na Idade Média, as reflexões sobre o amor cabem aos tratados médicos, em que ele é visto como uma enfermidade mental.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007. (Humanitas).

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James *et al.* *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-61. (Estudos culturais, 3).

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1986.

FOUCAULT, Michel. Des espaces autres, Hétérotopies (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5, p. 46-49, out. 1984. Disponível em: <<http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>. Acesso em: 30 set. 2008.

A cidade anômica em *In the Country of the Last Things*, de Paul Auster

Adriana Fernandes Barbosa¹

Desde a filosofia até a psicologia, diferentes campos de estudos têm investigado a relação entre os seres humanos e seus papéis na sociedade. A palavra sociedade tem sua origem no latim *socius*, que significa companhia. Portanto, sociedade existe somente a partir da relação que os indivíduos estabelecem uns com os outros. Durkheim exemplifica:

Quando desempenho minha tarefa de irmão, de marido ou de cidadão, quando executo os compromissos que assumi, eu cumpro deveres que estão definidos fora de mim e de meus atos, no direito e nos costumes. Ainda que eles estejam de acordo com meus sentimentos próprios e que eu sinta interiormente a realidade deles, esta não deixa de ser objetiva; pois não fui eu quem os fiz, mas os recebi pela educação [...] [Tais fatos] consistem em maneiras de agir, de pensar e de sentir, exteriores ao indivíduo, e que soam dotadas de um poder de coerção em virtude do qual esses fatos se impõem a ele... Esses fatos constituem, portanto, uma espécie nova, e é a eles que deve ser dada e reservada a qualificação de sociais.²

Para o autor, a sociedade tem suas bases na necessidade de cooperação criada pela necessidade que os seres humanos têm em produzir bens para a satisfação de seus desejos. Tal produção, possível somente através da cooperação, cria um sistema no qual o indivíduo tem seu papel estabelecido. Como consequência, dá-se a necessidade da divisão social do trabalho, que, aliada a um sistema regularizador para controlar as funções individuais, torna possível o bom funcionamento da estrutura social. Entretanto, uma vez que a sociedade se baseia em um sistema com funções e normas institucionalizadas, esse sistema pode falhar, caso um de seus segmentos não coopere com os outros.

¹ Bolsista de Iniciação Científica do Probic/Fapemig e discente da Faculdade de Letras/UFMG. Este texto foi produzido sob a orientação do Prof. Dr. Julio Jeha, da FALE/UFMG, no projeto "Monstros e Monstruosidades na Literatura", coordenado por esse professor.

² DURKHEIM. *As regras do método sociológico*, p. 2-4.

Durkheim afirma que a natureza da divisão do trabalho social promove a solidariedade. Todavia, a divisão do trabalho gera, à medida que o trabalho fica mais especializado, uma dispersão da consciência sobre o significado desse trabalho dentro do sistema. Em outras palavras, quando uma especialização exacerbada das funções acontece na sociedade, seus membros perdem o senso de unidade. Durkheim não considera a falta de solidariedade uma consequência direta da divisão do trabalho (como se ela fosse inevitável), mas uma forma anormal dessa divisão, a qual ele denomina anomia.³ Anomia seria então a falta de interação entre as funções sociais, aliada a uma ineficiência do sistema normativo. Tal fenômeno ocorre em situações de mudanças abruptas na sociedade, seja para o bem ou para o mal, como uma forte crise econômica ou um grande crescimento repentino.

O sociólogo americano Robert Merton aplica o conceito de anomia em sua análise da sociedade americana. Para ele, de todos os elementos que compõem a sociedade, dois são de extrema importância: os objetivos culturais e as normas institucionalizadas. Os objetivos culturais são integrados e legitimados por quase todos os membros da sociedade. Além disso, estão ordenados de acordo com uma hierarquia de valores, na qual o objetivo mais valorizado seria o paradigma social, enquanto outros estariam relacionados aos impulsos biológicos, não sendo determinados pelo homem.⁴ As normas institucionalizadas são os regulamentos que controlam os objetivos culturais e determinam como alcançá-los.

Entretanto, apesar de objetivos culturais e normas institucionalizadas trabalharem juntos, nem sempre eles estão relacionados. Merton afirma que comportamentos divergentes das normas e objetivos podem ser tratados sociologicamente como um sintoma da dissociação entre as aspirações prescritas culturalmente e os meios socialmente estabelecidos

³ DURKHEIM. *The Division of Labor in Society*.

⁴ MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

para alcançar essas aspirações.⁵ Para o autor, é possível que um dado grupo social favoreça mais os objetivos culturais do que os meios para consegui-los, isto é, os objetivos são mais importantes do que a maneira de consegui-los. Daí Merton dizer que a anomia acontece nesse processo contínuo de atenuação das normas institucionalizadas, fazendo com que a sociedade se torne instável. Enquanto Durkheim define a anomia como uma confusão das normas sociais, Merton diz que é um processo contínuo e crescente, na medida em que normas e objetivos sociais correspondem cada vez menos entre si. Além disso, essa disjunção ocorre porque nem todos os indivíduos na sociedade têm as mesmas oportunidades para conseguir atingir os objetivos culturais, o que para Merton seria a base da estrutura segregadora moderna da sociedade capitalista.

Merton também estabelece uma tipologia de modos de adaptação à estrutura social. Essa tipologia define como os indivíduos se comportariam em situações específicas, aceitando ou não os objetivos culturais e rejeitando ou não as normas institucionalizadas. São eles cinco modos: conformidade, inovação, ritualismo, retraimento e rebelião. Desses modos de adaptação, quatro são apontados pelo autor como sendo comportamentos desviantes: inovação, ritualismo, retraimento e rebelião. Tais comportamentos devem ser tratados sociologicamente como um sintoma da anomia, pois diante da ameaça da derrota e da promessa de sucesso, o homem se sente motivado a usar táticas que vão além da lei e da moral.⁶ Os comportamentos desviantes ocorrem dentro do sistema social e, portanto, afetam não somente o indivíduo que os pratica, mas também outros indivíduos que se relacionam com ele.⁷ Dessa maneira, o crescimento desse padrão de comportamento tende a diminuir

⁵ MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

⁶ MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

⁷ MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

ou eliminar a legitimidade das normas institucionalizadas, pois outros indivíduos no sistema tendem a agir conforme esses comportamentos desviantes, mas eficazes, na medida em que a anomia se espalha. Essa situação de crescimento do comportamento desviante leva a sociedade ao estado que Merton chama de anomia aguda. Paul Oppenheimer defende a idéia de que a criminalidade, entendida em termos do mal, é simplesmente um meio de vida, o alimento que nutre o comportamento maléfico. Dessa forma, a anomia é um mal que pode levar a sociedade a uma deterioração extrema de valores e a desintegração do próprio sistema social, resultando em estados elevados de ansiedade e em reações como delinqüência, crime e suicídios.⁸

No romance *In the country of the last things*, de Paul Auster, a protagonista, Anna Blume, com o objetivo de encontrar seu irmão desaparecido, o jornalista William, se aventura por uma cidade perdida no caos. Anna encontra uma cidade desolada, onde não há indústrias, empresas ou trabalho. A maioria das pessoas sobrevive como catadores de lixo. O governo se ocupa apenas da coleta de cadáveres que servem como combustível para os incineradores nas usinas de energia. Igrejas, escolas ou universidades já não existem mais.

A cidade descrita nos diários de Anna se encontra em pleno estado de anomia, com diversos tipos de comportamento desviantes. O primeiro deles é a inovação. Nesse modo de adaptação, o indivíduo rejeita as normas institucionalizadas, mas aceita os objetivos culturais. A forma mais famosa é a criminalidade, que é constante na cidade de Auster. Ladrões apavoram aqueles que tentam comprar a única comida disponível no mercado. Existem também os invasores de apartamentos, que expulsam os moradores, e os senhorios fantasmas que se declaram donos dos prédios e cobram quantias absurdas dos moradores em troca de proteção contras os invasores. Existe ainda a falsa

⁸ OPPENHEIMER. *Evil and the Demonic*.

propaganda que vende apartamentos que não existem. Outro tipo de criminalidade é a praticada pelos Catadores Abutres. Eles roubam objetos dos outros catadores, o que é considerado crime mesmo na cidade anômica. Todos esses grupos tentam alcançar os seus objetivos por meios não aprovados pela sociedade.

Merton afirma que os comportamentos desviantes nem sempre são atividades ilegais ou criminosas, pois algumas normas sociais não são necessariamente previstas em lei.⁹ Na cidade há outra forma de comportamento desviante. Os catadores sobrevivem de recolher objetos usados para revender. Apesar de tal atividade ser legalizada na cidade, os catadores contrariam normas (e não leis) estabelecidas, como, por exemplo, roubar pertences dos corpos espalhados pelas ruas, até mesmo roubar-lhes os dentes de ouro, se esses dentes podem render algum dinheiro. Assim, tanto inovação legal como ilegal são formas de comportamento desviantes que contribuem para reafirmar e piorar o estado anômico da cidade.

Outro comportamento desviante existente na cidade é o ritualismo. Ritualistas acreditam que a competitividade na sociedade para se atingir os objetivos culturais gera inevitavelmente frustração e desgosto. Eles se apegam então às normas institucionalizadas e conservadoras devido a sua insegurança e desilusão quanto ao futuro. Um exemplo de ritualismo na cidade é o grupo conhecido como Povo Fantasma. Essas pessoas acreditam que falar sobre sonhos e desejos ajuda a esquecer a realidade. Tais conversas têm de seguir um procedimento preestabelecido para que o efeito desejado seja alcançado. Outro grupo ritualista é o dos Sorridentes. Eles acreditam que maus pensamentos geram nuvens negras que provocam chuva. Assim, eles mantêm o pensamento positivo, não importa o quão difícil seja a situação em que se encontram. A nuvem negra aqui é uma

⁹ MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

clara metáfora para os problemas e dificuldades que possam estar enfrentando. Os ritualistas também contribuem para reafirmar o estado anômico da cidade.

Na cidade anômica também é possível identificar o retraimento, outra forma de comportamento desviante. Atribui-se esse comportamento aos Rastejadores, pessoas que acreditam que devem permanecer prostradas até que se arrependam do que fizeram, e suas vidas possam, assim, melhorar. Eles nem aderem às normas sociais, como os ritualistas, nem perseguem os objetivos culturais, como os inovadores. O retraimento é um estado de letargia, no qual os indivíduos, sob o efeito de apatia cultural e social, não tomam nenhum posicionamento diante de sua situação. Esse comportamento indiferente contribui para piorar a anomia. Outro exemplo de retraimento no romance de Auster é o comportamento de Samuel, o namorado de Anna na cidade. Quando pensou que Anna morrera em um incêndio na biblioteca abandonada onde viviam, Samuel foi tomado pela desilusão. Ele afirmava ter desistido de ser alguém, queria atingir um estado de indiferença tão forte e sublime que passaria a viver como se fosse uma pedra.¹⁰ Merton denomina esse estado de vácuo social, em que a vida do indivíduo não tem direção ou sentido.¹¹ Sam, como era tratado por Anna, só é capaz de sair de seu estado de retraimento quando reencontra sua namorada na Woburn House, uma instituição filantrópica. Lá ele passa a trabalhar como voluntário, cuidando de doentes e necessitados. Segundo Merton, comportamentos desviantes tendem a crescer continuamente desde que as oportunidades de atingir os objetivos culturais não mudem, isto é, o indivíduo irá permanecer sob a pressão de se comportar de modo desviante até que a sociedade ofereça a ele acesso aos meios corretos de alcançar os

¹⁰ AUSTER. *In the Country of the Last Things*.

¹¹ MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

objetivos culturais.¹² Na Woburn House, Sam teve oportunidade de recuperar-se de seu estado anômico.

O quinto modo de adaptação mencionado por Merton é a rebelião, que é uma transvalorização genuína, na qual paradigmas sociais são superados e substituídos por novos, devido a uma profunda decepção com o sistema anterior.¹³ A instituição filantrópica Woburn House ajuda os desabrigados, em forte contraposição ao estado anômico do resto da cidade. A casa funciona com suas próprias regras, que muitas vezes contrariam as leis, como no caso do enterro do funcionário Frick. Pelas leis da cidade, todos os cadáveres devem ser encaminhados para incineração nas usinas de energia. Mas Victoria, a chefe da Woburn House, decide dar um fim digno ao corpo do amigo. Portanto, a Woburn House estabelece um novo sistema de valores e comportamentos para seus internos. Na verdade, os fundadores e mantenedores da casa têm como objetivo restabelecer a ordem social que governava a cidade antes de esta entrar em estado anômico. Porém, a casa acaba por representar uma rebelião na cidade, na medida em que desafia as normas e leis sociais vigentes, criando novos paradigmas sociais.

Os efeitos da anomia vão além da desintegração do sistema social. Ela interfere diretamente na vida dos indivíduos, podendo levá-los à morte. O suicídio anômico, discutido por Durkheim, ocorre como resultado de uma mudança brusca na ordem social aceita e nas normas que prescrevem o comportamento nesta sociedade. Na cidade de Auster não é diferente. Lá existem várias formas de suicídio, que na maioria das vezes são organizadas e sistematizadas, chegando a ser fonte de renda para muitos. O grupo Corredores é formado por pessoas que desejam se matar pelo cansaço. Correm o mais rápido que podem pelas ruas da cidade até que seus pulmões estourem e eles caiam mortos. É

¹² MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

¹³ MERTON. *Social Theory and Social Structure*.

preciso praticar muito para atingir a velocidade certa; portanto, esses suicidas passam por sessões de treinamento antes da corrida final. Outro grupo é o Último Salto, pessoas que se atiram de prédios altos. Servem de atração para várias pessoas que perambulam pela cidade: tais mortes são o que os espectadores desejam, morrer repentinamente, sem dor ou sofrimento.

Existem também clínicas de eutanásia e clubes de assassinatos, opções de suicídios para os mais abastados. Nas clínicas de eutanásia pode-se escolher como morrer, de acordo com três tipos de serviços diferentes. Já nos clubes de assassinatos, pode-se contratar o próprio assassino. O dia, local e tipo de assassinato não são revelados ao cliente para que este seja pego de surpresa. Segundo Durkheim a diferença principal entre suicídio anômico e o comum é que a causa daquele reside na falta de influência que a sociedade tem sobre os impulsos do indivíduo, deixando-o viver sem rédeas.¹⁴ Sendo assim, todas essas formas de suicídio apresentam características do suicídio anômico. Os suicídios coletivos refletem o descaso da cidade para com seus moradores. Além disso, organizar-se em grupos para cometer suicídio é uma tentativa de restabelecer uma ordem social há muito desaparecida.

Pode-se caracterizar a anomia, em resumo, como desregramento. Ela ocorre tanto quando o controle da sociedade sobre o indivíduo falha, como quando a sociedade impede esse indivíduo de atingir os objetivos culturais impostos por ela própria. De qualquer modo, o problema está no descontrole. No entanto, esse controle não está somente nas mãos de nossos governantes, representantes públicos da sociedade. A responsabilidade é de toda a sociedade, em suas diferentes instâncias. As revoluções industriais e o advento do capitalismo levaram a sociedade do século XX a uma especialização exacerbada das funções e papéis sociais. Ter

um diploma, ser treinado para uma função específica, como também pertencer a determinado grupo é essencial para obter acesso às melhores oportunidades em nossa sociedade. Nesse sentido, a cidade descrita por Auster se torna uma crítica e uma denúncia sobre a exclusão social nas grandes metrópoles. Escrita do ponto de vista de pessoas que vivem sem qualquer orientação, seja religiosa, educacional ou política e sem qualquer oportunidade de atingir os objetivos culturais impostos pela sociedade, esse relato desolador mostra como tais pessoas vivem à margem do sistema e, para poderem sobreviver nesse ambiente hostil, estabelecem seus próprios objetivos e normas.

A anomia no romance de Paul Auster resulta de uma estrutura social pós-moderna que acredita na especialização exacerbada e a encoraja, contribuindo para o isolamento do ser humano e perdendo a característica principal de uma sociedade, que é a cooperação mútua. Uma vez especializado em uma função, o indivíduo não precisa se relacionar a outras áreas. Assim, o valor desmesurado que se atribui à especialização é a fonte do mal que aflige a sociedade e a induz a um estado crônico de anomia.

Em contrapartida a esse mal, temos a esperança e a capacidade de amar de Anna Blume, protagonista do romance a quem o autor dá o benefício da esperança. Estar certa de que vai achar seu irmão, apaixonar-se por Sam e trabalhar na Woburn House tornaram Anna de certa forma imune à anomia da cidade. Escrever seus diários foi também uma forma que Anna encontrou para manter-se desperta. Ela registra todos os acontecimentos que presencia em seus cadernos, como uma forma de manter a cidade viva, pois, se não o fizer, seria como se nada tivesse acontecido. Dessa forma, Anna vai de encontro à lógica da cidade onde tudo se desfaz, desde coisas materiais aos pensamentos e memórias das pessoas. Anna aprendeu a sobreviver na cidade, dia após dia, e, sobretudo, aprendeu que para isso era preciso acreditar no amanhã.

¹⁴ DURKHEIM. *Suicide*.

Auster se vale da literatura para propor uma reflexão através de uma perspectiva ficcional, pela qual o leitor se depara com problemas sociais que atingem o mundo quase todo: fome, miséria, ganância, etc. A literatura, para Auster, vai além do entretenimento e se torna uma oportunidade para discussão e crítica social.

Referências

- AUSTER, Paul. *In the Country of the Last Things*. New York: Faber and Faber, 2005.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- DURKHEIM, Émile. *Suicide: a Study in Sociology*. New York: The Free Press, 1997.
- DURKHEIM, Émile. *The Division of Labor in Society*. New York: The Free Press, 1997.
- MERTON, Robert King. *Social Theory and Social Structure*. Enlarged ed. New York: Free Press, 1968.
- OPPENHEIMER, Paul. *Evil and the Demonic: a New Theory of Monstrous Behavior*. London: Duckworth, 1996.

O *enfant terrible* de Moacyr Scliar

Anna Cecília Santos Chaves¹

“Eles vêem tudo, sabem tudo e observam com aquela justiça insubornável das crianças”

Ecléa Bosi. *O campo de Terezin*.

Busca-se, neste trabalho, analisar a personagem central do conto “Na minha suja cabeça, o Holocausto”, integrante da coletânea *Contos reunidos*, lançada em 2003, de autoria de Moacyr Scliar.

A principal marca desse texto é a presença da perspectiva infantil na narrativa, recebendo destaque a maneira como é caracterizado o menino de 11 anos, através do qual são narradas, em tom memorialista, as observações e impressões do homem adulto acerca da *Shoah* e da comunidade judaica que habitava o cenário de sua infância, em idos de 1949. Outro aspecto que confere ao conto maior singularidade é a utilização do humor como estratégia de abordagem da *Shoah*.

Ao mesmo tempo em que o escritor, ao tratar do tema, insere seu conto na categoria da literatura de testemunho, na definição elaborada por Márcio Seligmann-Silva,² a utilização da via do humor rompe com a tradição da narrativa dramática da memória, marcante nas obras testemunhais.

A literatura de Scliar

Uma marca que permeia a literatura de Scliar é a utilização do que se conceitua memória simulada, entendida como a capacidade do autor de absorver experiências vividas por outrem e incorporá-las ao seu texto, à vida de seus

¹ Advogada e pós-graduanda em Ciências Criminais. Bacharela em Direito pela UFMG, foi pesquisadora-membro do Núcleo de Estudos Judaicos da FALE/UFMG e bolsista de Iniciação Científica no projeto “Pesadelos irremediáveis: a literatura brasileira sobre a *Shoah*”, no período de agosto de 2006 a julho de 2007, tendo realizado este trabalho sob orientação da Prof^a. Dra. Lyslei de Souza Nascimento, da Faculdade de Letras da UFMG.

² SELIGMANN-SILVA. A literatura do trauma.

personagens. Essa característica se faz presente no conto sob análise, quando o autor busca retratar a *Shoah* num tom memorialista, em realidade não vivido diretamente por ele, cuja família, originária da província russa da Bessarábia, chegou ao Brasil na segunda década do século XX, fugindo dos *pogroms* contra os judeus na região.³

A primeira inspiração para suas narrativas prende-se à fase da sua vida quando seus familiares e amigos costumavam reunir-se nas casas e calçadas para contar as histórias vividas no processo de imigração, experiência que, sem dúvida, marcou profundamente aquela comunidade.

