

Organizadores

Julio Jeha

Lyslei Nascimento

Criadores e criaturas na literatura



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2017

Diretora da Faculdade de Letras
Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretor
Rui Rothe-Neves

Comissão editorial
Elisa Amorim Vieira
Emília Mendes
Fábio Bonfim Duarte
Luis Alberto Brandão
Maria Cândida Trindade Costa de Seabra
Reinildes Dias
Sônia Queiroz

Projeto gráfico
Glória Campos
(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais
Késia Oliveira

Diagramação
Giulia Leroy

Revisão de provas
Katryn Rocha

ISBN
978-85-7758-330-0 (impresso)
978-85-7758-331-7 (digital)

Endereço para correspondência
Laboratório de Edição – FALE/UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – sala 3108
31270-901 – Belo Horizonte/MG
Tel.: (31) 3409-6072
e-mail: vivavoz.ufmg@gmail.com
site: www.lettras.ufmg.br/labeled

Sumário

- 5 Apresentação**
- 7 A casa em ruínas na obra de Ronaldo Correia de Brito**
André de Souza Pinto
- 15 A bruxa: criação e criadora**
Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán
- 25 Revestir com palavras: *A tabela periódica*, de Primo Levi**
Breno Fonseca Rodrigues
- 35 O *golem* de Samuel Rawet e a estupidez humana**
Filipe Amaral Rocha de Menezes
- 43 Criador/criatura na *Eä* de J. R. R. Tolkien**
Geovanna Vitorino Silva Gonçalves
- 55 O texto canibal de Veronica Stigger**
Ivana Teixeira Figueiredo Gund
- 69 Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin**
José Antônio Orlando
- 79 O teatro de Antônio José da Silva, o Judeu: entre monstros e labirintos**
Kenia Maria de Almeida Pereira

- 89 Reescritas literárias de Judas por Jorge Luis Borges**
Késia Oliveira
- 99 Entre cartas e ausências: *Tudo se ilumina*, de Jonathan Safran Foer**
Matheus Philippe de Faria Santos
- 105 A vida como artifício em *K. – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski**
Ricardo Garro
- 113 *Light in August* e *To Kill a Mockingbird*: a gênese da escrita literária e a *ethopœia* do escritor**
Rogério Lobo Sáber
- 127 Do subsolo para o ar: *Peças em fuga*, de Anne Michaels**
Vítor de Carvalho Teixeira
- 133 Criador e criatura: o *golem* na deformidade da escrita**
Viviane Bitencourt
- 143 Sobre os autores**

Apresentação

Os textos aqui reunidos foram apresentados na *Jornada Criadores e Criaturas na Literatura* ocorrida na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais em maio de 2017. As pesquisas realizadas, na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UFMG), são vinculadas ao Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG e ao Núcleo de Estudos Crimes, Pecados e Monstruosidades da Faculdade de Letras da UFMG com o apoio da Capes, do CNPq, da FAPEMIG e do Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação OEA-GCUB.

Inerente aos estudos literários, a relação do escritor com sua obra metaforizada em criador e criatura aponta não só para o texto como construção, mas para o autor como demiurgo. Estão, portanto, no horizonte das análises e reflexões deste livro as infinitas estratégias de enunciação, a múltipla conformação dos narradores e dos sujeitos poéticos que se inscrevem nos textos e a materialidade de criaturas, muitas delas monstruosas e que, invariavelmente, escapam ao controle dos seus criadores.

Desse modo, casas antropomórficas em ruínas; bruxas e livros encantatórios; químicos-alquimistas e tabelas periódicas; *golems* esquizofrênicos; habitantes memoráveis de mundos imaginários; canibais e outros seres míticos e lendários, bem como robôs, autômatos e ciborgues humanoides; marionetes, fantoches, títeres e outros bonecos manipuláveis; duplos complementares ou antagonônicos formam uma lista interminável em que arte e engenho, magia e técnica fazem emergir, na escrita,

colagens, traduções e palimpsestos – artifícios e fabulações – matéria de carpintaria de mestres escritores.