A escuta atenta dos relatos das experiências dos imigrantes judeus é transportada para sua literatura, onde suas personagens adquirem a propriedade da memória narrada. A esses dados, Scliar adiciona suas vivências próprias, no meio gaúcho brasileiro e judaico da cidade de Porto Alegre. "Scliar não é só um judeu de nascimento, ele é um escritor judeu porque se identifica como judeu, escreve sobre a problemática e a complexidade de ser judeu no mundo moderno, e no Brasil".⁴

Na minha suja cabeça, o Holocausto

O conto "Na minha suja cabeça, o Holocausto" trata da chegada de Mischa, um homem que se apresenta como sobrevivente da *Shoah*, a uma comunidade judaica no Brasil, no ano de 1949. O comportamento e atitudes do visitante despertam desconfiças na personagem principal, um menino de 11 anos de idade, filho de uma família judia religiosa, residente naquela localidade. Suas observações de Mischa o levam a imaginar a chegada de um outro

³ Conforme Wikipédia, "Pogrom (do russo *пором*) é um ataque violento maciço a pessoas, com a destruição simultânea do seu ambiente (casas, negócios, centros religiosos). Historicamente, o termo tem sido usado para denominar atos em massa de violência, espontânea ou premeditada, contra judeus e outras minorias étnicas da Europa. [...] A palavra tornou-se internacional após a onda de *pogroms* que varreu o sul da Rússia entre 1881 e 1884, causando o protesto internacional e levando à emigração maciça dos judeus." Definição disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pogrom>>.

⁴ RUBINSTEIN. Quixotismo e picaresca em Moacyr Scliar, p. 406.

sobrevivente à mesma comunidade. Seu nome é Avigdor e, ao contrário do primeiro, ele não conta histórias sobre a guerra. Na situação hipotética concebida pelo menino, os dois se detestam e, ao medirem forças na queda-de-braço, ele observa que o número tatuado no braço de ambos é igual. Quando o fato é anunciado, Avigdor interroga Mischa e descobre que ele nunca fora prisioneiro em qualquer lugar e tampouco era judeu, sendo, na realidade, um finório ucraniano que se fizera tatuar para explorar os judeus da comunidade.

O menino, de língua e mente sujas, o "perverso", o "mau de caráter", "a vergonha da família, do bairro, do mundo", "de quem não se poderia esperar muita coisa", embora filho de um pai exemplar, é uma contraposição gritante à tradicional concepção do infantil. Longe dos predicativos de ingenuidade e pureza atribuídos à infância, o menino encarna o *enfant terrible*,⁵ expressão que, literalmente, designa a "criança terrível", ou "criança problema", e é utilizada para se referir a pessoas cuja franqueza extremada, comportamento inusual e forma de pensar pouco convencional são tidos pelos demais como inconvenientes, embaraçosos e incômodos.

Se por um lado o escritor desconstrói o conceito moderno de infância, por outro encontra em seu *enfant terrible* um desculpável veículo para abordar a *Shoah* pela via da ironia. Ao preencher a narrativa com o olhar do menino, Scliar obtém uma "autorização" para a livre utilização do humor e da ótica crítica ao tratar de um tema tão trágico e dramático da história recente da humanidade.

Assim como um louco ou um idoso, o menino fica dispensado do compromisso de agir de acordo com os bons

⁵ O termo foi cunhado por Thomas Jefferson para descrever Pierre Charles L'Enfant, arquiteto de Washington, de origem francesa, descrito como belo, idealista e voluntarioso. L'Enfant teve dificuldades na implementação do projeto arquitetônico do Distrito Federal americano. Em sua atuação, era supervisionado pelo Secretário de Estado dos EUA, Thomas Jefferson, e pelo Comissário da Cidade de Washington, Daniel Carroll. Ainda assim, L'Enfant, para viabilizar a construção de uma rua, não hesitou em mandar derrubar a nova casa de Carroll, ainda em construção. L'Enfant foi demitido após apenas onze meses de sua contratação, por Jefferson. Daí ter sido apelidado de *Enfant Terrible*. Cf. Wikipédia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Enfant_terrible>.

preceitos consuetudinários; ele obtém dos demais o “perdão” pelo que diz, pensa ou faz, em decorrência de sua condição, de seu discernimento tido como reduzido. Ele não precisa atuar conforme o padrão, sua expressão é livre e, por isso, incômoda. Analogamente, sobre o tema, Antonin Artaud escreveu: “Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis”.⁶ A criança, por sua vez, também é dotada dessa espontaneidade de expressão, que é censurada durante o processo educacional, quando se faz imperioso, em nome da boa convivência social, que ela aprenda o que deve e o que não deve ser dito.

Assim, por meio da escusa de seu narrador, Scliar pode se valer livremente da ironia e da crítica e quebrar a tradição da expressão dramática da memória ao abordar a *Shoah*. Aliás, o humor é uma forte marca na literatura scliariana:

*Para preservar a identidade cultural judaica, resta a enorme esperança messiânica, o humor e chassidismo, em benefício de uma postura cada vez mais laica. A religião sob a forma de crença é posta de parte nas obras de Scliar, não deixando de estar, contudo, constantemente presente nos medos, nas dúvidas, nas referências ao inferno e à culpa judaica [...] O humor corrosivo, tipicamente judaico, de presença consolidada nas obras de Scliar, é mais um traço dessa tentativa de preservação cultural.*⁷

O *enfant terrible* e o humor

O conceito de infantil é construído com a expansão das idéias iluministas, quando se começou a

*distinguir a infância da fase adulta [...] inclusive as diferenças entre a mente infantil e a mente adulta. Transformou-se a idéia inicial de sua atuação como sujeito social e um forte afeto pelas crianças passou a ser incentivado.*⁸

⁶ ARTAUD, Antonin. *Vincent Van Gogh*. Ensaio disponível em: <http://www.artelivre.net/prototipo/al_artigo.asp?Cod=19&Sec=Artigos&Categ=Pintura&Pagina=1&Tipo=1>. Acesso em: 7 out. 2008.

⁷ CORREIA. Moacyr Scliar, p. 192.

⁸ LEITE. Conceito de infância no site da Turma da Mônica, p. 4.

Em relação ao modo de caracterização da infância, acrescenta a autora:

*[a] idealização da infância como um momento perfeito da vida, em que não se têm problemas e que se é puro e inocente, é resultado do sentimento de infância e da afeição que tal sentimento desperta nos adultos.*⁹

No conto, Scliar mostrou-se extremamente habilidoso, perante o fim pretendido, ao conceder a voz narrativa a uma criança de 11 anos de idade, um *enfant terrible*, uma vez que a infância

*contém a experiência essencial do homem de seu desajustamento em relação ao mundo [...] [ela] é o signo sempre presente de que a humanidade do homem não repousa somente sobre sua força e seu poder, mas também, de maneira mais secreta, mas tão essencial, sobre suas faltas e suas riquezas.*¹⁰

Nestrovski discute, com coincidente afinidade com o conto sob análise, a questão da maldade infantil. Cita casos de crimes bárbaros cometidos por crianças contra outras crianças e também adultos. No mesmo sentido, Blake Morrison, ao analisar o crescente aumento de crimes atrozes cometidos por crianças, afirma: “[a] infância não é mais lugar para criança”.¹¹ A perplexidade diante da situação é tamanha que o observador é incapacitado de compreender a natureza dos crimes e dos jovens criminosos.

No conto, a “maldade” do menino, entre outras funções que serão abordadas em seguida, permite-lhe ser um observador astuto, que não receia, por meio do questionamento, “dessacralizar” o sobrevivente, questionando a autenticidade de sua identidade e de seus relatos.

Adequada, pois, a voz manifesta na narrativa ao conteúdo da narração, Scliar exerce o que Góes chama, em sua obra *Anatomia do ódio*, de humorismo mal-humorado, marcado pelo distanciamento crítico entre o humorista e o

⁹ LEITE. Conceito de infância no site da Turma da Mônica, p. 4.

¹⁰ GAGNEBIN citado por NESTROVSKI. Vozes de crianças, p. 187.

¹¹ MORRISON citado por NESTROVSKI. Vozes de crianças, p. 188.

objeto da ironia e por seu propósito inconsciente de exercício de uma reação de ódio, travestindo-o de humor. Essa é a outra função de seu *enfant terrible*: atuar como pano de fundo, como voz do humor, um desenho chargístico através do qual se manifesta a amargura do autor. Para Regina Igel, humor e memória da *Shoah* são elementos incompatíveis e avessos, tendo se expressado acerca do assunto: “paradoxalmente, o humor foi outro elemento a penetrar pela escrita sobre o Holocausto, mas poucos entre os memorialistas fazem seu registro”.¹²

Observa-se, entretanto, que o humor de que se vale o autor para tratar do tema não consiste numa derrisão gratuita da desgraça. Sua ironia funciona como expressão dissimulada do sofrimento, tratando-se do “exercício catártico da amargura e do ressentimento”.¹³

O distanciamento crítico e a impassividade que se manifestam na narração seca da tragédia conferem ao humorista uma aparente superioridade e arrogância. Em realidade, essa suposta tranqüilidade e indiferença nada mais são do que a mitigação de seu sentimento de mal-estar. “Por trás da máscara do soberbo ou arrogante [do humorista] debate-se uma alma insatisfeita”.¹⁴

Nessa mesma linha, no que tange a essa questão de “rir das próprias desgraças”, o filósofo escocês Alexandre Bain propõe a seguinte tese, no ano de 1885, contida em sua obra *As emoções e a vontade*:

o riso é uma reação psicofisiológica a uma constatação de “discordância descendente”. É uma descarga de energia que se produz quando percebemos, bruscamente, uma degradação ou desvalorização de uma pessoa, de uma idéia ou de um objeto habitualmente respeitado e que exige seriedade. A seriedade necessita de uma mobilização de energia, de uma concentração psíquica; se o objeto de respeito é degradado, por uma razão ou outra, o excesso de energia mobilizado torna-se inútil e liberta-se de chofre [...] Desse ponto de

¹² IGEL. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*, p. 235.

¹³ GÓES. *Anatomia do ódio*, p. 436-437.

¹⁴ GÓES. *Anatomia do ódio*, p. 436-437.

*vista, o cômico é uma reação da sisudez. Os atributos dignos, solenes, estáveis das coisas exigem de nós certa rigidez, certo constrangimento; quando somos bruscamente liberados desse constrangimento, segue-se a reação de hilariedade.*¹⁵

Na obra *História do riso e do escárnio*, Georges Minois aponta como característica marcante do século XX a capacidade de “derrisão universal”. Nesse período, tudo era passível de riso, o que pode ter um sentido positivo. Marcado por duas guerras mundiais, crises econômicas, genocídios, desemprego, fome, ameaças atômicas, degradação do meio ambiente, ódios nacionalistas, pobreza e tantas outras catástrofes, ainda assim, o senso cômico permaneceu. As guerras mundiais também são objeto de humor. Fazer a população rir de suas próprias desgraças pode ajudar a suportá-las. Nos campos de concentração, inclusive, o riso não se fez completamente ausente. Odette Abadi, durante a guerra, ficou presa em Birkenau, onde certa vez os prisioneiros representaram *O doente imaginário*, de Molière, para os delegados da Cruz Vermelha que chegariam para uma visita de inspeção: “[essa] visita de inspeção nos fez rir muito, com grande amargura”.¹⁶ Ocorreu uma união entre tragédia e humor, uma fusão de extremos. “Os deportados são tomados pelo sentimento do ridículo. Seu riso é autêntico, mas ele é mais físico que moral: riso autômato, nervoso, mecânico”.¹⁷ Em suma, “a cada desgraça, a cada catástrofe, levanta-se um riso”.¹⁸

Como escreveu Roney Cytrynowicz, “os sobreviventes testemunharam fatos que não têm paralelo na história, fatos para os quais nenhuma experiência pessoal pode contribuir para o entendimento coletivo”.¹⁹ Aí entra a ficção, transformando os fatos ininteligíveis numa versão artística dotada de uma

¹⁵ BAIN citado por MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 521-522.

¹⁶ ABADI citada por MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 555.

¹⁷ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 555.

¹⁸ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 554.

¹⁹ CYTRYNOWICZ. *Memória e história do Holocausto*, p. 54.

estrutura hábil a permitir ao leitor alguma dimensão da tragédia e o compartilhamento do sofrimento dos sobreviventes. A *Shoah*, o fato bruto, tratado pelo viés do drama, que é a sua essência, é insuportável. O humor se torna uma manifestação mascarada, uma via alternativa de interlocução.

Voltando à questão do humor no século XX, Georges Bataille escreve: "só o humor responde todas as vezes à questão suprema sobre a vida humana".²⁰ Sua ausência tornaria as tragédias e sofrimentos do século intoleráveis. O humor teve efeito catártico para as angústias do homem moderno, apresentando-se como a salvação do desespero. "São as desgraças do século que estimulam o desenvolvimento do humor, como um antídoto ou um anticorpo diante das agressões da doença".²¹

O humor sociológico, por sua vez,

*requer a participação ativa do ouvinte, sua cumplicidade. Ele gera uma simpatia, vinda da solidariedade diante das desgraças e dificuldades do grupo social, profissional, humano. É então que se percebe a dimensão defensiva do humor, arma protetora contra a angústia.*²²

Nesse viés, encontra-se a faceta do humor como instrumento de defesa coletiva, que aparece nos

*humores profissionais, reações de autoderrisão de um grupo, que tem por finalidade marcar sua originalidade, sua diferença, reforçar o espírito corporativo, vacinando-se contra os próprios defeitos. Cada corporação tem seu registro de blagues para uso interno.*²³

Aí se encaixaria a categoria do que chamaríamos de "humor judaico". Sua característica marcante é a temática da religião figurando como centro do senso cômico judaico, cuja essência é:

um meio de se libertar de uma fé sufocante de que se tem orgulho – é nessa tensão que o cômico reside. "O humor serve, na verdade, de máscara; ele permite expressar o inconfessável sob uma forma

²⁰ BATAILLE citado por MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 558.

²¹ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 558.

²² MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 559.

²³ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 559.

*socialmente aceitável e que se liberte das amarras de uma cultura que é, por outro lado, valorizada. O humor tem, assim, um aspecto liberador e igualmente catalisador; a função das histórias não é colocar em risco os fundamentos da sociedade judia, mas regenerá-la, exorcizando os conflitos". A religião é o alvo favorito; zomba-se dela, mas amigavelmente. "O humor é um procedimento de dessacralização, de desencantamento parodístico: ele implica uma dúvida, o ceticismo e a precariedade; contudo, não veicula nenhuma intenção sacrílega nem blasfematória".*²⁴

O riso exerce, pois, o seu papel de exorcista do medo, autoriza a tomada de uma distância que viabiliza o surgimento da crítica e do ceticismo. No humor judaico, a autoderrisão tem efeito catártico. "Rindo das próprias tragédias, o povo judeu as inverte, segundo o conhecido procedimento carnavalesco. Afirma-se negando-se".²⁵

Os pesadelos: a metáfora dos banhos e da sujeira

Encerrando o conto, o personagem principal relata um pesadelo recorrente que o faz acordar com a sensação de agudo sofrimento, que o menino define como *Shoah*. Recordando-se de uma ocasião em que Mischa narrou ao seu pai que a gordura dos judeus assassinados nos campos de concentração era utilizada na fabricação de sabão, o menino confessa que a história havia se incorporado ao seu sonho:

*À noite sonho com ele. Estou nu, dentro de uma espécie de banheira com água fétida; Mischa me esfrega com aquele sabão, me esfrega impiedosamente, gritando que precisa tirar a sujeira da minha língua, da minha cabeça, que precisa tirar a sujeira do mundo.*²⁶

Os pesadelos recorrentes impossibilitam o exercício da necessidade do menino de esquecer tudo o que, mesmo não tendo vivido, conhecia pelos relatos das experiências alheias.

A metáfora da sujeira abarca diversas possibilidades de significação dentro do texto de Scliar, podendo ser, quanto à "suja cabeça", interpretada como a malícia, a perspicácia do

²⁴ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 565.

²⁵ MINOIS. *História do riso e do escárnio*, p. 565-566.

²⁶ SCLLIAR. Na minha suja cabeça, o Holocausto, p. 126.

menino, sua acuidade de percepção, ou ter o sentido da constante rememoração da *Shoah*, de que o personagem não consegue se ver livre, manifesta pelos pesadelos recorrentes. Em consonância com a afirmação de Nietzsche, “só o que nos causa dor causa memória”,²⁷ frase que, como sugeriu Nestrovski, é igualmente válida, nesse contexto, se invertida.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Vincent Van Gogh: o suicidado da sociedade*. Ensaio disponível em: <http://www.artelivre.net/prototipo/al_artigo.asp?Cod=19&Sec=Artigos&Categ=Pintura&Pagina=1&Tipo=1>. Acesso em: 7 out. 2008.

BOSI, Ecléa. O campo de Terezin. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 7-32, set./dez. 1999. Digitalização no formato PDF disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v13n37/v13n37a02.pdf>>. Acesso em: 7 out. 2008.

CORREIA, Patrícia Cardoso. Moacyr Scliar: imagens do Judaísmo na cultura brasileira. *Revista Lusófona de Ciências das Religiões*, Lisboa, Ano IV, n. 7/8, p. 191-234, 2005. Digitalização no formato PDF disponível em: <http://cienciae religioes.ulusofofona.pt/arquivo_religioes/religioes7_8/pdfIV/191-234-PT3-ARTIGOS-PATR%C3%8DCIA.pdf>. Acesso em: 7 out. 2008.

CYTRYNOWICZ, Roney. Memória e história do Holocausto. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, número 23, ano II, jun. 1999. In: Dossiê Literatura de Testemunho, org. por Márcio Seligmann-Silva, p. 40-56.

GÓES, Joaci. *Anatomia do ódio: na família, no trabalho, na sociedade*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros: o componente judaico na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Estudos, 156).

LEITE, Sílvia Meirelles. Conceito de infância no site da Turma da Mônica: estudo de caso da seção 'Diversão' do site da Turma da Mônica. *Anais do 24º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Campo Grande, set. 2001. CD-ROM. São Paulo: Intercom, 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/arquivos/np13.htm>>. Acesso em: 7 out. 2008.

L'ENFANT terrible - Wikipedia, the free encyclopedia. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Enfant_terrible>. Acesso em: 7 out. 2008.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

NESTROVSKI, Arthur. Vozes de crianças. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 185-205.

POGROM - Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pogrom>>. Acesso em: 7 out. 2008.

RUBINSTEIN, Zipora. Quixotismo e picaresca em Moacyr Scliar. In: BEJARANU, Margalit (Org.). *Ensayos sobre judaísmo latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Milá, 1997. p. 406-416.

SCLIAR, Moacyr. Na minha suja cabeça, o Holocausto. In: SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 123-126.

²⁷ NIETZSCHE citado por NESTROVSKI. Vozes de crianças, p. 203.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A Literatura do Trauma. *Cult: Revista Brasileira de Literatura*, São Paulo, número 23, ano II, jun. 1999. In: Dossiê Literatura de Testemunho, org. por Márcio Seligmann-Silva, p. 40-56.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 59-85.

SPALDING, Henry D. *Enciclopédia do humor judaico: dos textos bíblicos à era moderna*. São Paulo: Ed. Sêfer, 1997.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003. (Estudos, 191).

A Morte Caetana

Carlos Eduardo Munaier Neves
Manuela Ribeiro Barbosa¹

"Serei o algoz mais forte
Serei um dos que conduz
Para o teatro da morte."

Leandro Gomes de Barros. *História do cachorro dos mortos*.

Antes de qualquer reflexão, é preciso perguntar-se sobre a idéia da morte como monstro. O que ela faz aqui? A morte não costuma ser bem recebida, a não ser em circunstâncias especiais. É a "indesejada das gentes";² mesmo a sua discussão, em sociedade, é sempre polêmica (veja-se a repercussão de temas como aborto, pena capital, eutanásia, suicídio, assassinato). Os maiores investimentos têm sido empreendidos, hoje, para se obter o prolongamento da vida; falar de morte é mórbido, incômodo, inoportuno. Para lembrá-lo, basta o constrangimento de um velório. Cavando o terreno, porém, pensamos ter atingido algo sólido: por ser estranha a nós, incompreensível e invencível, a morte se torna um monstro. É certo que classificá-la assim merecerá considerações. Se ela se encaixasse perfeitamente, contudo, não seria aberrante, mas controlável, característica de que poucos monstros se revestem. Apoiados na proposta de Jeffrey Jerome Cohen, portanto, gostaríamos de defender a pertinência da morte como monstro. Nesse momento, seria necessário estabelecer o aspecto que é para nós mais significativo.

Compreender, explicar, classificar a morte está aquém não somente das nossas possibilidades neste texto como das forças humanas. Afinal, morrendo de "morte morrida" ou de

¹ Respectivamente, bolsista de Iniciação Científica Júnior (Provoc) e aluno da Escola Estadual Governador Milton Campos (Belo Horizonte) e mestranda em Teoria da Literatura do Pós-Lit/UFMG. Este texto foi produzido sob a orientação da Prof^a. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (FALE/UFMG), como parte do projeto "A Morte Caetana", pesquisa sobre as figurações da morte na *História do Rei Degolado*, de Ariano Suassuna.

² No poema "Consoada", palavra que descreve uma refeição leve, noturna, que se toma em jejum, Manuel Bandeira fixará essa antonomásia. *Antologia poética*, p. 152.

emboscada, acidente ou fatalidade, a morte biológica sempre será absoluta, pois nela se vai a matéria que abriga a vida. Alguns, os mais corajosos ou os que, por engano, desafiam a morte sem saber o que os espera, podem tentar captá-la. Nessa tarefa, deixam seu nome gravado na história, para que, talvez um dia, inspirem a indagação dos outros a seu respeito: “Quem era? O que fez? Isso é bom?” De certa forma, por esse artifício, eles permanecem vivos e fogem do “país do esquecimento”.

Como pesquisadores, o que podemos fazer, arrostando um risco controlado, é estudar e debater a “representação” da morte. Com efeito, do ponto de vista biológico a morte é pura e simplesmente uma consequência da vida; só não podemos dizer que estão intimamente relacionadas se adotarmos o postulado mais radical de que são uma única coisa.

Como “imagem”, todavia, a morte atende aos requisitos do monstro: habita o limiar; ocupa o lugar do desconhecido, da diferença; instaura a crise nas categorias conhecidas; cria problemas para inserir-se em um grupo. Ainda conforme Cohen, sua construção é cultural, o que pode fazer dela um monstro benfazejo ou abominável. Sobretudo, a morte “sempre escapa”,³ isto é, nem as maiores conquistas da medicina conseguiram, até hoje, vencê-la. Ao mesmo tempo, dela nunca se escapa, razão demais para admitir que ela é um monstro.

Entretanto, dizer que a morte constitui um tema de fundamental importância na arte e particularmente na literatura é, sem dúvida, afirmação óbvia e de fácil constatação, que não nos leva longe. De fato, a questão é tão fundamental que dificilmente se encontrará uma reflexão de qualquer natureza – artística, científica, filosófica ou religiosa – que se possa furtar ao assunto. O numeroso grupo dos eufemismos e sinônimos para o fenômeno⁴ mostra que

³ COHEN. A cultura dos monstros, p. 27.

⁴ Para ilustrar, apresentamos aqui alguns, oferecidos pelo Dicionário Eletrônico Houaiss: abotoar, acabar, apagar, apitar, bafuntar, campar-se, defuntar, desaparecer, descansar, desencarnar, desviver,

também na linguagem se manifesta a necessidade de lidar com o problema desta que Manuel Bandeira, preciso, saudou como “iniludível”⁵.

Na literatura de modo geral, a morte tem uma presença destacada, não só no que poderíamos considerar um enfoque “natural”, que a revela como evento inevitável, nas modalidades violenta e não-violenta, justa ou injusta, em razão de enfermidade ou fatalidade; mas também no vulto encapuzado de foice em punho, no esqueleto de raízes medievais⁶ de que se depreendem características humanas (vestimenta, voz, gestos e sentimentos) ou em outra aparência⁷, que tem seus antecedentes no teatro grego antigo (por exemplo, em *Alceste*, de Eurípides). Nos países anglo-saxões, como na literatura e mitologia gregas, trata-se de uma entidade masculina; no Brasil, embora precedida de artigo feminino, a figura popularizada pela tradição oscila, indo de um gênero a outro: pode ser a Dona Morte (respeitosamente, nas palavras do quadrista⁸) das histórias

embarcar, empacotar, esperecer, espichar, esticar, estuporar-se, expirar, falecer, faltar, fenecer, finar-se, ir-se, passar, perecer, pifar, sucumbir; e, entre outros, os tópicos: abotoar o paletó, adormecer no Senhor, assentar o cabelo, bater a alcatra na terra ingrata, bater a bota, bater a caçoleta, bater a canastra, bater a pacuera, bater as botas, bater com a cola na cerca, bater o pacau, bater o prego, bater o trinta-e-um, botar o bloco na rua, comer capim pela raiz, dar a alma a Deus, dar a alma ao Criador, dar à casca, dar à espinha, dar a louca, dar a ossada, dar com o rabo na cerca, dar o couro às varas, dar o último alento, dar o último suspiro, descer à cova, descer à terra, descer ao túmulo, desinfetar o beco, desocupar o beco, dizer adeus ao mundo, embarcar deste mundo para um melhor, entregar a alma (ao Criador ou a Deus ou ao Diabo), entregar a rapadura, espichar a canela, esticar a canela, esticar o cambito, esticar o pernil, ir(-se) desta para a melhor, ir para a cidade dos pés juntos, ir para a Cucuia (ou Cucuía), ir para bom lugar, ir para o Acre, ir para o andar de cima, ir para o beleléu, ir para o outro mundo, largar a casca, passar desta para melhor (vida), pitar macaia, quebrar a tira, render a alma ao Criador, render o espírito, vestir o paletó de madeira, vestir o pijama de madeira, virar presunto; expirar, exalar, agonizar. Acrescentamos: perder a vida, descansar, partir, zarpar, deixar(-nos), chegar a hora, exaurir, etc.

⁵ BANDEIRA. Consoada, p. 152.

⁶ Para uma amostra dessa conhecida imagem da morte, inicialmente uma alegoria, conferir, por exemplo, *Os versos da morte*, do monge Hélinand de Froidmont (c. 1160 - c. 1230).

⁷ Cf. como exemplo o soneto “Mors-Amor”, de Antero de Quental: Esse negro corcel, cujas passadas/ Escuto em sonhos, quando a sombra desce,/ E, passando a galope, me aparece/ Da noite nas fantásticas estradas,// Donde vem ele? Que regiões sagradas/ E terríveis cruzou, que assim parece/ Tenebroso e sublime, e lhe estremece/ Não sei que horror nas crinas agitadas?// Um cavaleiro de expressão potente,/ Formidável, mas plácido, no porte,/ Vestido de armadura reluzente,// Cavalga a fera estranha sem temor:/ E o corcel negro diz: ‘Eu sou a morte!’/ Responde o cavaleiro: ‘Eu sou o Amor!’.” Disponível em: <<http://www.sonetos.com.br/sonetos.php?n=2277>>.

⁸ Conforme entrevista realizada na PUC-RJ disponível em <<http://www.monica.com.br/mauricio/cronicas/cron285.htm>>.

em quadrinhos de Maurício de Sousa ou um compadre que, posicionando-se junto ao leito do doente, assegura ao afilhado médico acertar o diagnóstico de qualquer paciente...

Mas a personificação, que atende, paradoxalmente, a um desejo de "humanização", é outro recurso muito comum para enfrentar o assunto: exemplo remoto é a conhecida fábula de Esopo (n. 78)⁹ em que a morte é o ente que, invocado pelo velho que alega não mais suportar a miséria e a exaustão, oferece, de imediato, seus préstimos e é astuciosamente incumbido pelo ancião de ajudar-lhe a pôr o feixe de lenha às costas.

Na literatura brasileira, a morte é, também, encarecida pelos escritores: encontramos-a, com suas muitas faces, em exemplos arbitrários, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis; em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; em *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto; em *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de João Guimarães Rosa; em *Triste fim de Policarpo Quaresma* e em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, de Lima Barreto; em *A Morte e a morte de Quincas Berro D'água*, de Jorge Amado, etc.

Figuração poderosa e criativa nos oferece, ainda, o poeta paraibano Ariano Suassuna, em *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*: ao sol da Onça Caetana. Ali, ele nos apresenta sua recriação da divindade sertaneja e tapuia que, nas suas "inumeráveis metamorfoses"¹⁰, aparece a todo aquele que morre no sertão. Que a morte Caetana é um mito que o poeta refunde afirma-o o mesmo Suassuna, na nota do autor que encerra o volume da *História d'O rei degolado*:

No Sertão, a Morte é uma Mulher, chamada Caetana; a Fome também é um mito, personalizado em Bernardo Cintura e aqui recriado e transfigurado no Gavião Caintura; a miséria é outra mulher, Dona Murzela; e assim por diante.

Não se pense que estou inventando ou partindo do nada [...] Mas prefiro sempre partir das invenções coletivas do Povo brasileiro, para,

⁹ Numeração baseada na edição de Émile Cambry (ed. Les Belles Lettres, 1927), que foi fonte para o estabelecimento do texto na obra por nós consultada.

¹⁰ SUASSUNA. *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão*, p. 6.

*desse modo, sentir meu trabalho de criação pulsar em consonância com seu espírito subterrâneo. É claro que, como todos os Poetas, eu recrio e transfiguro os mitos do meu Povo [...]*¹¹

E acrescenta, citando o romancista pernambucano Maximiano Campos: "O mito não requer elucidações; o que está na superfície se encontra também na profundidade dos seus abismos; o mito é compacto como uma pedra..."¹²

A contemplação da morte, esse mistério, é, então, metaforizada na visita súbita e inescapável de um ser fantástico diante do qual o homem experimenta tanto o pavor e a repugnância como o encantamento e o prazer; encontro do qual ninguém pode fugir, por mais covarde ou corajoso que se declare.

Simultaneamente prêmio e punição, essa sensação seria a experiência do sublime, que o próprio Suassuna, em *Iniciação à Estética*, caracterizará como uma "espécie de terror estético" no qual "é como se o espírito experimentasse um estranho agrado ao captar o terrível, o indeterminado, aquilo que se baseia num conflito entre a natureza e a razão."¹³ Também Cohen, na Tese VI, formula claramente o que Suassuna encontra e descreve em Kant.¹⁴ Vemos, por conseguinte, que a construção da morte como monstro é uma maneira de recriá-la e de ter domínio sobre ela:

O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica, em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica

¹¹ SUASSUNA. *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão*, p. 131.

¹² SUASSUNA. *História d'O rei degolado nas caatingas do sertão*, p. 132.

¹³ SUASSUNA. *Iniciação à Estética*, p. 176.

¹⁴ "O sublime [...] pode se encontrar num objeto informe, enquanto se representa nesse objeto, ou graças a ele, a ilimitação... O objeto que excita em nós, sem o recurso de nenhum raciocínio, pela simples apreensão, o sentimento do Sublime, pode, quanto à forma, aparecer a nosso julgamento como privado de finalidade, à nossa representação como desproporcionado, e, por assim dizer, fazer violência à nossa imaginação, sendo, por isso mesmo, julgado tanto mais sublime". (KANT citado por SUASSUNA. *Iniciação à Estética*, p. 177)

*o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária [...]*¹⁵

Principalmente duas das formas assumidas por essa “divina e diabólica” entidade sertaneja nos interessam: uma onça e uma jovem mulher, que, como Suassuna, nomearemos indistintamente – salvo em casos que o exijam, como veremos adiante – de Morte Caetana. Esta se manifesta aos homens no seu momento derradeiro, sendo a divindade que preside a todos os tipos de morte. De acordo com Suassuna, aquele que deixa a vida não cerra os olhos, apenas, mas é levado pela Morte Caetana e, mais do que isso, vai ao seu encontro voluntariamente, como que enfeitado pela beleza. Ei-la:

*O corpo da Moça Caetana é moreno, pois ela é uma divindade Cariri. Seus peitos, porém, são alvos, de auréolas apenas rosadas, mas com os bicos bem vermelhos, mais do que os de qualquer outra mulher no mundo. É que, quando ela, sob forma de fêmea, escolhe um homem para matar, aparece a ele entre grandes delírios e prodígios e exhibe-lhe agressivamente seus peitos. O homem, fascinado, beija-os e, ao mesmo tempo em que os morde, é picado pela cobra-coral que serve de colar à Moça Caetana. É então que o homem é fulminado nos estremeços obscenos da morte.*¹⁶

Só assim, gloriosa e magnífica, doce e amarga, a morte se torna digna do sertanejo, que, na visão de Suassuna, não é um homem comum, mas, ecoando Euclides da Cunha, n’*Os sertões*, um forte, que depara, diariamente, com a fome, a sede, as doenças, a pobreza, os maus-tratos do tempo (entendido aqui como as intempéries climáticas e como a sucessão de dias e noites), a velhice prematura ou decrépita, a violência, os sofrimentos, infortúnios, acasos e necessidades. Para estes – e para uns poucos privilegiados, como os artistas e profetas –, a morte se mostra em um esplendor desusado, como a Moça Caetana.

¹⁵ COHEN. A cultura dos monstros, p. 48.

¹⁶ SUASSUNA. *Historia d’O rei degolado nas caatingas do sertão*, p. 6.

*uma moça esquisita, vestida de vermelho. O vestido, porém, era aberto nas costas, num amplo decote que mostrava um dorso felino, de Onça, e descobria a falda exterior dos seios, por baixo dos braços. Os pêlos de seus maravilhosos sovacos não ficavam só neles; num tufo estreito e reto, subiam a doce e branca falda dos peitos, dando-lhes uma marca estranha e selvagem. Em cada um de seus ombros, pousava um gavião, um negro, outro vermelho, e uma Cobra-coral servia-lhe de colar. Ela me olhava com uma expressão fascinadora e cruel.*¹⁷

A Onça Caetana, por outro lado, não é um espécime do mamífero carnívoro que todos conhecemos; como os demais monstros míticos, ela é descomunal, pujante, fascinante em uma escala muito superior ao padrão conhecido, dotada que é de poderes. O homem deve, portanto, temê-la e reverenciá-la, não como teme e reverencia um animal feroz, mas como age diante de algo além de sua compreensão. Nessa figuração, à conhecida imagem da onça-pintada juntam-se três aves de rapina: o gavião-vermelho, chamado Caintura, no flanco direito; o gavião-negro, Malermato, no flanco esquerdo; o carcará negro, castanho e branco, Sombrifogo, postado entre as duas aves, nas espáduas do animal; e no pescoço a cobra-coral Vermera.¹⁸ A união desses seres, cada qual imponente e ameaçador em si mesmo, visto que constituem predadores com domínio sobre a terra e o céu, origina uma fera híbrida, uma onça alada com cinco cabeças e seis asas.

A outra face da morte, a Moça Caetana anteriormente descrita que assume o corpo de uma jovem mulher sensual, belíssima, com seios exuberantes, que atrai os homens para matá-los com seu colar de cobra-coral, a imagem que aparece aos homens nos seus estertores, é uma mistura: uma pesquisa mais aprofundada, aliás, sugere aproximações com os deuses egípcios Hórus e Anúbis, o primeiro por ser o deus-chacal e o deus dos mortos; o segundo é o deus do céu, um falcão, que se assemelha à divindade brasileira por seus olhos poderosíssimos que vêem tudo o que se passa, no passado,

¹⁷ SUASSUNA. *Romance d’A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, p. 305.

¹⁸ SUASSUNA. *Historia d’O rei degolado nas caatingas do sertão*.

presente ou no futuro. Não só esses, todavia; há, entre os gregos, Hécate, Cérbero, o guardião do Hades, a Esfinge, as sereias; os monstros bíblicos, etc.

Segundo “Prometeu”, narrativa de Kafka que também procura pensar o incompreensível e que só foi publicada postumamente, o inexplicável rochedo das diversas lendas relativas ao titã que rouba o fogo permanece justamente porque contém, em seu fundamento, a verdade.¹⁹ Mas recorrer ao criador de uma das metamorfoses mais monstruosas que já existiu não seria necessário. A Morte Caetana não se despede de Pedro Dinis Quaderna sem deixar claro que voltará e sem escrever, com letras de fogo, que tudo o que fazemos para entendê-la são tentativas de antemão perdidas. Em muitas coisas, desde o som, morte e arte se parecem; também no mistério:

*Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil.*²⁰

¹⁹ KAFKA. *Erzählungen*, p. 246.

²⁰ SUASSUNA. *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, p. 306.

Referências

- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- BANDEIRA, Manuel. Consoada. In: BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. p. 152.
- BARROS, Leandro Gomes de. *História do cachorro dos mortos*. Cordel disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn000016.pdf>>. Acesso em: 9 out. 2008.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-61. (Estudos culturais, 3).
- COMO a Morte nasceu. Entrevista com Maurício de Sousa para a PUC-RJ disponível em: <<http://www.monica.com.br/mauricio/cronicas/cron285.htm>>. Acesso em: 20 out. 2008.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. ed. crítica de Walnice Nogueira Galvão. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DEZOTTI, Maria Celeste Consolin (Org.). *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Ed. UnB, 2003. (Coleção Antiquitas).
- DICIONÁRIO Eletrônico Houaiss. Versão monousuário 2.0. Produzido e distribuído por Ed. Objetiva, 2007.
- ESOPO. *Favole*. Edição bilíngüe. Introd. Antonio La Penna e ed. de Cecília Benedetti. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1996.
- FROIDMONT, Hélinond de. *Os versos da morte*. Trad. e apresent. de Heitor Megale. São Paulo: Ateliê Editorial; Editora Imaginário, 1997.
- KAFKA, Franz. *Erzählungen*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2003. (Universal-Bibliothek, 9426).
- QUENTAL, Antero de. Mors-Amor. Soneto disponível em: <<http://www.sonetos.com.br/sonetos.php?n=2277>>. Acesso em: 8 out. 2008.
- SUASSUNA, Ariano. *Historia d'O rei degolado nas caatingas do sertão: ao sol da onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

O teatro político e sua monstruosidade: espelho e violência em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado

Claudia Maia¹

“De tudo ficou um pouco.
E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.”
Carlos Drummond de Andrade. *Resíduo*.

As quatro epígrafes que abrem o romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, nos remetem a um tempo de arbitrariedades e suplícios: o Brasil Colônia, e, complementando-se, procuram definir “a morte em efígie”, medida violenta de repressão utilizada em tempos coloniais. Assegurada aos fugitivos ou mortos na prisão,

*a morte em efígie, ainda que farsa, tinha todas as conseqüências da natural. Seguia-se dela a servidão e a infâmia da pena e o confisco dos bens. Não aproveitava em circunstância alguma ao réu a esperança de perdão; e quem o quisesse poderia matar sem receio de crime.*²

Um boneco de palha era construído para substituir o corpo do condenado na cerimônia, que tinha um caráter ritualístico e mítico, uma espécie de “magia por contágio e magia por similitude”.³ Destruída a imagem de uma pessoa, destruída estaria essa pessoa.

Na narrativa de Autran Dourado, a vítima desse procedimento é a personagem Januário, suspeito de ser cabeça de um motim e condenado por crime contra el-Rei (de lesa-majestade, crime de primeira cabeça). Toda a cerimônia de sua morte em efígie é narrada no primeiro capítulo, ou “jornada”, intitulado “A farsa”, em que se anuncia a comunhão entre a política e a religião. Realizada segundo as

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, com dissertação intitulada *Paisagem na neblina: os sinos da agonia*, de Autran Dourado; orientada pela Prof^a. Dra. Lyslei Nascimento.

² VASCONCELOS. *História antiga das Minas Gerais*, p. 351.

³ DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 138.

ordens do Capitão-General, representante do poder político nas Minas Gerais, a cerimônia se faz aparatosa e festiva, como um espetáculo para a massa. Para isso conta com a pompa dos aparatos religiosos e dos divertimentos profanos, desde o início do cortejo que conduz a figura do condenado até a execução final.

Para Januário, o cortejo, assim como lhe foi descrito pelo preto Isidoro, se parecia muito com a suntuosa procissão sobre a qual ouvira na infância, a do Triunfo Eucarístico⁴ – registrada por Simão Ferreira Machado em 1734 e reproduzida por Affonso Ávila, em edição crítica e fac-similar⁵ –, cujas descrições foram utilizadas para a composição do romance, segundo declarações do próprio Autran Dourado. Ao cortejo preparado para a morte de Januário, faltaram apenas os santos e andores, estando presentes o mesmo público, as irmandades todas, os representantes do clero e também os sinos das igrejas, a cadenciar o fúnebre ritual. Palco público por excelência, a cidade de Vila Rica, desde a véspera, é preparada para o espetáculo de monstruosidade que ali seria representado.

A figura de destaque de todo esse teatro político, juntamente com a efígie de Januário, é o Capitão-General, por quem todos esperam aparecer na sacada do palácio, em toda a sua glória e luminosidade de ornamentos. A “arraia miúda” espalhada lá embaixo disputa lugares nas ruas e praça, e os potentados dispostos nos sobrados junto às mulheres e crianças, nas melhores roupas e pedrarias, observam “aquele caldo de gente quente e espumante de onde nasceriam as flores gálicas e os esquentamentos. Um grande festim de raças e ofícios, selvagem, infernal, puro trópico”,⁶ a criar toda uma atmosfera

⁴ Festividade religiosa realizada em 1733, na cidade de Vila Rica, por ocasião da inauguração da nova matriz de Nossa Senhora do Pilar e da solene trasladação da Eucaristia (o Divino Sacramento) para esse templo, antes depositada na igreja de Nossa Senhora do Rosário.

⁵ Texto publicado em edição crítica e fac-similar em ÁVILA. *Resíduos seiscentistas em Minas*.