Julio Jeha

Lyslei Nascimento

A casa em ruínas na obra de Ronaldo Correia de Brito

André de Souza Pinto

Seja no sertão dos Inhamuns, na fazenda Galileia, seja na Casa Grande do Umbuzeiro, que sobrevive entre o sertão e o mundo urbano, e cujas paredes e telhados representam restos de um passado familiar repleto de glórias, as ruínas apontam, na obra de Ronaldo Correia de Brito, para a inscrição de um espaço/tempo arcaico na literatura contemporânea.

Na construção de espaços em ruínas, o leitor pode vislumbrar signos da decadência moral, histórica, social e também econômica, que se instaura na ficção. Desde as ruínas dos casarões de Recife, surge um mundo urbano, cuja ideia de ordem foi quebrada por crimes, injustiças e pelo próprio passar do tempo, que tem o período da ditadura militar brasileira como pano de fundo narrativo. A ficção deixa entrever, assim, a ruína de um modelo social, o declínio de uma cidade e a degradação de uma família.

A decadência não se limita, assim, aos Inhamuns e não se apresenta, somente, no romance *Galileia*.¹ A imagem da casa em ruínas é constante,² conforme aponta Schneider Carpeggiani, com seus ecos e fantasmas do passado.³ A derrocada familiar pode, portanto, ser vista tanto na fazenda quanto na cidade; tanto no interior quanto na capital

¹ BRITO, 2009.

² Ressalta-se que, além dos romances citados, as casas literárias são uma imagem constante na obra de Ronaldo Correia de Brito, sendo encontradas em diversos contos do escritor aponta-se, assim, como possíveis textos para análise, os livros de contos *Faca* (2003), *Livro dos homens* (2005), *Retratos imorais* (2010) e *o Amor das sombras* (2015).

³ CARPEGGIANI, 2015.

do estado, em Recife, estendendo-se para todo o Brasil como um amplo território de casas esfaceladas.

Os romances *Galileia*, publicado em 2009, e *Estive lá fora*,⁴ de 2012, ao apresentarem a temática familiar, confundida, muitas vezes, com o espaço habitado, permitem ao leitor vislumbrar uma metáfora estruturante da obra de Brito: as casas literárias.

Gaston Bachelard⁵ afirma, em “Casa e universo”, que “[a] a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”.⁶ Sendo assim, o espaço da morada familiar, repleto de memórias, pode ser lido por meio de sua ruína. Na obra de Brito, as casas textuais participam ativamente da narrativa, constituindo-se quase como personagens nas histórias.

O escritor, ao encenar casas e famílias, às vezes as mesmas, que vão se repetindo e migrando de texto a texto, permite que o leitor adentre os cômodos dessas moradas, vasculhando, com isso, espaços e memórias, cuja decadência, refletirá a ruína do narrador e demais personagens e dos tempos contemporâneos.

Em *Galileia*, Adonias, viajando rumo a casa familiar, ao lado dos primos, Davi e Ismael, faz um trajeto da cidade para o sertão, do mundo urbano e próspero para um sertão arcaico e em decadência, buscando, com isso, reencontrar o avô que se encontra à beira da morte.

A saúde precária do avô, o patriarca Raimundo Caetano, espelha-se na fazenda Galileia, que como um corpo vivo definha e morre. O espaço deixa entrever, assim, uma casa doente e repleta de escombros, cuja ruína não é apenas espacial, mas, também, reflexo de um grupo familiar em decadência, os Rego Castro.

Já a Casa Grande do Umbuzeiro, outra morada dos Rego Castro, mantém o seu fascínio, tanto por ter acolhido um membro criminoso da família, o assassino João Domísio,⁷ quanto por receber a biblioteca

⁴ BRITO, 2012.

⁵ BACHELARD, 2008.

⁶ BACHELARD, 2008, p. 62.