⁶ DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 27.

de *ensueño*, como a define Angela Senra – “o jogo, a festa, o ornamento, a pompa de ouro, jóias, sedas e damascos”.⁷

A forca, pela primeira vez levantada na praça, e não no Morro da Forca, lugar de costume onde eram executados criminosos sem nenhum valimento, havia sido construída como para executar não um simples boneco, mas qualquer corpo, o mais pesado que fosse e segundo o risco do próprio Capitão-General. Era, portanto, uma punição diferente, em praça pública, para dar exemplo ao povo, uma ostentação do poder conferido ao representante del-Rei, que se sentira ameaçado com a suspeita de um motim. A punição, então, realizada sobre a efígie do condenado, passa a ser uma cena, um espetáculo para a ostentação do poder absoluto. Se não há o corpo em si, providencia-se o seu substituto; o que não deve ficar oculta, em hipótese alguma, é a força desse poder político do soberano, ameaçado em sua pessoa, em detrimento da força daquele que é submetido à punição e do povo em geral.

Preso inicialmente por crime comum, roubo seguido de assassinato, Januário é levado à prisão da Câmara. Mas a vítima era o potentado João Diogo Galvão, amigo importante do Capitão-General e, por conseguinte, de el-Rei, o que acabou levantando a suspeita de conspiração, de levante. Januário deveria ser levado então para a prisão del-Rei, o que não se cumpre, pois foge com a ajuda do pai, que paga ao carcereiro pela liberdade do filho carijó. Na prisão del-Rei, certamente os indícios de motim e crime de lesa-majestade seriam confirmados por meio de torturas e acareações. E Januário imaginava: contaria o que quisessem sob tortura, a ferro e fogo; ele próprio acreditando-se culpado:

Os nomes, diga os nomes. Você vai ter de dizer, diga logo. E ele agora, Januário, não sabia que nomes, não seria capaz de acusar ninguém. Bobagem, os juízes mesmo diriam os nomes, ele teria só de confirmar, de juntar a sua imaginação aos fatos que lhe contavam.

⁷ SENRA. *Paixão e fé*, p. 78.

*Para satisfazer a fúria do Capitão-General e dos homens del-Rei, ele inventaria.*⁸

Este o princípio da tortura: causar dor e sofrimento físicos ao acusado para obter dele certas respostas ou denúncias, ou até mesmo a confissão. Para Michel Foucault, a tortura que se aplica e o juramento que se pede ao acusado antes do interrogatório são os grandes meios que o direito criminal clássico utiliza para obter a confissão.⁹ O pensador ainda declara que a prática da tortura remonta à Inquisição e que ela

*tem lugar estrito num mecanismo penal complexo em que o processo de tipo inquisitorial tem um lastro de elementos do sistema acusatório; em que a demonstração escrita precisa de um correlato oral.*¹⁰

Nesse processo, o acusado é uma espécie de “parceiro voluntário” e a verdade é produzida a partir de dois mecanismos: o inquérito levado em segredo pela autoridade judiciária e a ação executada ritualmente pelo acusado, sendo que ambos têm o corpo do réu como engrenagem. O interrogatório à base de tortura seria, portanto, nos termos de Foucault, o “suplício da verdade”.

Ainda segundo Foucault, a tortura é classificada como uma “pena”, mas utilizada legitimamente como um “meio”, quando de um processo em que se chegava a um certo grau de presunção. Aqui ela tem um duplo papel:

*começar a punir em razão das indicações já reunidas; e servir-se deste início de pena para extorquir o resto da verdade que ainda faltava. [...] o sofrimento regulado da tortura é ao mesmo tempo uma medida para punir e um ato de instrução.*¹¹

E o corpo continua a ser utilizado como instrumento depois de formuladas a prova e a sentença, na execução da

⁸ DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 44.

⁹ FOUCAULT. *Vigiar e punir*.

¹⁰ FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 35-36.

¹¹ FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 38.

pena, como peça fundamental na cerimônia pública do castigo, o suplício ritualizado.

No romance de Autran Dourado, a cerimônia da morte de Januário envolve toda a cidade de Vila Rica desde a sua véspera, em que grupos de três homens, vestidos em uniformes de gala, percorriam ruas e caminhos, parando em largos e cruzamentos, para anunciar em voz cantada a pantomima que seria representada. No dia seguinte, o cortejo viria acompanhado dos representantes da Igreja e da Justiça e guardado por inúmeros soldados distribuídos pelas ruas e na praça onde seria executada a efígie. Enfim, uma verdadeira magnificência para a afirmação do poder soberano, ocasião em que o ato de justiça torna-se conhecimento de todos, sobre o corpo do condenado e, no caso de Januário, sobre sua efígie, vestida com a “alva dos penitentes”.¹²

Para Foucault, o suplício “deve ser compreendido também como um ritual político”,¹³ uma das cerimônias pelas quais se manifesta o poder. A infração, o crime, não acomete apenas a vítima, mas também o soberano, cuja força é a força da lei. O castigo, a pena, não seria, portanto, apenas a reparação do dano em si, mas também daquele causado ao reino e à pessoa do rei (ou de seu representante). A vingança do castigo é, por conseguinte, pessoal e pública, se se considera que a lei é, de certa maneira, a manifestação da força físico-política do soberano. E para reconstituir a sua autoridade suprema, lesada pelo crime, o soberano promove com todo brilho e pompa uma execução pública, em que se lembra quem é quem no sistema absolutista, execução essa que se torna um verdadeiro espetáculo porque isenta de qualquer forma de medida ou limite. O que se vê, e o que Autran Dourado mostra em seu romance, é uma representação do desequilíbrio próprio desse poder: “Quando passava a carreta, todos recolhiam o riso, emudeciam. Mesmo interiormente reparando, ninguém tinha a

¹² DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 29.

¹³ FOUCAULT. *Vigiar e punir*, p. 41.

coragem de falar que o Capitão-General levava longe demais a sua fantasia”.¹⁴

Januário, ao ouvir o preto Isidoro lhe contar toda a cena de sua morte, recompunha o que sabia sobre sacrifícios, enforcamentos e agonias. Lembrava-se dos condenados presos a grilhões, dos sons doloridos que vinham das cadeias, dos açoites no pelourinho, em meio a lágrimas, uivos, sangue e suor; e também de todo o aparato das cerimônias, nas quais não faltavam os juizes, camaristas, soldados, alferes, capitães, coronéis, padres, monsenhores, cônegos e bispos, formando uma grande lista que representava a hierarquia da Igreja e da Justiça. Januário rememorava “como se pintasse o painel da sua própria morte; e na verdade o era, sentia. Sentindo antecipadamente no pescoço o golpe, o peso do carrasco que lhe saltou nas costas”.¹⁵

Para Luiz Nazário, que analisou os autos-de-fé promovidos pela Inquisição como espetáculos de massa, “a humilhação pública constitui uma técnica de dominação e pressupõe uma íntima cumplicidade entre o poder que a promove e o público que a goza”.¹⁶ O povo, além de espectador e testemunha, também é personagem. Sem ele, a cerimônia não teria sentido. Ele está ali para ver com os próprios olhos a punição preparada e executada pelo poder supremo, para que tenha medo e saiba que qualquer infração está sujeita à dura punição, e ao mesmo tempo toma parte nela, reafirmando a culpa do supliciado por meio de sua presença, muitas vezes somada a insultos e ataques. Desde o início do cortejo, durante a execução e depois dela, quando o corpo do condenado ou sua efígie ficavam ainda expostos, o crime do condenado é a todo tempo lembrado. A intenção é guardá-lo na memória dos homens, e por isso tanta ostentação na cerimônia do suplício.

¹⁴ DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 29.

¹⁵ DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 31.

¹⁶ NAZÁRIO. *Autos-de-fé como espetáculos de massa*, p. 17.

Em *Os sinos da agonia*, a sentença imposta a Januário não termina com o espetáculo de sua morte em efígie. Quem o quisesse poderia matá-lo, mas ele decide voltar e enfrentar sua morte real, entregando-se aos tiros dos soldados na mesma praça em que havia sido morto de modo simulado, vítima da farsa que lhe prepararam. Para Angela Senra, ao escrever a jornada de Januário, Autran Dourado “faz a arqueologia da re(o)pressão em nossa terra”.¹⁷ Rememorando o Brasil colonial e os seus procedimentos repressivos, punitivos, do poder absoluto, o romancista denuncia a condição política daquela época e também a dos anos da ditadura brasileira:

*A praça cheia de casaquilhas azuis [...]. Os soldados olhavam para ele como se não acreditassem no que viam. [...] Januário finge que vai correr, ou vai mesmo correr. Queria ser morto de vez, não ia ser preso. Para um soldado mais afoito atirar. O soldado corre para ele, grita pára. Januário não parou. O soldado é que pára, atirou. Quase ao mesmo tempo: o estrondo, o baque na nuca. Januário caiu de borco no chão. Os soldados correram para junto do corpo caído. Outro tiro, agora à queima-roupa. Mais outro. Chega, disse o alferes virando com a bota o corpo no chão, para que todos vissem a cara. E como um soldado pardo ainda fizesse tenção de atirar, eu disse chega, carece de tiro mais não! Está morto, olhem os olhos esbugalhados, a boca escumando sangue!*¹⁸

Já ao final do romance, no quarto capítulo ou “jornada”, intitulado “A roda do tempo”, em sua terceira parte, desfecho da primeira jornada que havia sido suspensa para ser depois retomada e, então, dar termo à narrativa, há a incursão de um “eu” que parece querer diluir os limites entre passado, presente e futuro; de um “eu” que diz chega, como um protesto às atrocidades e violências cometidas ao longo de toda a história política brasileira. Essa sutil incursão nos remete ao mito de Perseu, no qual Italo Calvino encontra uma alegoria da relação do poeta com o mundo.¹⁹ Perseu foi o

¹⁷ SENRA. *Paixão e fé*, p. 57.

¹⁸ DOURADO. *Os sinos da agonia*, p. 217.

¹⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*.

único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa, pois não volta jamais o olhar para a face da Górgona, mas somente para a imagem que se reflete no seu escudo de bronze, que funciona como um espelho, não se deixando petrificar. E, depois de morta a Medusa, Perseu carrega a cabeça decepada para se defender dos inimigos:

*É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.*²⁰

Ao tratar das monstruosidades exercidas pelo poder político nas Minas do século XVIII, indiretamente Autran Dourado escreve sobre arbitrariedades exercidas em outra época, contemporânea à da escrita do romance.

²⁰ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 17.

Referências

ÁVILA, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, 1967.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. 8. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

DOURADO, Autran. *Uma poética de romance: matéria de carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

NAZÁRIO, Luiz. *Autos-de-fé como espetáculos de massa*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas; Fapesp, 2005.

SENRA, Ângela. *Paixão e fé: os sinos da agonia de Autran Dourado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1991.

VASCONCELOS, Diogo de. *História antiga das Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

Sereias na literatura e na teratologia: fascínio e repulsa

Fabiana Arantes Araújo¹

"A novidade que seria um sonho,
o milagre risonho da sereia,
virava um pesadelo tão medonho
ali, naquela praia, ali, na areia."
Gilberto Gil. *A novidade*.

A literatura greco-latina, ao criar – ou catalogar – o conceito e as formas dos monstros imaginários, fornece subsídios para uma abordagem do estudo das monstruosidades em várias dimensões e com graus de complexidade múltiplos. Teratologia (do grego: *teras* = monstros), por sua vez, é o nome dado ao estudo científico das anomalias congênitas. O termo já nos chama a atenção, à medida que relaciona um ser humano que nasce morfológicamente alterado à imagem de um monstro, com todas as implicações desse imaginário. Se partimos da idéia de que monstros corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana, deformidades externas revelam uma transgressão, pois, nesse caso, o indivíduo personificaria uma traição da natureza.

As explicações propostas por Platão (eliminação seletiva) e por Aristóteles (um fenômeno contrário à natureza, mas inserido nela) persistem em debates contemporâneos e implicam em decisões éticas quanto à forma de conduta do corpo social em relação a determinadas más-formações congênitas, e da classe médica em particular. Cabe lembrar que, para Nietzsche, "o valor de todos os estados mórbidos consiste no fato de mostrarem, com uma lente de aumento, certas condições que, apesar de normais, são dificilmente visíveis no estado normal".²

¹ Graduanda do 8º período de Medicina da UFMG. Este texto foi produzido sob a orientação da Profª. Dra. Mariângela Paraizo, da FALE/COLTEC/UFMG, no projeto "Monstros e Monstruosidades na Literatura", coordenado pelo Prof. Dr. Julio Jeha.

² NIETZSCHE citado por CANGUILHEM. *O normal e o patológico*, p. 18.

É fato que as más-formações desde sempre seduzem o homem por seu caráter chocante e mórbido. O Museu Britânico, em Londres, guarda uma estatueta de mármore encontrada na Turquia que é o registro mais antigo relacionado às más-formações congênicas, datada de 6500 a.C. Ela retrata uma divindade dicefálica de Anatólia. Na região do Pacífico Sul, foram encontrados desenhos a carvão e uma escultura que retratam imagens da mesma natureza, provavelmente de 4000 e 5000 a.C.³ Há cerca de 2.000 anos, as Tábuas de Nínive registram 60 casos dessa ordem e seus possíveis prognósticos.

Como mencionado anteriormente, o nascimento de uma criança com má-formação congênita geralmente causa um impacto à sociedade e à família, que têm como primeira reação questionar o porquê. Como tentativa de explicar a causa e o significado de tal anormalidade, as pessoas criam suas próprias teorias, freqüentemente relacionadas a histórias folclóricas incorporadas aos seus valores culturais.

Na Babilônia antiga, o nascimento de um bebê malformado era interpretado como um "sinal dos deuses" predizendo eventos futuros de grandes conseqüências. Os sacerdotes elaboraram um código definindo o significado, para o bem ou para o mal, de cada uma das muitas anomalias. A criança, a família, ou até mesmo a nação inteira poderia ser afetada, dependendo da natureza da anormalidade. Essa idéia persistiu até o tempo da Roma Antiga.

O assunto mereceu a atenção de muitos filósofos da Antigüidade: Empédocles, Demócrito, Cícero, Lucrecio, além dos já mencionados Platão e Aristóteles. Como "causas naturais", foram lembradas: conjunção desfavorável das estrelas no momento da cópula; bestialidade (coito entre animais e seres humanos); partes previamente formadas (que se acreditavam serem precursoras do ser humano) associando-se de forma errada e quantidade insuficiente de

³ GARCÍAS. De "monstros" e outros seres humanos.

esperma. Ao diabo, atribuíam-se a proeza de depositar esperma humano em útero de animais e vice-versa.⁴

Em Esparta, na Antigüidade romana ou na China Antiga (período Qu'in), permitia-se e até estimulava-se o extermínio de crianças portadoras de deficiências físicas ou mentais. Já em algumas culturas africanas, certas anomalias congênicas mereciam também a pena de morte, enquanto outras, como a exoftalmia, garantiam caráter divino ao portador.

Na Idade Média, o conceito de intervenção divina foi alterado por estudos religiosos, que pregavam como razão a culpa pessoal. O nascimento de uma criança com anomalia congênita era creditado a pecados cometidos pelos pais, geralmente a mãe. Em alguns lugares, os pais de uma criança afetada eram acusados de união antinatural com animais, e nesta situação o bebê poderia ser morto e os pais excluídos da sociedade.⁵

Um pouco mais tarde, as anormalidades do nascimento foram atribuídas a "incorporação diabólica" da mãe ou da criança, e eram realizados rituais religiosos para exorcizar maus espíritos.

Segundo Gilberto Lima Garcias, leitura bem diferente é a do teólogo Santo Agostinho. Para ele,

ao contrário das peças estragadas da criação, monstros eram maravilhas que concorriam para a beleza do mundo, desejadas por Deus. Reporta-se ele ao monstro individual, descarnado de tradição ou lendas fantásticas, monstro que é a chaga viva e a memória gritante da terrena humanidade. O pecado original teria contaminado a natureza, e o defeito, anomalia corporal, não teria outro motivo senão manifestar a lembrança cadente da condição humana.⁶

Incas, Maias e Astecas também permitiam o infanticídio dos portadores de más-formações. Atribuíam-se às condições maternas, durante a gestação, a causa da manifestação.

⁴ FREIRE-MAIA. Tópicos de genética humana.

⁵ GARCÍAS. De "monstros" e outros seres humanos.

⁶ GARCÍAS. De "monstros" e outros seres humanos, p. 31.

Já na Idade Moderna, tentou-se explicar a causa do nascimento de crianças com anormalidades através de fatos ocorridos durante a gestação: se a mãe derramasse leite durante a gravidez, a criança nasceria com uma mancha branca; se fosse assustada por um coelho, a criança poderia nascer com lábio leporino; se tivesse desejo de comer morangos, apareceria um hemangioma.

Mas foi o cirurgião-barbeiro Amboise Paré quem catalogou de forma mais completa as monstruosidades conhecidas na época. Os relatos eram tão esdrúxulos quanto as imagens por ele "fielmente" ilustradas. Aqueles eram explicados segundo algumas classificações: a glória ou a cólera de Deus, quantidade excessiva ou insuficiente de sêmen (como já se acreditava na Antigüidade), imaginação da mãe, estreites ou pequenez da matriz, modo inadequado de sentar-se da mãe, ocorrência de golpes contra o ventre materno, enfermidades hereditárias ou acidentais, podridão ou corrupção do sêmen, confusão ou mistura de sêmen, engano dos malvados mendigos itinerantes, demônios ou diabos (e bruxos).⁷ Na Idade Contemporânea, as explicações divinas e espirituais são gradativamente substituídas por uma visão mais científica, atenuando-se o preconceito que justificava o comum infanticídio de tais crianças.

A medicina moderna tenta desvendar esses mistérios, atribuindo, por exemplo, as causas das más formações a alterações durante a embriogênese ou a organogênese. Entretanto, não seria apenas em casos de erros genéticos que o fenômeno ocorreria.

Exemplo recente é de Milagros Cerron, criança que nasceu dia 27 de abril de 2004, na cidade de Huancayo, Peru. Ela apresenta uma rara anomalia chamada sirenómelia – as pernas unidas até os calcanhares, sob uma apertada camada de pele, dando-lhe a aparência de uma sereia. Doença rara, aparece em um a cada 60 mil casos de má-formação

congênita. Há apenas três casos de crianças que sobreviveram à doença conhecidos no mundo. Hoje, após várias cirurgias, Milagros Cerron não só caminha como também frequenta aulas de balé.

Não obstante as concepções do passado, interessa-nos, sobretudo, verificar como o olhar médico sobre esses fenômenos resulta em uma propagação de preconceitos, quando já não está neles ancorado, e como a literatura compartilha esse imaginário, quando não o alimenta. Entretanto, isso não significa dizer que as concepções passadas devam ser ignoradas, ou mesmo repudiadas, dando a estas a conotação de ignorância, submetendo-as ao desprezo pelos atuais estudos; ao contrário, é preciso resgatar do passado toda informação que possa acrescentar e enriquecer a análise de tais anomalias, no intuito de compreendê-las, em especial nas suas causas, na busca constante de encontrarmos solução para tais casos, proporcionando assim a melhoria da qualidade de vida e de saúde do ser humano, o que, pensamos, inclui a socialização das pessoas.

Como antedito, de todas as más-formações, este estudo prioriza o da sereia. Do ponto de vista médico, a sirenómelia é uma anomalia congênita grave com uma incidência relatada de 1/100.000 nascimentos vivos. Mais de 300 casos são relatados na literatura mundial.

A sirenómelia é uma condição caracterizada pela fusão da cintura pélvica e extremidades inferiores em uma simples estrutura cônica e é considerada parte do espectro da síndrome de regressão caudal. A extremidade inferior é sempre invertida e rodada externamente, assim que o joelho é situado posteriormente e os dedos dirigem-se posteriormente. Nessas crianças, o cóccix está ausente e o sacro é parcialmente ou todo ausente. As extremidades inferiores fundidas podem ter um número normal de ossos, fusão parcial dos ossos ou ausência de ossos.

⁷ GARCÍAS. De "monstros" e outros seres humanos.

Na maioria dos casos, as anomalias associadas, especialmente a agenesia renal, são incompatíveis com a vida e, mesmo nos casos de hipoplasia renal, há poucos sobreviventes.

Em textos literários, entretanto, vemos como a sereia vai perdendo seu caráter terrível, mortífero, e como, cada vez mais, enfatizam-se seus aspectos atraentes, imprescindíveis à sedução que representava seu grande perigo. Quanto à sua forma, na Antigüidade grega é metade ave, metade mulher, enquanto, na Idade Média, já se apresenta como é mais conhecida atualmente – com metade peixe, metade mulher – forma da qual deriva, certamente, o conceito médico.

Nas lendas gregas, é quase um consenso que seu pai era o rio Aquelôo. Quanto a sua mãe, ora se afirma que é uma das musas, ora uma das plêiades. As primeiras são responsáveis pelo canto, as segundas pelas danças e festas noturnas.

Na literatura posterior, Jorge Luis Borges destaca, entre outros relatos, o caso de Murgén, capturada em Gales, no século VI, que foi batizada e santificada.⁸ Em *A sereia e o monge*, de Sue Monk Kidd, a santidade das sereias está presente na figura da Santa Senara. Aqui a lenda é contextualizada no presente e mescla religião, relações familiares conflituosas, mistério e magia. Além dessa referência à santa Senara, o livro narra a lenda de Sedna, conto indígena norte-americano da tribo Inuit, segundo o qual essa moça é jogada ao mar por seu pai que tenta defendê-la de um marido cruel. Entretanto, ela se segura no barco e, insistindo em salvá-la, o pai corta-lhe os dedos:

*Ao afundar no mar, Sedna se tornou uma deusa poderosa com cabeça e torso de mulher e cauda de peixe ou foca. Passou a ser conhecida como a Mãe do Oceano, e seus dedos cortados se transformaram nas criaturas que povoaram as águas do mar.*⁹

Sedna serve de inspiração para a mãe da protagonista, que se mutila da mesma forma.

⁸ BORGES; JURADO. Sirenas.

⁹ KIDD. *A sereia e o monge*, p. 199.

As ondinas da mitologia germânica ainda guardam traços do perigo que representavam, e a mais conhecida é Lorelei, que ressurgue em diferentes histórias da tradição oral dali advinda. Adaptadas para o público infantil, surgem histórias de ondinas inofensivas e melancólicas, como a pequena sereia do conto de Andersen, marcada pela pureza e pela capacidade de abdicar, movida pelo amor a um homem.¹⁰

Da mesma forma que essa sereiazinha, no livro de Ciza Fittipaldi, *O homem que casou com a sereia*, a divindade deixa seu mundo para viver com um pescador corajoso, mas aqui o final mostra uma sereia forte e perigosa: ela destrói seu amor e tudo que o rodeia uma vez que o homem disse “palavras feitas de ferro, de ponta”¹¹ sobre ela e seu povo. Nesse mesmo livro, encontramos, além da lenda contada entre os pescadores, trechos de canções populares que reafirmam a presença da sereia na cultura brasileira.

Em *Rainha Quiximbi*, de Joel Rufino dos Santos, a sereia também é o tema. Chibamba, o rei das criaturas encantadas, transforma Quiximbi na rainha das águas. “Até hoje a rainha Quiximbi canta para atrair homens ou mulheres. Não escolhe não. Só aparece em noite de lua”.¹²

Iemanjá é uma das variações da imagem da sereia que, trazida pela cultura africana, tem ampla acolhida no Brasil. No dia dois de fevereiro, há muitas festas em sua homenagem que, em Salvador, particularmente, mobilizam grande parte da população. Adornos e objetos variados como flores, brincos, colares, perfumes, espelhos são a ela oferecidos. Tudo para a divindade se enfeitar e encantar os homens. Cedo, antes mesmo de o sol nascer, os barcos e a imagem de Iemanjá começam a ser enfeitados.

Talvez por essa forte presença naquela cultura, Salvador foi a cidade escolhida por Nelson Motta para ambientar seu

¹⁰ ANDERSEN. A sereiazinha.

¹¹ FITTIPALDI. *O homem que casou com a sereia*, p. 36.

¹² SANTOS. *Rainha Quiximbi*, p. 32.

policial *Canto da sereia*: um *noir* baiano. A trama se desenrola na medida em que um detetive tenta desvendar o misterioso assassinato da personagem Sereia, cujo visual, aliado a seu canto, são capazes de seduzir multidões:

*Com vinte e dois anos, grandes olhos cor de mel, cabelos dourados e pele permanentemente bronzeada, Sereia tinha seios fartos e pernas intermináveis. Era a nova rainha da música pop e aquele seria o carnaval de sua consagração. Com mais de um metro e oitenta, além das plataformas de quase dez centímetros, e uma grande voz, grave e potente, Sereia era uma jovem cantora de Ilhéus que em dois anos saiu dos barzinhos de Salvador para a glória nacional...*¹³

Observa-se, portanto, que na literatura contemporânea mais divulgada, a sereia, muito charmosa, bem parte da onda “mística”, opõe-se à idéia de “monstro” presente na medicina. Entretanto, um olhar mais cuidadoso vai mostrar que mesmo na literatura, desde a Antigüidade e em variadas culturas, há sereias com um grande poder de destruição, e seu encanto é também a arma mais comum às sereias de todos os tempos. Por outro lado, o fascínio mórbido também acompanha a teratologia. Cabe-nos explorar melhor como os dois lados – o repulsivo e o atrativo – coexistem na imagem dos monstros e como se apresentam na maneira como a ética da medicina se pauta no tratamento humano da questão.

Referências

- ANDERSEN, Hans Christian. A sereiazinha. In: ANDERSEN, Hans Christian. *A sereiazinha e outras histórias bonitas*. Trad. Virgínia Lefèvre. São Paulo: Ed. do Brasil, [s.d.]. p. 9-40.
- BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. Sirenas. In: BORGES, Jorge Luis; JURADO, Alicia. *El libro de los seres imaginarios*. Obra integral in: BORGES, Jorge Luis et al. *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires; Madrid: Emecé; Alianza, 1972-1983. p. 213-214.
- CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FITTIPALDI, Ciça. *O homem que casou com a sereia*. São Paulo: Scipione, 1989.
- FREIRE-MAIA, Newton. *Tópicos de genética humana*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1976.
- GARCIAS, Gilberto de Lima. *De "monstros" e outros seres humanos*: pequena história sobre defeitos congênitos. Pelotas: Educat, 2002.
- KIDD, Sue Monk. *A sereia e o monge*. Trad. Thereza Chistina da Motta. São Paulo: Prestígio, 2005.
- MOTTA, Nelson. *O canto da sereia*: um *noir* baiano. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- SANTOS, Joel Rufino. *Rainha Quiximbi*. São Paulo: Ática, 1986. (Curupira).
- WARKANY, Josef. History of teratology. In: WILSON, J. G.; FRASER, F. C. (Org.). *Handbook of Teratology*. New York: Plenum, 1971. v. 1, p. 3-46.

¹³ MOTTA. *Canto da sereia*, p. 5.

As mostras da monstruosidade em Hércules

Flávia Freitas Moreira¹

Monstro. O que vem a ser esta entidade tão presente e recorrente nas várias culturas, desde as mais antigas até as contemporâneas, e de onde vem esse ser horripilante e fascinante ao mesmo tempo?

O monstro é, segundo Julio Jeha, a representação do que não é compreendido por nós, do que causa o medo e o estranhamento coletivo; é o diferente, aquele que não é abarcado pelas leis ou pelos conceitos e definições de uma sociedade.² Assim, pode ser desde a criança que nasce defeituosa até uma etnia desconhecida, já aparecendo como tal em *Uma história verdadeira*, de Luciano de Samósata, ao narrar os locais e pessoas desconhecidas.³ Uma característica recorrente na conceituação do monstro é a sua forma mista, sua amalgamação de partes distintas, o que torna a classificação do ser difícil ou mesmo impossível, sendo apenas permitido visualizar a monstruosidade, mas não a sua categorização.⁴

Os monstros não surgem *ex nihilo*, mas sim através de um processo de fragmentação e recombinação⁵ que os molda a partir da diferença e da corporificação de elementos que vislumbramos somente por rastros, vestígios ou pegadas de algo maior; possivelmente, os medos de determinada cultura.

Os ambientes do monstro são os mais variados. Ele pode estar no âmbito cultural, social, político, psicológico, sexual e, especialmente, no entrelugar dessas instâncias.

A idéia de monstro e monstruosidade é muito antiga. As literaturas orientais e ocidentais manifestam fascínio por este tema. O nosso tema, monstros, será desenvolvido na

¹ Bacharelada em Grego pela Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista voluntária do projeto "Contos de Mitologia", orientado pela Profª. Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

² JEHA. *Monstros e monstruosidades na literatura*.

³ Cf. LUCIANO. *Obras*.

⁴ Cf. COHEN. *A cultura dos monstros*.

⁵ Cf. GIRARD citado por COHEN. *A cultura dos monstros*.

mitologia greco-romana tomando a literatura dramática como matéria de reflexão. Veremos que as narrativas sobre essas criaturas assustadoras apresentam para seus leitores aventuras pitorescas em desafios heróicos capazes de se manterem com frescor e vigor após séculos de transmissão. Uma das figuras mitológicas cujas narrativas mais reúnem monstros e criaturas fantásticas é Hércules. Suas histórias são muito conhecidas e difundidas desde a Antigüidade Clássica até os dias de hoje. Hércules é também conhecido pelo nome latino Hércules. Ele, desde o nascimento, é um ser híbrido, filho de Zeus e da mortal Alcmena, um semideus, um semi-homem. É assim, em sua constituição, uma figura espantosa como um monstro, ou seja, aquele que não se encaixa nas definições da natureza, o de classe indefinida, o fora do normal; segundo Foucault

*A noção do monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza.*⁶

E já que Hércules possui esse caráter monstruoso (devido a sua origem mista), ele não é reconhecido nem na sociedade dos mortais, nem tampouco é tido como um imortal pelos imortais. Desse modo, esse prodígio de Zeus não pode residir nos mundos conhecidos até então – o dos mortais e dos imortais – e está fadado a ser um itinerante entre mundos.

Hércules é um anormal ao nascer, e, no contexto grego, sua vida corre perigo, uma vez que na sociedade helênica, aos nascidos fora dos padrões de normalidade, está garantida a exposição ou a morte. Segundo Aristóteles, em sua *Política*, "quanto a saber quais filhos que se devem abandonar ou educar, deve haver uma lei que proíba alimentar toda criança disforme".⁷ No caso dos gregos de Esparta, a criança

⁶ FOUCAULT. *Os anormais*, p. 69.

⁷ ARISTÓTELES. *Política*, livro 4, capítulo XIV, §10.

defeituosa é jogada do monte sagrado. Essa sociedade acreditava que, dessa forma, estaria se livrando de uma raça inferior⁸ e caminhando para a almejada *eugenia*.⁹ Assim é o filho bastardo de Zeus, um “anormal”, na concepção foucaultiana, de quem a ciumenta Hera tentará se livrar logo após o seu nascimento, enviando serpentes para matá-lo no berço. Monstro que é, desde a mais tenra infância, a criança estrangula os animais e dá sua primeira mostra de força descomunal. Mas, além da monstruosidade de sua gênese, ele se manifesta como “anômalo” por muitas de suas atitudes, as quais analisaremos em seguida.

Tomaremos, a princípio, a tragédia euripídiana que leva o nome do filho de Alcmena. Nessa obra, Anfítrion, o pai mortal e adotivo do herói, em sua súplica a Zeus para que este proteja a parte divina de seu filho,¹⁰ afirmará que o herói nascido de sua mulher, integrado à sua progênie, é, surpreendentemente, feito de partes humanas e não-humanas. E esta é a causa primeira de termos escolhido o protagonista dos Doze Trabalhos para estudo: nele reside a fusão (confusão) de elementos excludentes que atinge limites perigosos, visto que, além transitar como homem e deus, Hércules se liga também às bestas, o que pode ser visto claramente pelo fato de andar nu e usar somente a pele do leão, morto em Neméia por suas próprias mãos, como roupa: “cobriu e envolveu a loura cabeça com a ígnea boca hiante da terrível fera.”¹¹ Assim, por causa dessa incorporação, vemo-lo praticar um exagero de atitudes que o revelam descomunalmente forte e da mesma maneira descomunalmente violento.

*Para amenizar meus infortúnios
e por querer viver na pátria, oferece pelo*

⁸ Cf. FERREIRA. *A Grécia Antiga*.

⁹ *Eugenia*: nobreza de origem, nobreza de sentimentos.

¹⁰ EURÍPIDES. *Hércules*, v. 170 ss.

¹¹ EURÍPIDES. *Hércules*, v. 361 ss. Todas as passagens citadas foram traduzidas diretamente do grego por Cristina Franciscato.

*nosso retorno grande paga a Euristeu:
livrar a terra de monstros, seja pelos aguilhões
de Hera subjugado, seja conforme o destino.*¹²

Considerando que o conceito de monstro tem a mesma raiz latina do verbo “mostrar”¹³, uma relação entre *monstrum* e *monstrare*, já antes observada por Cohen e muito anteriormente por Agostinho na *Cidade de Deus*, permite-nos ver Hércules como um espetáculo, e, talvez, essa seja a causa do fascínio de suas proezas, ações do ser extraordinário que se apresenta para o deleite dos nossos olhos.

Aristóteles, autor mais antigo que Agostinho, no *Da geração dos animais*, pondera que os monstros podem ser caso de “mutações”.¹⁴ Por esse raciocínio, Hércules poderia ser uma evolução – pela mistura – da raça humana. No caso de Hércules, a monstruosa parte imortal está à mostra pela sua força colossal ao realizar as difíceis provas impostas por Hera e por Euristeu. Pelo seu tamanho exagerado, pelos seus gestos abrutalhados, pelo seu comportamento irreverente, pela sua insaciabilidade ele se aproxima da bizarria de uma aberração. Testemunha disso é um servo de Admeto, em *Alceste* de Eurípides, referindo-se a Hércules: “palavra que nunca vi hóspede mais brutal que este”.¹⁵

Tudo isso, no nosso ponto de vista, deixa manifesta sua potência extraordinária e, considerando a divindade de Zeus, aquele que é o pai de todos os deuses, evidencia sua condição divina. Dessa forma o semideus causa estranhamento até mesmo aos deuses, especialmente Hera, ao realizar as provas por ela impostas.

Por outro lado, o semi-homem exibe uma grande humanidade e uma inclinação às instituições humanas,

¹² EURÍPIDES. *Hércules*, v. 17-21.

¹³ *Mostrar*: do lat. *monstrare*. V. tr. expor à vista; apresentar diante dos olhos; fazer ver; exibir; patentear; dar sinais ou indícios; significar; indicar; provar; demonstrar; simular; aparentar; v. refl., manifestar-se; exibir-se; revelar-se.

¹⁴ ARISTÓTELES. *On the Generation of Animals*, book 4, chapter 3.

¹⁵ EURÍPIDES. *Alceste*, p. 98.

especialmente pelas obrigações religiosas, como pode ser percebido neste trecho:

*Finalmente voltei das íferas profundezas
sem sol de Hades e Core, e não considerarei
indigno saudar antes os deuses domésticos.*¹⁶

Da mesma forma – e talvez por isso gere simpatia em seus devotos e amigos – Hércules possui um grande apreço pela família e por seu pai humano, o velho Anfitrião, seus amigos, sua esposa e seus filhos. Por eles o herói faz de tudo, como buscar seu amigo Teseu do Hades e enfrentar todos os obstáculos para, como um bom pai, depois de um dia de trabalho, voltar para o aconchego do lar.

Mas sua parte mais temida, advinda de suas atitudes animais, é a selvageria que o faz ser um *thymoleón*, um ser estranho de coração de leão. O leão, das bestas selvagens, é um dos grandes sanguinários que a natureza gerou. Irracional e com força enorme, o leão invade a história de Hércules com o episódio de Neméia ao qual já nos referimos, de passagem, no início do texto. Nesta cidade ele vence em brutalidade, ferocidade e vigor a fera que aterrorizava a região. Entretanto seu desempenho leva a crer que um conflito entre o civilizado e o racional se instala definitivamente no herói que, ao combater o Leão de Neméia, torna-se um seu semelhante.¹⁷ Nessa prova, a primeira dentre os famosos doze trabalhos, o jovem luta como o leão: nu, sem armas e sem pensar, apenas agindo pelo instinto que o impele a aniquilar a sua vítima, e, como ocorreu com a serpente enviada pela esposa de Zeus, Hércules, com suas mãos, sufoca seu oponente. O aspecto sanguinário pode ser notado também no fato de Hércules ter em sua vida uma série de brutalidades e de mortes injustificadas, como a de

¹⁶ EURÍPIDES. *Hércules*, v. 606-609.

¹⁷ SCHNAPP-GOURBEILLON. Les lions d'Héraklès.

Lino, seu professor de música, que foi morto por um tambor ou uma lira atirados por seu discípulo.¹⁸

Hércules também é indefinido quanto a sua sexualidade. Por um lado é, como filho de Zeus, o mais viril e insaciável dos homens – ou seria dos deuses? –, aquele “homem-deus” que se une às cinquenta filhas de Téspio, uma a cada noite, durante o tempo que passou à espera do combate com a fera de Neméia. Dessas uniões resultarão os cinquenta corajosos filhos conhecidos como Heráclidas, personagens-título de uma peça homônima escrita por Eurípidés.

Por outro lado, em outras circunstâncias, o amante feroz das tespíadas dá mostras de uma bissexualidade nos três anos em que passou no reino de Ônfale, como castigo por ter matado os filhos e a esposa. Lá o combatente defensor dos mortais se tornou um servo da rainha, que o comprou no mercado onde fora obrigado fazer-se vender. Levando-o para o palácio, Ônfale o compelia a vestir-se com seus vestidos e a usar as jóias reais. Assim, Hércules apresenta um comportamento desviante ao tornar-se servo travestido de uma mulher.

No aspecto social, um de seus atos considerado uma monstruosidade sem tamanho, o extermínio de Mégara e dos filhos, foi tema da já citada tragédia euripídiana, *Hércules*. O infanticídio – cometido por artimanha de Hera que, através de sua emissária Lissa, a deusa que preside a loucura, ao enlouquecer o herói, fê-lo pensar estar matando os herdeiros de seu inimigo em lugar de seus filhos – é considerado como ato monstruoso pelo seu autor no triste retorno do transe. O assassino, então, deseja, por causa do ato nefando, pôr fim à própria vida:

*Ai de mim! Por que poupo então minha vida
já que sou assassino de meus filhos amados?
Não irei à íngreme montanha saltar,
ou punhal lançarei contra o fígado e
para os filhos vidence do sangue serei?*¹⁹

¹⁸ BRANDÃO. *Mitologia grega*.

¹⁹ EURÍPIDES. *Hércules*, v. 1146-1050.

Portanto, embora divino e bestial, Hércules é passível de sofrer perturbações afetivas, psíquicas, morais como qualquer homem comum. Na esfera humana, no aspecto político-social, o herói é tido como um monstro especialmente por Euristeu, o rei de Micenas, que lhe impõe as provas com um duplo intento: submetê-lo a humilhações e dessa forma tentar eliminá-lo seguindo os desígnios de Hera, e, ao mesmo tempo, limpar o reino das criaturas assustadoras que aterrorizavam a população. Logo no primeiro trabalho, é o rei quem passa a temer não só os monstros que assolavam seus domínios, como o próprio Hércules, pois este demonstrava, ao realizar com sucesso as provas que o rei lhe impunha, uma força e coragem tamanhas que desafiavam o poder desse tirano.

Numa perspectiva mais voltada para o psicológico, pode-se dizer ainda que o filho de Alcmena é monstro ao exercer uma atração e repulsão sobre os mortais e imortais, tornando-se, desse modo, o que afirma Cohen, um alter-ego da sociedade que o criou como monstro.²⁰ Desde a infância Hera que o odeia e sente por ele a maior das repulsas, passando pelo tirano Euristeu e por Lico, o usurpador do governo de Tebas, muitos têm aversão pela força monstruosa e coragem irracional de Hércules. Em sentido contrário, a maioria dos gregos, desde os antigos até as gentes de vários outros povos do mundo moderno, são todos atraídos pela mesma força e coragem que fizeram dele o herói nacional da Hélade, aquele que salvou o mundo conhecido por eles de todos os monstros. Além disso, os próprios deuses o incluíram no seu número, alçaram-no ao Olimpo e deram-lhe a deusa Hebe por esposa, a personificação da Juventude.²¹ Tal movimento de imensa atração e não menor repulsão explica:

em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese). Nós suspeitamos

²⁰ COHEN. A cultura dos monstros.

²¹ BRANDÃO. *Mitologia grega*.

*do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade, talvez, seu sublime desespero.*²²

Para completarmos nossa análise do mito, queremos ainda realçar que, ainda segundo as características apontadas por Cohen, Hércules se enquadra como símbolo, representação de algo além da sua própria existência. A construção da identidade do monstro passa exatamente por ligá-lo ao que ele pode simbolizar. Hércules é símbolo tanto da força quanto da ameaça, da traição e da ira. Simbolizar a força é a identidade mais visível do herói, é também a representação da ameaça para seus inimigos, tanto os monstros quanto os tiranos. Para a deusa Hera, o filho de Zeus é antes de tudo a divisa da traição de Zeus, é o resultado material que se mostra em espetáculo, a cada dia e a todo o mundo, do desrespeito do senhor do Olimpo para com sua mulher e irmã legítima. A ira de Hera, parte da trama do mito, engloba, envolve toda a identidade de Hércules, pois este acaba como um Aquiles, vítima deste sentimento descontrolado ao longo da sua mito-biografia, sendo os episódios mais famosos o assassinato dos filhos e da esposa que comentamos anteriormente e a destruição do templo de seu meio-irmão Apolo em Delfos.