⁷ O narrador se refere a esse personagem ora como João Domísio, ora como Domísio, sendo tal alternância vista nos romances e contos do escritor. Ressalta-se, assim, que a mudança do nome, assim como a história do antepassado e do crime, é retomada em vários pontos da obra de Brito. Neste caso, a dissertação *Genealogias e histórias de antepassados em Galileia, de Ronaldo Correia*

de Salomão, um parente erudito que ali habita. Constitui-se, assim, essa casa, como um lugar dissonante, marcado pela transgressão e pela erudição.

Nesse espaço, que aparece em *Galileia* e *Estive lá fora*, os grupos familiares se misturam e se confundem.⁸ O antepassado João Domísio é o mesmo nos dois romances, assim como o sobrenome do clã. A casa é, desse modo, um ponto de confluência das duas narrativas, pois, é nela, que Domísio buscou abrigo após assassinar a esposa Donana.

A casa do passado também existe no presente e contém, ali, o quarto onde Domísio se escondeu, após ter pedido refúgio ao irmão Anacleto Justino. A morada continua de pé e é habitada por tio Salomão, descendente desse antepassado. Assim, a semente a que o narrador faz referência permanece nos Inhamuns, representada tanto pelos Rego Castro de *Galileia* quanto pelos homens de *Estive lá fora*, membros da mesma família.⁹ Apesar de reformada pela família, a casa dos Rego Castro, como um corpo vivo, padece da mesma infecção que destrói e arruína a terra.¹⁰

Morador temporário da Galileia, Adonias busca ir embora da fazenda, retornar para a cidade e “refazer os laços com o mundo”,¹¹ indicando, dessa forma, que o espaço habitado pela família Rego Castro é, além de uma casa em ruínas, cujos cômodos guardam memórias, mistérios e crimes, um tempo arcaico inscrito na contemporaneidade, quase perdido no sertão nordestino.

No segundo romance de Brito, a presença e a importância da casa são ampliadas, ultrapassando o ambiente tradicionalmente íntimo para se referir a um espaço para além do que se poderia chamar de familiar.

Cirilo, narrador do romance, ao se mudar para Recife, recebe, forçadamente, a primogenitura da família, tornando-se responsável pelo

de Brito (2016), de André de Souza Pinto, apresenta, no terceiro capítulo, uma seção que aborda a narrativa de domísio.

⁸ O sobrenome familiar, Rego Castro, é o mesmo adotado para os dois romances, conforme estudado por Pinto, 2016. Nesse sentido, personagens e famílias se confundem indicando, assim, que os grupos familiares são os mesmos, apenas separados pelo tempo.

⁹ PINTO, p. 84.

¹⁰ BRITO, 2009, p. 111.

¹¹ BRITO, 2009, p. 11-12.

irmão mais velho, Geraldo, militante político e perseguido pelo regime militar, e ocupando o espaço destinado aquele que deveria ser o futuro da família Rego Castro.

O rancor contra o irmão torna-se um fardo para Cirilo, que vê, em seus passeios noturnos pela cidade, a decadência urbana refletida nas águas do rio Capibaribe. Espelha-se, desse modo, na ruína da cidade, a sua própria condição.

A casa é, em *Estive lá fora*, referida, inicialmente, como um espaço em franca desintegração, que abandona um modelo arcaico, imaginário em sua completude, e se encaminha para o futuro como resto, como resíduo. Logo, vê-se que

[a] obsessão por trabalho, estudo e sucesso movia as roldanas da casa Rego Castro, impulsionava marido e mulher desde que habitavam a fazenda nos Inhamuns e resolveram deixar a lavoura e a pecuária para trás, como coisa superada e sem perspectiva de futuro.¹²

No entanto, no decorrer da narrativa, tal desejo se perde, em parte pelo descuido do patriarca, Luís Eugênio, que, levado à loucura pelas atitudes revolucionárias do filho, Geraldo, “negligenciou o curtume e o depósito de vendas, facilitando o caminho para o sócio dar o desfalque que levaria a família à ruína financeira”.¹³

As casas, em Brito, aparecem, portanto, com várias acepções, ampliando sentido e significado desse espaço. A expressão “Casa Amarela”,¹⁴ para designar uma delegacia, coloca em xeque o caráter, tradicionalmente, acolhedor da morada familiar, visto que tal espaço não traz para os sujeitos que ali estão nenhum conforto e segurança, muito menos no período militar representado pela narrativa de Brito.