Pelo exposto, podemos concluir que Hércules é uma aberração instaurada e acolhida na literatura e mitologia grega. Ele é aquele que é contra a ordem regular da natureza – seja ela humana, divina ou animal; “que no todo ou em alguma de suas partes se afasta da estrutura ou da conformação natural com os da sua espécie”.²³ Pensamos ter demonstrado, também, que o filho de Zeus e Alcmena é um ser que em suas atitudes estabelece-se nas fronteiras. Impossível de classificar, exibição extraordinária de facetas daqueles que o geraram e que o perseguiram.

²² COHEN. A cultura dos monstros, p. 48.

²³ MONSTRO. In: OLIVEIRA. *Novíssimo dicionário brasileiro da língua portuguesa*, v. 4, p. 1900.

Enfim, o Hércules que limpa os estábulos dos cavalos comedores de gente, que elimina do mundo as criaturas que o ameaçam, que protege os homens das monstruosidades de Hera e de outros deuses, ele próprio é um monstro que continua exercendo firmemente seu grande fascínio nos homens, arrebatamento oriundo principalmente de sua condição mista de semi-homem, semideus, semi-bruto, ser do entrelugar, ser deliciosamente monstruoso.

Referências

- APOLODORO. *Biblioteca*. Trad. Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- ARISTÓTELES. *A política*. 4. ed. Trad. Nestor Silveira Chaves. São Paulo: Editora Atena, 1955.
- ARISTOTLE. *On the Generation of Animals*. Trad. Arthur Platt. Texto integral disponível em: <<http://etext.library.adelaide.edu.au/a/aristotle/generation/>>. Acesso em: 15 out. 2008.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. v. 3.
- CASTRO, Francisco González. La retórica de lo nuevo en el Sumario de Gonzalo Fernández de Oviedo. *Revista de Estudios de Literatura*, Belo Horizonte, v. 4, p. 49-60, 1996.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-61. (Estudos culturais, 3).
- EURÍPIDES. *Electra, Alceste, Hipólito*: tragédias gregas. Trad. de Junito de Souza Mello Brandão. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].
- EURÍPIDES. *Héacles*. Trad. Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Atena, 2003.
- FERREIRA, José Ribeiro. *A Grécia Antiga: sociedade e política*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France*. Trad. Eduardo Brandão. Martins Fontes: São Paulo, 2002.
- JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- LÍNGUA Portuguesa On-Line. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>>. Acesso em: 15 out. 2008.
- LUCIANO. *Obras*. Trad. José Alsina. Barcelona: Alma Mater, 1962-1966. 2 v.
- MALHADAS, Daisi; DEZZOTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura (Org.). *Dicionário grego-português*. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- MONSTRO. In: OLIVEIRA, H. Maia. *Novíssimo dicionário brasileiro da língua portuguesa*. São Paulo: Edigraf, 1965. v. 4, p. 1900.
- RIBEIRO JR., Wilson Alves. Outras aventuras de Héacles. Disponível em: <<http://greciantiga.org/mit/mit06c.asp>>. Acesso em: 15 out. 2008.
- SCHNAPP-GOURBEILLON, Annie. Les lions d'Héraklès. In: BONNET, Corinne; JOURDAIN-ANNEQUIN, Colette; PIRENNE-DELFORGE, Vinciane (Org.). *Le Bestiaire d'Héraclès. Kernos. III^e Rencontre héracléenne*. Liège, Supplément 7, p. 109-126, 1998.

Os monstros da cidade circense

Julia Nascimento Santos¹

“os monstros realmente existem? Eles seguramente devem existir, pois se não existissem, como existiríamos nós?”

Jeffrey Jerome Cohen. *A cultura dos monstros: sete teses*.

Este ensaio tem como objetivo refletir sobre o fenômeno da monstruosidade a partir dos chamados “monstros naturais”, presentes no filme de longa metragem *Freaks*, (*Monstros*, 1932, de Tod Browning²), e no episódio da segunda temporada da série Arquivo X, “Humbug” (“A fraude”, 1995, de Kim Manners).

O mais forte elo de semelhança entre *Freaks* e o episódio “Humbug” parece ser a presença de uma comunidade circense em uma cidade composta, em grande parte, por pessoas com anomalias congênitas.

Freaks, baseado no livro *Spurs*, de Tod Robbins, conta, nos bastidores de um circo, a história do anão Hans (interpretado por Harry Earles), que, mesmo estando comprometido com a também anã Frieda (Daisy Earles), apaixona-se pela bela trapezista Cleópatra (Olga Baclanova) e começa a cortejá-la. Cleópatra, ainda que só fingindo corresponder ao amor de Hans, fica muito satisfeita com todos os luxuosos presentes que ganha e, juntamente com seu amante Hércules (Henry Victor), um másculo domador de touros, assim que descobre que o anão é herdeiro de uma fortuna, arquiteta um plano maligno para se casar com ele e matá-lo através de um lento envenenamento.

Já em “Humbug”, os agentes do FBI Fox Mulder (David Duchovny) e Dana Scully (Gillian Anderson) vão até a cidade de Gibsonton, na Flórida, investigar o assassinato de um artista de *sideshow* (também conhecido como *freak show*) e

¹ Bolsista de Iniciação Científica do CNPq e discente da Escola de Belas Artes/UFMG. Este texto foi produzido sob a orientação da Prof^a. Dra. Lyslei Nascimento, da FALE/UFMG, no projeto “Monstros e Monstruosidades na Literatura”, coordenado pelo Prof. Dr. Julio Jeha.

² O mesmo diretor da primeira versão cinematográfica de *Drácula*.

se deparam com uma comunidade excêntrica cuja grande maioria eram artistas circenses.

Embora com enredos que se enveredam por caminhos distintos, as duas histórias abordam, cada uma de sua forma particular, a questão do “ser monstro” e do “ser normal”. Luiz Nazário, em *Da natureza dos monstros*, afirma que “a maior parte dos atributos da monstruosidade está em clara oposição aos atributos que definem a condição humana”,³ e mais adiante que

*a feiúra implica rejeição e isolamento, situação que marca profundamente a personalidade dos defeituosos. Quando ultrapassa os limites socialmente tolerados, a feiúra torna-se alvo de agressões generalizadas. Como se não bastasse ser vítima da natureza, o deformado arrisca ser vítima da humanidade.*⁴

Em ambas as histórias, as personagens que possuem anomalias congênitas, em vez de simplesmente se isolarem da sociedade, decidem ganhar a vida apresentando espetáculos, fazendo da sua aparência ou habilidades especiais desenvolvidas em função de sua condição física (como a ausência de braços, ou pernas, ou até mesmo de ambos) seu principal instrumento de trabalho. Além disso, eles não só trabalham juntos nas *performances*, como também se organizaram em pequenas comunidades que, aparentemente, vivem em harmonia. Essa harmonia só é quebrada, no caso de *Freaks*, pela tentativa de assassinato de Hans; e, em “Humbug”, por uma série de misteriosos assassinatos.

Nazário, ao tratar de *Freaks*, afirma:

*os monstros são excessivamente concretos. [...] Temidas e ansiadas, as aparições do monstro afirmam sua essência: a máscara de carne é a grande estrela do cinema fantástico. E aí, foi Tod Browning quem atingiu, concretamente e sem truques, a materialidade própria dos monstros, que a máscara representa. [...] A despeito da máxima perfeição técnica que o cinema atingiu no campo da maquiagem, *Freaks* permanece o mais tremendo filme de horror justamente*

³ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 11.

⁴ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 28.

porque, aí, os monstros não usam máscaras, sendo a própria materialidade horrenda que representam.⁵

Embora *Freaks* apresente vários momentos de humor, através de piadas e ou chistes, que conferem à narrativa um caráter, aparentemente, mais leve e descontraído, ele pretende ser o mais chocante e chamativo filme de terror durante o grande auge do gênero na década de 1930. No entanto, a história só se transforma em horror, propriamente dito, durante os últimos seis minutos de projeção, quando os *freaks* se vingam de Cleópatra e Hércules, numa perseguição durante uma tempestade noturna que acompanha o deslocamento do circo para outra cidade, em meio a relâmpagos e trovões. Apesar de erigir a imagem de que os “monstros” seriam realmente pessoas consideradas normais, capazes de conviver, assim, com qualquer outro ser humano, e que os verdadeiros monstros (no caso, morais) seriam dois gananciosos do grupo dos “normais”, essa imagem é desconstruída em poucos minutos, transformando os *freaks* em seres vingativos, que correm e rastejam na lama criada pela chuva, como verdadeiros monstros, para fazer justiça com suas próprias mãos.

Não seria adequado, portanto, considerar o filme, até o momento da vingança, como um filme de terror porque, particularmente, a situação de ter várias pessoas fisicamente deformadas juntas, trabalhando em um circo, cria muito mais a sensação de estranhamento, e talvez de desconforto, frente a algo que não seria usual, do que propriamente o sentimento de terror. Ao contrário, o resultado da vingança no personagem de Cleópatra, conhecida como a “pavoa do ar”, poderia ser considerado como um evento de terror, uma vez que ela não nasceu, mas foi transformada através da ação de homens em uma “mulher pata”. Também em *Da natureza dos monstros*, Nazário discorre rapidamente sobre a fabricação de monstros, no sentido de humanos deformados, pela

⁵ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 36-37.

humanidade, como as mulheres de Mianmá, com pescoços de até 25 cm de comprimento, e as mulheres com os pés atrofiados, como “flores de lótus”, na China.⁶

Diferentemente de *Freaks*, o enredo e o desfecho de “Humbug” não pretendem soluções tão concretas, ou até fatalistas. Muito pelo contrário, a narrativa do episódio é rica em questionamentos e levantamento de diferentes conceitos sobre um mesmo tema. Em *Freaks*, poderíamos, genericamente, classificar os personagens em três grupos: os fisicamente anormais, os fisicamente normais que convivem bem com os fisicamente anormais, e os fisicamente normais que zombam dos fisicamente anormais. Já em “Humbug”, os personagens que constituem a comunidade, fisicamente normais ou não, consideram-se parte de um mesmo grupo, enquanto os “estranhos” são os dois agentes do governo que chegam para a investigação.

Logo no início do episódio, há uma brincadeira com o espectador, que serve como um prelúdio para trazer a sensação de dúvida que determinará toda a história. Numa noite, dois meninos se divertem dentro de uma piscina, e um ser não identificado – que parece ter a forma de um homem, mas só vemos nitidamente sua mão que tem coloração e textura incomuns – se aproxima entre as árvores. O ser entra na piscina e mergulha em direção aos garotos. Ele se levanta com as mãos para o alto e assusta os meninos, que gritam. Apesar da aparência estranha, o ser estranho era apenas o pai dos meninos, pregando-lhes uma peça. Fora da piscina o espectador é levado a perceber a presença de outro ser não identificado que, após os meninos terem deixado o local, ataca mortalmente o pai deles.

No furgão estacionado perto da piscina vê-se a seguinte inscrição: “Jerald Glazebrook, o homem jacaré. Ele é um homem, ele é um animal, ou ele é um monstro?” Também há a

⁶ É válido citar também Phineas Taylor Barnum, nascido em 1810, e um dos fundadores de *freak shows*. Seu nome é citado em “Humbug”, quando os agentes levantam a hipótese do assassino ser a “Sereia Fiji”, uma das famosas atrações dos shows de Barnum.

figura de um ser de cor verde, com cabeça de jacaré e corpo de homem. Segundo o personagem Mulder, o agente do FBI que trabalha com casos misteriosos e de aparência sobrenatural, Jerald Glazebrook sofria de ictiose, uma doença de pele congênita, caracterizada pela descamação da epiderme. Depois de Mulder explicar o caso para Scully, na narrativa, o espectador toma ciência que a “monstruosidade” não passa de uma doença de pele. Mulder pergunta a Scully quais são seus pensamentos iniciais e ela responde: “imagine passar sua vida inteira com esta aparência...” No entanto, aparentemente, o homem jacaré era feliz, casado com uma mulher barbada e pai de dois filhos saudáveis. Aliás, em *Freaks* a mulher barbada também desfruta da maternidade, dando à luz uma menina cujo pai é o “Esqueleto humano”; como não poderia deixar de ser, um homem extremamente magro.

Apesar da narrativa de “Humbug” explorar muito mais a linguagem sobre os monstros, suas metáforas, isso se dá através da fala dos personagens mais do que propriamente através das imagens. Um exemplo interessante dessa valorização do discurso e não da imagem por si só é quando Scully visita o Museu de Curiosidades de Gibsonton. Não é possível ver o rosto do homem que a recebe, só se percebe que ele possui uma deformação. Quando ele é mostrado, através de dois espelhos posicionados em um plano idêntico, vêem-se diferentes imagens: uma “normal”, outra extremamente deformada, talvez insinuando que qualquer ser humano pode ter um lado considerado normal – geralmente ligado à idéia de bem e bom – e outro monstruoso, ligado às imagens do mal e do mau, ou então que não é possível delimitar a normalidade e a monstruosidade. José Gil afirma que: “Os monstros são [...] absolutamente necessários para continuar a crer-se homem. No entanto, o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite*.”⁷

⁷ GIL. Metafenomenologia da monstruosidade, p. 170.

Há outro caso interessante, que é o relacionamento de Mulder com Sr. Nutt (Michael Anderson), um anão gerente do hotel de *trailers* no qual os dois agentes se hospedam. Sr. Nutt se ofende logo que Mulder lhe pergunta se ele havia trabalhado muito em circo. Nutt responde agressivamente que, só por causa de sua baixa estatura, não significava que necessariamente ele já teria visitado, ou sequer sido escravizado por um circo. Pelo contrário, ele havia se especializado em gestão de hotelaria. Diz também que é da natureza humana julgar os outros instantaneamente baseando-se somente na sua aparência física, e que ele próprio havia feito isso com Mulder. Tendo como parâmetro todas suas feições estereotipadas de agentes norte-americanos, aparência austera e gravata de estampa sem imaginação, Nutt diz ter concluído que Mulder trabalhava para o governo, e seria um agente do FBI. Essa redução de Mulder a uma caricatura, um estereótipo, Nutt afirma ser uma tragédia, por não considerá-lo um indivíduo especial e único. Mas, ironicamente, Mulder confirma aquilo ser a verdade: ele é, de fato, um agente do FBI. Mulder, que durante toda a série é considerado pelas pessoas ao seu redor como um verdadeiro *freak*, pela sua ideologia a respeito do sobrenatural e do extraterreno, curiosamente, nesse específico episódio, é mostrado como o estereótipo.

Ao final da história, o personagem Blockhead (Jim Rose), um artista manipulador do corpo, que tem como seu fiel companheiro, o Enigma, um homem com o corpo completamente tatuado de peças de quebra-cabeça azuis, e que come animais vivos, diz para Scully que “a engenharia genética do século XXI erradicará gêmeos siameses e pessoas jacarés. Vai ser difícil encontrar dentes não alinhados ou maçãs do rosto não tão altas. Percebe, eu vi o futuro e o futuro se parece... com ele!” Nesse momento, Blockhead aponta para Mulder, que exhibe de longe uma pose burlescamente galante, sem saber da conversa que estava se passando. E continua: “Imagine! Viver uma vida inteira com

esta aparência!" Essa é exatamente a mesma frase que Scully diz no início, a respeito da aparência do homem jacaré. Blockhead conclui dizendo: "É por isso que deixam para os excêntricos por natureza como eu e o Enigma lembrar as pessoas que a natureza abomina a normalidade. Não se pode ir muito longe sem criar um mutante. Por quê? Não sei, é um mistério". Como, aliás, poderia ser dito dos bebês de proveta, das ovelhas Dolly, das sementes geneticamente modificadas e outras aberrações fabricadas pela humanidade que, atualmente, parecem ser tão comuns.

Embora o caso dos assassinatos não seja encerrado, pois os agentes descobrem a identidade do assassino mas perdem seu paradeiro, há uma ponderação interessante a se fazer a esse respeito. O assassino era Leonardo, o irmão gêmeo do alcoólatra artista aposentado Lanny, que, no decorrer do episódio, se configura muito mais como um grande tumor localizado no abdômen do irmão do que propriamente como uma pessoa. Lanny, ao descobrir a culpa de seu irmão, questiona "como poderia entregar Leonardo sem entregar a mim mesmo?", uma vez que ambos viviam quase como siameses, a não ser pela desproporção entre eles e pela aparência física discrepante, além da habilidade de Leonardo de "desengatar" do corpo do irmão. Lanny afirma que Leonardo talvez não tivesse consciência de que estava ferindo os outros: ele meramente procurava um outro irmão, e que doía não ser desejado, já que havia passado a vida inteira cuidando de seu gêmeo. Quando Scully pergunta a Lanny quanto tempo Leonardo poderia sobreviver fora de seu corpo, ele responde: "o suficiente para entender que não se pode mudar o modo como nascemos". E aí está outra afirmação que se encaixa em um sentido amplo no contexto não só dos chamados excêntricos, mas em qualquer outro tipo de grupo considerado como minoria e marginalizado pela sociedade. Aí, o monstruoso não estaria na diferença, mas na tentativa de ser idêntico aos demais.

Mas afinal de contas, de onde vêm os monstros, a não ser da própria humanidade? Para José Gil,

O que faz do monstro um "atractor" (da imaginação)? O facto de se situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não-humanidade. Melhor: o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade.⁸

⁸ GIL. Metafenomenologia da monstruosidade, p. 176.

Referências

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, James et al. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-61. (Estudos culturais, 3).

FREAKS (MONSTROS). Direção de Tod Browning. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1932. 1 DVD (64min), son., preto e branco.

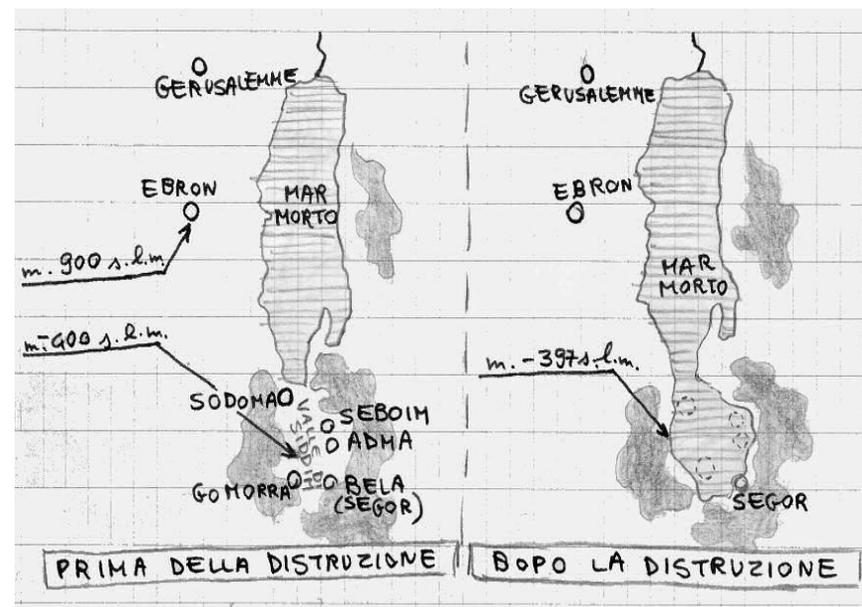
GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro. In: DONALD, James et al. *A pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 167-183. (Estudos culturais, 3).

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

THE X-FILES - "Humbug" (Arquivo X - "A fraude"). Direção de Kim Manners. EUA: Ten Thirteen Productions: 20th Century Fox Television. Data original de exibição na TV: 31 de março de 1995. In: ARQUIVO X: a 2ª temporada completa (Box c/ 7 DVDs).

Sodoma e Gomorra: cidades amaldiçoadas

Lara Mucci Poenaru¹



Símbolos da perversidade humana e do castigo divino, Sodoma e Gomorra vão ser tratadas ao longo deste trabalho no plano simbólico, sua importância enquanto mito até os dias de hoje de forma tão recorrente, e no metafórico, através de seu status de "cidade" no contexto literário.

Com o objetivo de estudar mais profundamente Sodoma e Gomorra desvinculadas do contexto religioso, torna-se necessário o estudo do próprio termo "cidade", não somente enquanto ambiente construído, mas também seu registro escrito e as experiências pessoais de seus habitantes. Nesse contexto, "Chuva de fogo" reescreve essa visão singular, através dos olhos de um morador de Gomorra, que relata a

¹ Bolsista de Iniciação Científica da FAPEMIG e discente da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Este texto foi produzido sob a orientação da Profª. Dra. Mariângela Paraizo, da FALE/COLTEC/UFMG, no projeto "Cidades da escritura: dicionário de lugares bíblicos na literatura", vinculado ao Núcleo de Estudos Judaicos coordenado pela Profª. Dra. Lyslei Nascimento.

destruição da cidade, enquanto aguarda seus últimos momentos de vida.²

De autoria de Leopoldo Lugones, o conto remete ao episódio bíblico da destruição de Sodoma e Gomorra, relatado no *Gênesis* (19, 1-29). Na narrativa bíblica, dois dos três homens que se hospedam na tenda de Abraão para darem a notícia de que no próximo ano Sara, sua mulher, teria um filho, revelam sua identidade (são anjos do Senhor) já no próximo capítulo, em Sodoma. Eles são enviados para verificarem a veracidade sobre a desobediência e pecados praticados em Sodoma e Gomorra. Abraão ainda pede a Deus que intervenha em favor dos justos que ainda poderia haver nas cidades, como, por exemplo, seu sobrinho Ló e sua família, para que, então, esses fossem poupados. Ao chegarem à cidade, os dois homens são recebidos por Ló, que os hospeda em sua casa. Esta foi cercada pelos homens de Sodoma que exigiam a entrega dos visitantes. Suplicando, Ló oferece suas duas filhas virgens no lugar daqueles, mas sua sugestão é refutada. Ele então retorna à casa e os anjos cegam todos aqueles que a estavam cercando. Por ordem desses anjos, Ló, sua mulher e filhas têm que fugir da cidade sem poder, porém, olhar para trás. Deus, então, fez chover enxofre e fogo nas cidades. Durante a fuga, a mulher de Ló desobedece à ordem de não olhar para trás e se transforma numa estátua de sal. Sodoma e Gomorra foram completamente destruídas, salvando-se somente Ló e suas duas filhas.

Sodoma e Gomorra: cidades literárias

A cidade, de acordo com Italo Calvino, é o símbolo que exprime o lado geométrico, racional e, ao mesmo tempo, o emaranhado humano: desejos, sonhos, experiências pessoais; sendo assim, a cidade é reflexo de seus

² LUGONES. A chuva de fogo.

moradores.³ Essa analogia, no caso de Sodoma e Gomorra, é evidente, uma vez que as cidades desaparecem em consequência das ações de seus moradores.

Em “Chuva de fogo”, essa analogia aparece quando o narrador refere-se à “grande cidade libertina”.⁴ O adjetivo relaciona-se aos moradores da cidade e não a ela própria. A população era depravada e suas características se confundem com as da cidade; por exemplo, quando o narrador afirma: “minha cidade sabia gozar, sabia viver”.⁵ Novamente revelam-se, na cidade, as atitudes de seus habitantes. Tem-se, portanto, a humanização dessa estrutura, como se ela pudesse agir, pensar e sentir.

A cidade, porém, não é como um espelho que reflete o continente das experiências humanas enquanto mero relato sensível de suas formas, mas “uma rede que, paradoxalmente, apreende os instantâneos culturais que focalizam a cidade como organismo vivo, mutante e ágil para agasalhar as relações sociais que a caracterizam”.⁶

Em função da adoção dessa teia em que se cruzam lugares e metáforas, a cidade assume a identidade de seus moradores e, em contrapartida, cada morador cria laços de identificação com a sua. Através dessa troca, a cidade se torna um “desenho invisível, uma forma aberta, estruturada, porém sem centro e sem fechamento. Sua leitura é travessia, passagem”.⁷

Os pecados

O narrador, em certa parte do conto, revela haver em sua adega uma garrafa de vinho envenenado, o que, aliás, era um hábito comum de seus conterrâneos: “Todos os que tínhamos adegas possuíamos um [frasco de vinho envenenado],

³ CALVINO. *As cidades invisíveis*.

⁴ LUGONES. A chuva de fogo, p. 60.

⁵ LUGONES. A chuva de fogo, p. 62.

⁶ GOMES. *Todas as cidades, a cidade*, p. 24.

⁷ GOMES. *Todas as cidades, a cidade*, p. 26.

embora não o usássemos nem tivéssemos convidados perigosos”.⁸ Realmente, o narrador não o usa com outra pessoa, mas consigo mesmo, como forma de evitar uma morte penosa como todas as outras em função da chuva; porém, talvez esse costume possa sugerir, também, um caráter pouco hospitaleiro dos moradores daquelas cidades.

Em “Sodoma como nexo: a teia do desígnio da narrativa bíblica”, Robert Alter estabelece uma comparação entre Sodoma e a ilha dos monstros ciclopes de Homero onde os habitantes comem os visitantes antes de dar-lhes as boas-vindas. Um exemplo desse fato pode ser encontrado em “Os pecados de Sodoma”, em que uma das lendas mencionadas trata de um hábito muito semelhante com relação à inospitalidade daquele povo:

Se aparecia um estranho em sua cidade, querendo vender sua mercadoria, as pessoas juntavam-se em sua volta e cada um tomava à força uma parte qualquer da mercadoria. Se o homem discutia com as pessoas e dizia: Como podeis cometer tal injustiça comigo? Cada um mostrava o que havia tomado e dizia: Isto é tudo o que tenho de ti; tu próprio me deste.⁹

Já em outro momento, o narrador descreve a cidade com o adjetivo “libertina”, isto logo após revelar que naquele momento vivia em celibato, e que dez anos o separavam de sua última orgia. A postura extremamente promíscua daqueles povos também é exemplificada em “Os pecados de Sodoma”:

Podia acontecer alguém pegar a mulher de seu irmão ou a filha de seu amigo, ainda virgem, e nela praticar a sua maldade. Via o marido sua mulher, via o pai sua filha nos braços do seu próximo e não dizia uma palavra.¹⁰

A maneira como os habitantes de Sodoma e Gomorra tratavam seus impulsos e desejos sexuais, sem pudor, é muito evidente. Num primeiro momento, o primeiro pecado cometido por aqueles se refere a isso, até porque, em *Gênesis*, com a

⁸ LUGONES. A chuva de fogo, p. 63.

⁹ GORION. Os pecados de Sodoma, p. 148.

¹⁰ GORION. Os pecados de Sodoma, p. 148.

chegada dos dois anjos e sua permanência na casa de Ló, dá-se o primeiro comportamento “pecaminoso”: “Onde estão os homens que vieram para a tua casa esta noite? Traze-os para que deles abusemos.”¹¹ Essa fala parece revelar tanto a inospitalidade quanto a libertinagem daquelas pessoas.

Se levarmos em conta que eram somente homens que cercavam a casa de Ló e exigiam a saída dos visitantes, um outro aspecto torna-se relevante: a homossexualidade, ou, pelo menos, o caráter homossexual dos moradores de Sodoma e Gomorra. Em se tratando ainda do conto “Chuva de fogo”, o narrador prossegue:

me lembro de que sorri vagamente para um rapaz ambíguo, cuja túnica suspensa até os quadris ao cruzar uma esquina deixava ver suas pernas depiladas, cobertas de fitas. Seguido por três jovens mascarados passou um negro amabilíssimo [...] Também depilava com ouro-pigmento e sabia dourar as unhas.¹²

Atenção para os adjetivos empregados na caracterização destes dois homens: ambíguo e amabilíssimo. Ambos os comentários sugerem um sentimento maior do que pura simpatia pelos dois homens. Seus traços mais femininos como a perna depilada e as unhas pintadas reafirmam as suspeitas de descrição homossexual. Com relação ao tema da homossexualidade em Sodoma, novamente no texto “Sodoma como nexo: a teia do desígnio da narrativa bíblica”, Alter comenta:

vemos agora todos os habitantes do sexo masculino de Sodoma, do adolescente ao ancião, baterem à porta de Lot exigindo o direito de estuprar em grupo os dois estrangeiros. O narrador não tece nenhum comentário sobre o aspecto homossexual do ato ameaçado de violência, embora seja seguro supor que ele espere que nós também consideremos o fato abominável, mas, com relação ao lugar deste episódio na história maior da primogênie de Abraão, é importante decerto que a homossexualidade é uma forma necessariamente estéril de relações sexuais, como se as tendências dos sodomitas

¹¹ *Gênesis* 19, 5.

¹² LUGONES. A chuva de fogo, p. 62.

*correspondessem, biologicamente, à sua total indiferença pelos pré-requisitos morais da sobrevivência.*¹³

Logo, o homossexualismo, naquele momento, também seria considerado pecado, uma vez que resulta em uma relação sexual estéril, sendo que este episódio bíblico está localizado exatamente no momento em que a continuidade das gerações é de suma importância (apesar de sua esterilidade, Sara recebe a notícia de que teria um filho).

A punição

O conto inicia-se no momento em que já havia sido decretada a punição das cidades, a chuva de cobre já começara e, em princípio, somente os animais a sentiram e temeram. Com vários intervalos, a chuva parava e retornava cada vez mais forte, assim como o barulho da cidade, até este cessar por completo. Era a morte, a destruição completa.

O desaparecimento daquelas cidades e de suas respectivas populações foi a maneira encontrada para decretar tanto o fim quanto o começo: o fim de toda desobediência, e o início de uma nova geração que surgiria sem vínculos com a "maldade", assim como era esperado com o dilúvio, na época de Noé. Essa não é, inclusive, a única semelhança entre os dois episódios. Primeiramente, há a forma de punição: foram dilúvios; porém, no segundo momento não há o uso de água, uma vez que Deus havia feito um pacto de nunca mais destruir a terra daquela forma: "tudo o que existe não mais será destruído pelas águas do dilúvio, não haverá mais dilúvio para devastar a terra."¹⁴

Outro ponto de semelhança seria a escolha de uma família que será privada da punição, por possuir valores bons e justos, e nas duas famílias escolhidas há a consumação do pecado, tanto por Cam que viu a nudez¹⁵ de seu pai, quanto

¹³ ALTER. Sodoma como nexa, p. 54.

¹⁴ *Gênesis* 9, 11.

¹⁵ "Ver a nudez" de alguém é o eufemismo bíblico modelar para o incesto. Cf. ALTER. Sodoma como nexa, p. 56.

pelas filhas de Ló que se deitaram com seu pai para suscitarem sua descendência.

A brutalidade de ambas as punições e das conseqüentes mortes, exemplificada no trecho: "a população agonizou barbaramente, lamentos e súplicas de uma intensidade, um horror, uma variedade incríveis"¹⁶ é outro ponto de convergência.

Robert Alter afirma que a destruição das quatro cidades seria, na verdade, o segundo dilúvio, no primeiro a humanidade iníqua é destruída pela água, já no segundo, pelo fogo. Como já explicitado, a questão da "Visão" e da "Cegueira" são relevantes. Os anjos ferem com cegueira os homens que os queiram agredir, primeira punição para aquele povo, que, dessa maneira, fica impedido de localizar a casa de Ló. A mulher de Ló também é punida por sua desobediência, foi transformada em uma estátua de sal, após olhar para trás mesmo advertida para não fazê-lo.

Conclusão

Ao longo do artigo, tentou-se interpretar algumas questões relacionadas tanto às ações dos que habitavam em Sodoma e Gomorra e que levaram à sua posterior destruição, quanto sua íntima relação com aquele espaço denominado cidade.

Renato Cordeiro Gomes afirma que "Ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras; é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura. Cidade: linguagem dobrada, em busca de ordenação".¹⁷ Esse foi o objetivo do trabalho, desdobrar as questões humanas para então "ler" a cidade.

Mais do que exemplos da iniquidade humana e do castigo divino contra aqueles que a cometem, Sodoma e Gomorra tornam-se cidades literárias, uma vez que migram do texto bíblico para o conto de Lugones. Além de revelarem a íntima

¹⁶ LUGONES. A chuva de fogo, p. 64.

¹⁷ GOMES. Todas as cidades, a cidade, p. 17.

ligação entre as populações residentes nas cidades e seu ambiente construído, uma vez que assim como a população é destruída, o lugar das cidades no mapa desaparece.

Referências

ALTER, Robert. Sodoma como nexos: a teia do desígnio da narrativa bíblica. In: ALTER, Robert. *Em espelho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 49-63. (Estudos, 139).

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GORION, Mica Iossef Bin. Os pecados de Sodoma. In: GORION, Mica Iossef Bin. *As lendas do povo judeu*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 147-150. (Paralelos, 7).

LUGONES, Leopoldo. A chuva de fogo. In: COSTA, Flavio Moreira da (Org.). *Os melhores contos bíblicos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. p. 59-67.

A imagem do judeu em *Focus*

Lilian Leles¹

Gertrude: "Somos aquilo que parecemos".

O filme *Focus*, de 2001, dirigido por Neal Slavim, é uma adaptação do romance homônimo de Arthur Miller, publicado em 1945. A trama situa-se, durante a II Guerra Mundial, na cidade de Nova York, narrando a desagregação de uma comunidade norte-americana pelo nacionalismo exaltado e, também, uma farta dose de xenofobia. No enredo, um homem pacato (o personagem Lawrence Newman, interpretado por William H. Macy) e sua esposa (Gertrude, interpretada por Laura Derm) têm sua identidade – e, por extensão, sua "fidelidade" ao país, questionada. Gradativamente, eles sofrerão o repúdio e a segregação no bairro onde moram e no trabalho.

Focus apresenta, em sua trama, uma rede de preconceitos raciais em que os personagens estarão presos. Nele, destaca-se, mais detalhadamente, o tema do anti-semitismo, sem deixar de lado a denúncia de preconceitos contra negros e hispânicos, além da reiterada exibição da condição feminina como inferior, vulgar e perigosa. A intolerância – étnica, religiosa, política e de gênero – configura-se a partir das ações daqueles que se auto-intitulam como iguais e que não admitem o convívio com aqueles que lhes pareçam diferentes.

Na rua em que o personagem Lawrence Newman reside, as casas são quase gêmeas. O gramado que há em frente a cada uma delas é quadrado, com uma lixeira no passeio para

¹ Discente do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisadora do Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ) da UFMG e bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) no projeto: "Pesadelos Irremediáveis: a Literatura Brasileira sobre a Shoah" coordenado pela Prof^a. Dra. Lyslei Nascimento da Faculdade de Letras da UFMG. O texto "A imagem do judeu em *Focus*", produzido sob a orientação da coordenadora do projeto, é resultado de um dos trabalhos desenvolvidos junto ao NEJ.

cada casa, e as cadeiras que ficam nas varandas são, também, absolutamente iguais. Os vizinhos parecem compartilhar das mesmas ações repetitivas e os mesmos costumes. As mulheres se vestem e se comportam da mesma maneira, com o que se espera delas, e os homens águam seus gramados, mecanicamente, no mesmo horário. Todos procuram manter a rua limpa de forma a não deixar que nada os importune, nem sequer um papel jogado no chão. Observa-se, nesses moradores, uma vida atrelada aos costumes do que seria "a tradicional família norte-americana", ou seja, branca e cristã. Nesse primeiro momento, a única pessoa que habita nessa comunidade e dela destoa é Finkelstein, um comerciante judeu que tem sua pequena loja e sua casa na esquina onde vive a família Newman.

O preconceito contra estrangeiros (os hispânicos, por exemplo), contra os negros e, também, contra os judeus é evidenciado desde o início quando uma porto-riquenha é espancada e estuprada em espaço público por alguém da comunidade. Embora marcadamente bárbara, essa ação não é impedida ou denunciada. Ninguém procura salvar a moça da agressão. Por medo de serem pegos, simplesmente a jogam em frente a um hospital; porém, devido à violência e brutalidade, ela não resiste e morre. As pichações nos muros – incitando a violência – exhibe a tensão entre as minorias e as famílias brancas e cristãs da comunidade: "Matar negros", "Matar judeus" ou "Judeus começaram a guerra" são as frases que, como palavras de ordem, incitam os membros da comunidade. Nas rádios, também, noticiam ataques a judeus ou a suas propriedades. A rua, aquele pequeno bairro e a cidade são, no filme, metáforas de toda uma nação eivada de intolerância e xenofobia.

Na Idade Média, o cristianismo associou o judeu à imagem do diabo, apontando-o como causador de vários males: epidemias, alagações de rios, perdas de safras, moléstias infantis. Os judeus eram, assim, considerados os agentes do diabo na terra. Essa associação era física e

comportamental, ou seja, associava-se o judeu a imagens e a atitudes negativas. Essa imagem foi difundida na literatura, nas artes, no teatro e nas lendas. Eram criados, dessa forma, epítetos como: "judeus pérfidos" ou "judeus desleais". Surgem, também, contos e poesias que diziam de supostas "maldades realizadas pelos judeus", principalmente contra crianças. Nas artes plásticas, foi recorrente a representação dos judeus que eram retratados através de imagens que os associavam a porcos ou escorpiões. Símbolos da imundície e da traição, principalmente. Naquelas que tinham como tema a crucificação de Jesus, esta, por sua vez, associada ao crime de deicídio atribuído aos judeus. Os personagens judeus, assim, sempre possuíam características, físicas ou morais, negativas: cruéis, imorais, feios, sujos e corcundas. Tais construções artísticas e literárias insuflavam o ódio, a revolta e o medo. Essa imagem do judeu sórdido e traidor consolidou-se no imaginário ocidental de tal forma que sobreviveu até a contemporaneidade.

Em *Focus*, pode-se perceber a presença incômoda que o personagem judeu, Finkelstein, causa na comunidade. A desconfiança e o ódio contra os judeus se estendem por toda a cidade. As empresas não contratam judeus, os hotéis, cuja característica é serem restritos (a não-judeus e a brancos), não os recebem como hóspedes, surge uma organização chamada Frente Cristã que, imbuída desse fanatismo, disseminará uma propaganda anti-estrangeira e anti-judaica, baseando-se na ameaça do antiamericanismo representada pelo estrangeiro, pelo comunismo, pelo nazismo. Os judeus são acusados de quererem tomar os empregos dos americanos, de serem fomentadores da guerra, de se empenharem em destruir o modo de vida americano a serviço do comunismo, de serem gananciosos, de apoiarem o ateísmo marxista, de serem parasitas e de terem iniciado a guerra. A lista de acusações que além de absurdas podem ser até conflituosas parece não ter fim, nem fundamento. Em frente ao comércio de Finkelstein colocam um *outdoor* que diz: "Não

há outro igual, só mesmo o americano”, evidenciando a necessidade de auto-afirmação daquela comunidade ao relegar os estrangeiros à condição de subalternidade.

O personagem Newman deixa de fazer parte dos “iguais” e passa a ser identificado como um diferente no momento em que, por exigência de seu chefe, compra óculos para corrigir a deficiência causada pela miopia. Para o chefe, os óculos o auxiliariam para que ele melhor contratasse funcionários adequados para a empresa, ou seja, funcionários que não fossem judeus ou de outro grupo considerado minoria. Os óculos lhe deram, para o olhar avariado pelo preconceito, uma “aparência de judeu” e a reação da empresa foi logo retirá-lo da vista dos clientes (afinal, era preciso “boa aparência”) e propor-lhe um cargo inferior. A partir dessa nova aparência, Newman será identificado como um judeu, como um estranho, a quem deveriam temer. Ele sofre todas as ações violentas daqueles que se auto-intitulam como iguais. Até mesmo a sua mãe nota que os óculos são estranhos e que o fazem parecido a um judeu. Os chamados cidadãos conservadores jogam lixo na porta da sua casa assim como jogavam, rotineiramente, na porta da casa de Finkelstein. Depois, também o agredem fisicamente, e ele não é aceito em um hotel onde pretendia passar o fim de semana com sua esposa Gertrude.

O nome da esposa, Gertrude, além de sua aparência extravagante, sensual, é alemão e significa graciosa. Aos olhos dessa comunidade, porém, a personagem é vista como uma estrangeira e, algumas vezes, como uma mulher vulgar. Ela foge dos padrões comportamentais da época: sua vestimenta é exuberante, seu andar insinuante, além de usar cores fortes, roupas decotadas e maquiagem mais marcante. Além de o seu comportamento ser distinto do das outras mulheres, ela é, também, vista ora como alemã, ora como judia. Diante do preconceito, essa aproximação é quase absurda.

Após as agressões e os insultos, Newman e Gertrude tentam ser aceitos pela comunidade buscando demonstrar que não são judeus, porém não têm sucesso. Ela mente a respeito da sua cidade natal, Newman vai a uma reunião da Frente Cristã e, quando é expulso de lá, grita: “Meu nome é Lawrence Newman. Minha família veio de Aldwich, Inglaterra, em 1861. Meus ancestrais eram peregrinos, protestantes, presbiterianos”. De acordo com Sander Gilman:

Quanto mais alguém tenta se identificar com aqueles que o rotularam como diferente, mais aceita os valores, estruturas sociais e atitudes desse determinado grupo, mais longe da verdadeira aceitação ele parece estar.²

Ou seja, quanto mais eles tentam demonstrar que não são judeus, mais eles se mostram como diferentes e são identificados como judeus.

Até aqui, analisamos a construção da imagem do judeu e os efeitos que ela causa. Essa imagem no filme pode ser compreendida a partir de duas metáforas: os óculos e o lixo. A palavra *focus*, do latim, *focu*, traduz-se por ‘foco’. O ponto para onde converge ou donde diverge um feixe colimado de luz, depois de atravessar uma lente. Dessa palavra originam-se os verbos focalizar e concentrar. Do francês, *foyer* traduz-se por ‘foco’ e tem o sentido de *faire ressortir*, ‘fazer sobressair-se’.