A “Casa do Estudante Universitário”, habilitada pelo narrador, caracteriza-se como um local aparentemente sem leis, mas repleto de normas próprias e autoritárias, muitas em desacordo com aquilo que se esperaria de uma morada familiar.

De acordo com o narrador, a Casa do Estudante possuía uma

¹² BRITO, 2012, p. 66.

¹³ BRITO, 2012, p. 133.

¹⁴ BRITO, 2012, p. 49.

pequena sala de recreação; o restante do espaço se abria ao campus. Os três pavimentos superiores possuíam cada um dezesseis quartos, onde se alojavam quatro estudantes, num arranjo que lembrava a arquitetura socialista de Niemeyer ou os edifícios periféricos do leste europeu. Os andares se dividiam em alas servidos por dois banheiros coletivos, com apenas duas privadas e dois chuveiros, o que provocava congestionamento em horários concorridos como o amanhecer. Os cubículos das privadas tinham portas, mas os chuveiros eram abertos, não permitindo nenhum recato durante os banhos. Favorecia os exibicionistas, que costumavam desfilarem nus pelos corredores, de bandeiras hasteadas como se fossem subir numa mulher ou se exercitar na mão. A Casa era um ambiente de homens, ou melhor, de machos, oferecendo poucas chances de sobrevivência aos tímidos e delicados.¹⁵

Além disso,

[n]os dias em que faltava água, o que se tornou frequente durante um longo período, os estudantes não podiam tomar banho, as bacias sanitárias se enchiam de merda até as bordas, se espalhava um cheiro pestilento pelos quartos e corredores, reforçando o cenário e atmosfera de campo de concentração. Como os protestos tinham sido proibidos por ato institucional, havendo risco em praticá-los, muitos estudantes optavam por abandonar temporariamente a residência. Os que não tinham para onde ir sufocavam na atmosfera duplamente escatológica: a das coisas que devem acontecer no final dos tempos, num contexto apocalíptico vislumbrado pelos profetas, e a das coisas mais terrenas, relativas aos excrementos humanos.¹⁶

Dessa forma, os espaços construídos no romance, apesar de conterem a palavra “casa”, não conferem a eles a ideia de abrigo, que o nome poderia, num primeiro momento, se referir. Ao contrário, desenhasse, neles, ambientes inóspitos, insalubres, e tomados pelos dejetos de seus moradores.

Além desses lugares aflitivos, tem-se, em Brito, o não lugar, representado pela casa de Paula, amante de Cirilo e Leonardo, cuja morada é dividida pelo trio, criando, assim, uma nova ordem que tende a ser ultrapassada e ultrajada por seus moradores, principalmente o narrador.

Paula, ao perceber as dificuldades desse relacionamento aberto, chega a afirmar que “[n]ão é possível manter um marido e um amante

¹⁵ BRITO, 2012, p. 91-92.

¹⁶ BRITO, 2012, p. 92.

no mesmo apartamento. Os cômodos são pequenos, qualquer dia nos atropelamos”.¹⁷ A casa, portanto, não suporta, no seu âmbito, seus moradores e seu estilo de vida, constituindo-se quase como uma prisão. A liberdade sexual, por isso, acaba por ser um algoz dos personagens nesse espaço de confinamento.

Por fim, Geraldo, militante político e irmão de Cirilo, é outro que habita um não-lugar, não possuindo uma residência fixa,

[m]ais perseguido do que antes pelos órgãos de segurança da ditadura, ele corta todo contato com a família. Já não possui endereço certo, dorme na casa da namorada e dos companheiros, porém nunca se demora mais de uma semana debaixo do mesmo teto, nem come com ninguém o punhado de sal que a avó afirmava ser uma condição necessária para as pessoas se conhecerem e tornarem-se amigas.¹⁸

Sem ter “endereço certo”, o personagem vaga por entre a casa da namorada e as dos companheiros. Com residência provisória, ele não se deixa fixar, vivendo, pois, sem segurança ou conforto, mesmo que idealizando o que uma casa poderia ser e oferecer.