Assim, as lentes dos óculos permitirão que Newman focalize as questões da sua vida para refletir a respeito delas e se tornar um novo homem (como o seu nome, *new – man*). No entanto, antes de sua transformação, Newman está preso a um “ponto de vista”, também atravessado de preconceitos e, sobretudo, de covardia. Este homem, participante de uma comunidade massificada, encontrava-se numa condição de aceitação de tudo que lhe é imposto. Seu “ponto de vista” é o mesmo de sua comunidade. Lá todos olham somente para si próprios, e os valores que ali são aceitos são somente os

² GILMAN. O que é auto-ódio?, p. 37.

seus. Por isso, ele olha pela fresta da persiana, quando a jovem porto-riquenha é agredida e não faz nada. Seu ponto de vista é estreito e ele não quer se envolver. Já num segundo momento, os óculos fazem com que Newman deixe de olhar somente para si e direcione o seu olhar para fora, para o outro, o que é evidenciado numa simples imagem do personagem, por exemplo, lendo os jornais, inteirando-se, portanto, da vida além da comunidade.

A partir daí a divergência com o meio em que vive se iniciará, ele começará a percorrer linhas que irão se afastar progressivamente desse atual ponto de vista. É aqui que a alteridade incomodará os iguais, causando discordâncias, uma vez que, quando ele passa a ver o outro, ele também passa a ser visto como outro. O confronto – ter sua identidade norte-americana questionada – o leva primeiramente a uma negação da identidade que lhe está sendo atribuída. Porém, com os óculos, metáfora para “uma visão melhor” das coisas, ele adquire um olhar questionador e reflexivo que lhe proporciona uma visão crítica e esclarecedora da realidade em que vive. Newman apresenta-se, no filme, a partir de três formas, no que se refere à questão do outro: ele está na condição de outro, sendo identificado como um judeu; está em contato com outros que também se encontram no discurso da alteridade: sua esposa Gertrude, que é identificada como uma judia, e Finkelstein, que é, realmente, um judeu. Por fim, ele percebe que o critério de diferenciação usado pela sua comunidade é irracional, e que o outro, tal como a sua comunidade qualificou, não existe. Sendo um novo homem, com seu novo ponto de vista, Newman percebe que, sendo humano, ele é semelhante a todos; portanto, assume, com orgulho, a identidade que lhe foi atribuída, ou seja, ser considerado um judeu.

Outro elemento que pode ser visto como uma metáfora reiterada no filme é o lixo, quando a Frente Cristã se organiza de forma a “convencer” Finkelstein e Newman a se mudarem da rua, jogando em suas casas latas de lixo. Numa

tentativa de se realizar uma “limpeza étnica”, a comunidade faz com que as conseqüências de seus atos atinjam a si própria. Os conservadores jogam lixo dentro da própria comunidade, e o lixo que é simbolizado pelos judeus se materializa. A tendência de alguns homens é de se desfazer daquilo que não lhes serve, daquilo que os incomoda. O lixo é tudo o que não é mais utilizável pelo homem, isto é, são seus restos. De acordo com Italo Calvino, jogar o lixo fora é um rito de purificação.³ É a confirmação da necessidade de se desfazer dos resíduos e de se separar das escórias. Com isso, pode-se assegurar que restou-lhes somente a essência e que é possível se identificarem por completo no que são e no que têm. Jogar lixo na porta da casa de Finkelstein e de Newman é, sobretudo, lançar sobre eles sua “sujeira”. Esse ato representa a associação dos judeus a todos os adjetivos que podem ser atribuídos ao lixo, como: fedorento, infectuoso, podre, residual e imundo. O furor contra os judeus existe desde sempre, como na Idade Média, quando se dizia que os judeus possuíam “odores mefíticos”. Um dos epítetos utilizado no filme e recorrente nos textos anti-semitas é o de “judeu sujo”. Dessa forma, o filme exhibe, de forma aterradora, a sobrevivência de um preconceito arcaico e vil, até os dias de hoje.

Os judeus são, então, tratados pela comunidade de maneira subumana. Ela os vê como demônios que devem ser extintos de seu convívio. Caso contrário podem infectá-los. O lixo é, pois, os resíduos do que é humano, sua extensão. A monstruosa imagem do judeu associada ao lixo torna-se, paradoxalmente, espelho de uma comunidade intolerante. O lixo não é jogado fora por eles, mas torna-se linguagem, num primitivismo inaudito. Essa linguagem infecta, infesta a casa, a rua, o bairro em que vivem os judeus, exatamente no mesmo bairro onde vivem os não-judeus. Dessa forma, jogar o lixo na porta dos judeus é, também, jogá-lo dentro da

³ CALVINO. La poubelle agréée.

própria comunidade, da própria rua, da própria casa. Materializar o lixo, associando-o aos judeus é, pois, manifestar materialmente o que foi produzido no mais interior dos interiores do humano, por preconceito e ignorância.

Referências

CALVINO, Italo. La poubelle agréée. In: CALVINO, Italo. *O caminho de San Giovanni*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 79-101.

FOCUS. Direção: Neal Slavin. EUA: Productions Inc.; Dog Pond Films; Carros Pictures. Distribuição: Paramount Classics, 2001. 1 DVD (106 min.), son., color., legendado.

GILMAN, Sander L. O que é auto-ódio? In: VIEIRA, Nelson (Org.). *Construindo a imagem do judeu: algumas abordagens teóricas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 31-65.

Shoah e nazismo: imagens de inferno e demônios em Levi e Mautner

Luciara Lourdes Silva de Assis¹

A obra *É isto um homem?* (1947), do químico e escritor italiano Primo Levi, apresenta o relato pungente da experiência do escritor no campo de concentração de Buna-Monowitz, em Auschwitz. *O filho do holocausto* (2006) é o livro de memórias do músico e escritor brasileiro Jorge Mautner, cujos pais – um judeu vienense e uma vienense de origem eslava – vieram para o Brasil, fugindo da perseguição nazista, que já havia vitimado seus parentes. Resguardada a particularidade de cada um desses textos, observa-se que eles possuem pelo menos um ponto de contato, qual seja, a utilização de imagens infernais e demoníacas para representar a Shoah e o nazismo. Pretendo, neste artigo, analisar tais imagens nas duas obras e verificar a forma pela qual os autores traduziram a Shoah.

O inferno em Primo Levi

Quando foi publicado, *É isto um homem?* foi bem recebido pela crítica, mas encontrou certa dificuldade para chegar ao público leitor. Passados alguns anos, porém, o livro tornou-se um clássico da literatura de testemunho, tendo sido traduzido para várias línguas.

De acordo com Márcio Seligmann-Silva, antes do século XX não se considerava a idéia do testemunho como modalidade da literatura.² A era das catástrofes, que trouxe ao mundo as guerras mundiais, os genocídios, o horror e o terror dos totalitarismos, cria a necessidade de um registro testemunhal desses eventos na literatura. Esta, por sua vez, “desconstrói a historiografia tradicional (e também os

¹ Discente da Faculdade de Letras da UFMG. Este texto foi produzido sob a orientação da Prof^a. Dra. Lyslei Nascimento, da FALE/UFMG, no projeto “Pesadelos irremediáveis: a literatura brasileira sobre a Shoah.”

² SELIGMANN-SILVA. Testemunhos da barbárie.

tradicionais gêneros literários) ao incorporar elementos antes reservados à 'ficção'.³ Os relatos dos sobreviventes dos campos de concentração emergem com a intenção explícita de narrar a barbárie sofrida por seus autores, que se situam em um embate entre duas forças: a necessidade de narrar e a iminente impossibilidade de fazê-lo pela insuficiência da linguagem.⁴

Primo Levi, no entanto, apesar de ter sofrido terrivelmente com a fome, com o frio, com as doenças, com os maus tratos físicos e morais impingidos pelos SS, considera a si mesmo como um testemunho parcial da *Shoah*, justamente por ter sobrevivido à catástrofe. Para ele, os verdadeiros testemunhos são aqueles que tocaram o fundo, ou seja, os afogados.⁵ Essa imagem dos afogados constitui uma das referências ao inferno de Dante, das quais se fará a discussão a seguir.

Título de um dos capítulos de *É isto um homem?*, "Os afogados e os sobreviventes" (ou "Os submersos e os salvos") tornou-se, posteriormente, o título do último livro de Levi, publicado em 1986. O escritor, nesse título, alude ao sexto canto do Inferno, referindo-se ao círculo em que estão aqueles que sofrem a pena por intemperança. Ali, os condenados sucumbem sob uma incessante chuva de granizo e são atormentados por Cérbero:

*Cérbero, dúplice animal, furioso,
às três goelas, ladrava sobre a gente
ali submersa, como um cão raivoso.*⁶

Tradicionalmente tido como um cão de três cabeças, guardião do inferno, Cérbero, para Dante, configura-se como um demônio, metade homem e metade cão, e ainda tricéfalo. Esse ser maligno, com suas três bocas, sinal do excesso e da

³ SELIGMANN-SILVA. Apresentação da questão, p. 57.

⁴ SELIGMANN-SILVA. Apresentação da questão.

⁵ LEVI. *É isto um homem?*

⁶ ALIGHIERI. Inferno, canto VI, v. 13-15.

voracidade, parece evocar a ferocidade nazista em seu projeto insano de rebaixar os homens à condição de "não-homens".⁷ E suas vítimas – os que "acompanharam a descida até o fim"⁸ – são aqueles que "ou por causa da sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer [...] foram esmagados antes de conseguir adaptar-se".⁹ O universo concentracionário, que, assim como o inferno de Dante, é o lugar da "desventura absoluta",¹⁰ destituiu os afogados de seu nome, de seu rosto, de sua história, enfim.¹¹

O inferno dantesco aparece pela primeira vez na obra quando Primo Levi narra sua entrada em Auschwitz. O transporte do grupo de prisioneiros judeus italianos do qual Levi fazia parte, da estação de trem até o campo, é feito em um caminhão escoltado por um soldado alemão. Nesse momento, o escritor se recorda do terceiro canto do Inferno, quando aparece a figura de Caronte, o demônio encarregado de conduzir as almas ao lugar da eterna dor através do rio Aqueronte:

*E eis que, num barco, um velho, com nevasdas
barbas, perto de nós apareceu,
exclamando: "Ai de vós, almas danadas!*

*Nunca mais ireis ver de novo o céu:
Vou conduzir-vos já para o outro lado,
Ao fogo e ao gelo, sob o eterno véu".*¹²

Segundo Levi, ao invés das palavras terríveis de Caronte, o soldado pede gentilmente aos prisioneiros relógios e dinheiro, posto que eles não mais precisariam daquilo.

À sentença terrificante de Caronte corresponde a solicitação debochada do soldado em tom cordial. Ambos os anúncios, porém, sinalizam o caminho sem volta, a passagem

⁷ LEVI. *É isto um homem?*, p. 91.

⁸ LEVI. *É isto um homem?*, p. 91.

⁹ LEVI. *É isto um homem?*, p. 91.

¹⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 506.

¹¹ LEVI. *É isto um homem?*

¹² ALIGHIERI. Inferno, canto III, v. 82-87.

para o outro lado, a entrada em um mundo do qual não se poderá sair nunca mais e que produz o apagamento de qualquer esperança. Outro indício dessa “privação radical”,¹³ própria do inferno e que já se anuncia logo de início, está na inscrição à entrada da “cidadela ardente” de Dante:

Deixai toda esperança, ó vós, que entráis.

*Estas palavras, num letreiro escuro,
Eu li gravadas no alto de uma porta.*¹⁴

Esses versos vêm logo à mente quando se lê em *É isto um homem?*:

*O caminho parou; via-se um grande portão e, em cima do portão, uma frase bem iluminada (cuja lembrança ainda hoje me atormenta nos sonhos): ARBEIT MACHT FREI – o trabalho liberta.*¹⁵

Assim, através da linguagem, tanto oral quanto escrita, é traduzida a experiência do limite e do encerramento, vivida no limiar entre dois mundos.

Dentre as referências de Primo Levi à *Divina comédia*, utilizadas como metáforas para suas experiências no campo, a mais significativa está no capítulo “O canto de Ulisses”. Nesse capítulo, o escritor narra a tentativa de ensinar italiano a um companheiro francês, retomando o episódio do “Inferno” em que Dante encontra o herói grego, que conta como foi sua morte. Dada a extensão e profundidade do capítulo, essa referência merece um estudo mais detalhado a ser feito à parte.

Os demônios em Jorge Mautner

Jorge Mautner é conhecido no cenário artístico brasileiro por canções como “Maracatu Atômico” e por sua *Mitologia do kaos*. *O filho do holocausto* apresenta as memórias do músico no período de 1941 a 1958, abrangendo, portanto, sua

¹³ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 506.

¹⁴ ALIGHIERI. *Inferno*, canto III, v. 9-11.

¹⁵ LEVI. *É isto um homem?*, p.20.

infância e adolescência, época em que aparecem com maior evidência os traços de filho da *Shoah*.

Mautner se encontra distanciado em relação à catástrofe, porque nem ele nem seus pais viveram essa experiência direta do campo de concentração. Mas nem por isso Mautner deixa de ser afetado pela tragédia, e seu depoimento demonstra o impacto da memória dos familiares assassinados pelos nazistas:

*Eu fui educado nessas memórias, e essas memórias são a alma e carne viva da minha vida, desde a minha infância, até os dias de hoje, em direção à eternidade. Tudo o que escrevi, compus, falei e senti gira e girará em torno disso.*¹⁶

Dessa forma, os escritos de Mautner, notadamente suas memórias, também podem conter certo teor testemunhal. Nas palavras de Seligmann-Silva, “não só aquele que viveu um ‘martírio’ [trauma] pode testemunhar; todos o podem. [...] o ‘real’ é – em certo sentido, e sem incorrer em qualquer modalidade de relativismo – sempre traumático.”¹⁷ Amplia-se, assim, o conceito de testemunho, e o mesmo autor afirma em outro texto: “Aprendemos a ler na cultura seus traços testemunhais com autores como Walter Benjamin, para quem todo documento de cultura era *testemunho* da barbárie.” (grifo do autor).¹⁸

A literatura, portanto, carrega os vestígios do “real”, que podem ser coletados pelo historiador atual, de que fala Benjamin. Este tem a tarefa de coletar esses “restos” na construção da nova historiografia.

Na leitura de *O filho do holocausto* percebe-se a grande importância de Paul Mautner, pai de Jorge, na vida do filho. Desde muito cedo, Paul, o “maior e mais profundo amigo e professor”¹⁹ de Jorge, investiu na formação do filho, ao

¹⁶ MAUTNER. *O filho do holocausto*, p. 26.

¹⁷ SELIGMANN-SILVA. Apresentação da questão, p. 48.

¹⁸ SELIGMANN-SILVA. Testemunhos da barbárie, p. 33.

¹⁹ MAUTNER. *O filho do holocausto*, p. 22.

incentivá-lo a ler as obras de filósofos e escritores como Nietzsche e Dostoievski.

Uma das leituras motivadas por Paul que pareceu a Mautner bastante significativa foi a do livro *Das Reich der Niederen Dämonen (O império dos demônios inferiores)*, do escritor trotskista Ernst Niekisch. A obra, que, conforme aponta a pesquisa até então realizada, não tem versão em português, foi escrita em 1953 e faz uma análise sociológica do nazismo. Mautner afirma que “a captação do nazismo como sendo obra de demônios inferiores era absolutamente genial”.²⁰ Assim se justificam as passagens em que Mautner utiliza essa metáfora para referir-se aos nazistas.

Fazendo um percurso pela simbologia associada a seres demoníacos, encontramos alguns dados válidos para este estudo. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o pensamento grego identificava os demônios (*daimon*) como seres divinos ou próximos aos deuses, que estavam ligados ao destino do homem. A palavra, posteriormente, passou a ter o significado de deuses inferiores e, só então, de espíritos maus.²¹ Para a demonologia cristã, os demônios “se revelam inimigos de toda natureza, antagonistas do ser.”²² Associado a esses seres das trevas, aparece a figura do Diabo, que, por sua vez, se aproxima dos mitos de dragão, serpente e monstro. É interessante notar a diversidade de sinônimos para esse termo: Satã, Satanás, Lúcifer, centro da noite, símbolo do Malvado, tentador, carrasco, anjo caído, coisa-ruim, tihoso, cão. A ele se associam as idéias de divisão, de desintegração, de engano e de queda do espírito.²³ Pode-se dizer, portanto, que a idéia essencialmente suscitada pelos seres demoníacos é a do mal e do medo. Jean Delumeau identifica a emergência

²⁰ MAUTNER. *O filho do holocausto*, p. 77.

²¹ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*.

²² CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 330.

²³ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*.

da modernidade como o momento em que se consolidou o medo do diabo no Ocidente.²⁴

Em *O filho do holocausto*, é possível perceber que essas noções encontram-se subjacentes à experiência da família de Mautner com a *Shoah*. Cito algumas passagens do relato do escritor para ilustrar essa constatação:

*Apesar de meu pai ter afirmado, quando Adolph Hitler foi eleito chanceler, antes mesmo de criar o seu demoníaco Terceiro Reich: “Isso significa a guerra mundial novamente” [...], ele mesmo, meu pai, permaneceu em Viena com minha mãe até o derradeiro instante. Eles só pensaram em fugir em 1939 [...] Minha irmã Susi havia sido mandada, por medida de segurança, para a Inglaterra meses antes [...].*²⁵

No Colégio Dante [Alighieri] estudava um colega de classe também chamado Jorge e que, como eu, era filho do Holocausto, com a diferença que os pais dele eram judeus poloneses. [...] ele, lendo meus escritos, disse que eu era “muito otimista demais”, e eu retruquei que ele era pessimista demais. Durante horas ele me narrava fatos horrendos que seus pais contavam sobre a Shoah, o Holocausto. E mais ainda, ele me contava como os pais, até o presente, sofriam de medonhos pesadelos e noites de insônia e, mesmo quando acordados, jamais sorriam, e com frequência caíam em surtos de pavor imobilizantes.

*Dois anos depois de eu conhecê-lo e de intensas conversas entremeadas por algumas risadas, tivemos a notícia de que ele havia se suicidado.*²⁶

Para Paul Mautner os fantasmas do nazismo não haviam desaparecido, mas ainda representavam a ameaça de nova atuação. Como os demônios, seriam enganadores e poderiam estar à espreita, escondidos, pois não lhes faltariam disfarces.²⁷ Por isso, ele sempre advertia o filho desse perigo, e Jorge refletia:

*meu destino de filho do Holocausto me obrigava a ter que treinar para enfrentar os nazistas, fabricar um novo sistema nervoso para o qual não haveria barreiras nem fronteiras, sim, preparado para superar os campos de concentração e trucidar os nazistas sem dó nem piedade.*²⁸

²⁴ DELUMEAU. *História do medo no Ocidente*, 1300-1800.

²⁵ MAUTNER. *O filho do holocausto*, p. 24.

²⁶ MAUTNER. *O filho do holocausto*, p. 135.

²⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*.

²⁸ MAUTNER. *O filho do holocausto*, p. 67.

Conclusão

Pelo que foi posto sobre Primo Levi e Jorge Mautner e ressaltando-se a distinção do caráter testemunhal de cada um dos textos, pode-se dizer que ambos tratam a *Shoah* como mal absoluto. Os escritores, ao utilizar as imagens infernais e demoníacas, signos paradigmáticos do mal e do medo na cultura ocidental, parecem recorrer a uma estratégia para lidar com a “inverossimilhança”²⁹ da catástrofe e procurar traduzi-la através da linguagem.

Referências

- ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979. v. 1. (Grandes Obras da Cultura Universal, 1).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2003.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MAUTNER, Jorge. *O filho do holocausto: memórias (1941-1958)*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: a literatura do trauma. In SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. Unicamp, 2003. p. 45-58.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunhos da barbárie. *Revista Entrelivros*, [S.l.], v. 3, n. 28, p. 32-46, ago. 2007.

²⁹ SELIGMANN-SILVA. Testemunhos da barbárie, p. 46.

Grupo de pesquisa:

Crimes, Pecados e Monstruosidades: O Mal na Literatura

Coordenador:

Julio Jeha (UFMG)

Contato:

jjeha@juliojeha.pro.br

Proposta:

O grupo investiga as manifestações literárias do mal, sob as formas de crimes, pecados e monstruosidades.

Membros:

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (UFMG)

Lyslei Nascimento (UFMG)

Mariângela Paraizo (UFMG)

Matheus Trevizam (UFMG)

Sérgio Feldman (UFES)

Salma Ferraz (UFSC)

Josalba Santos (UFS)

Delzi Laranjeira (UFMG)

Vivien G. Silva (UFMG)

Endereço on-line:

www.juliojeha.pro.br

v
v v
v v
viva voz