De acordo com Eliana Kuster e Robert Pechman,¹⁹ na literatura,

diferentes visões da cidade se manifestam, na medida em que o autor faz dela a cena da sua narrativa, o palco de seus personagens e, muito mais do que isso, faz da cidade o sujeito do seu enredo, dando-lhe mesmo o estatuto de personagem. Neste sentido, o autor é levado a significar a cidade insuflando-lhe uma alma, dando-lhe vida. Na tentativa de construir sua “cidade de papel”, qual um arquiteto das letras, o escritor acaba por formular sua percepção do que seja a cidade.²⁰

A cidade adquire, por essa estratégia, um novo estatuto, transformando-se em um personagem literário. Em *Galileia* e *Estive lá fora*, os espaços habitados são, num primeiro nível, palco de dramas familiares e, em outro nível, da condição macroscópica do país. Se em *Galileia* o leitor vislumbra a expectativa de retornar à cidade e, ali, fazer a reconciliação com o mundo, encontrando, com isso, um espaço próspero, em *Estive*

¹⁷ BRITO, 2012, p. 74.

¹⁸ BRITO, 2012, p. 140-141.

¹⁹ KUSTER; PECHMAN, 2014.

²⁰ KUSTER; PECHMAN, 2014, p. 249.

lá fora, essa possibilidade não existe, visto que a cidade e as águas do Capibaribe refletem a decadência do espaço habitado, tanto no sertão quanto na capital, Recife.

A derrocada das casas nos romances de Ronaldo Correia de Brito espelha, pois, o declínio e o desespero dos personagens, que não encontram conforto e não alcançam uma vida plena tal qual imaginada no passado. No entanto, ruminando, eles contam suas histórias e constituem, na contemporaneidade, uma metáfora da literatura possível. A casa, pois, apesar de em ruínas, ainda é matéria narrável.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 256 p.

BRANDÃO, Eli; LIMA, Isabelly Cristiany Chaves. Histórias cruzadas e abertas em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito. *Revista Colineares*, v. 2, n. 1, p. 52-63, jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://periodicos.uern.br/index.php/colineares/article/view/956>>. Acesso em: 8 fev. 2015.

BELMAR, Cícero. Ronaldo esteve lá fora? Interpoética, 2014. Disponível em: <http://www.interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1613&catid=72>. Acesso em: 6 mar. 2015.

BRITO, Ronaldo Correia de. Ao lado das mulheres, sempre. Disponível em: <<http://www.ronaldocorreiaдебrito.com.br/site2/2014/04/ao-lado-das-mulheres-sempre/>>. Acesso em: 19 set. 2017.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Estive lá fora*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2012. 295 p.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 181 p.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009. 236 p.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 176 p.

BRITO, Ronaldo Correia de. *O amor das sombras*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015. 224 p.

BRITO, Ronaldo Correia de. *Retratos imorais*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010. 184 p.

BRITO, Ronaldo Correia de. Ronaldo Correia de Brito relata o processo de criação de 'Estive lá fora'. *Estadão*, São Paulo, 31 ago. 2012. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ronaldocorreia-de-brito-relata-o-processo-de-criacao-de-estive-la-fora,924241>>. Acesso em: 8 dez. 2015.

CARPEGGIANI, Schneider. Ronaldo escuta os fantasmas da casa. *Pernambuco*, n. 113, jul. 2015. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_113_web.pdf>. Acesso em: 15 out. 2015.

DANTAS, Marcelo. Ronaldo Correia de Brito traça painel memorável e sombrio em novo livro. *Folha de S. Paulo*, 12 set. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1680527-ronaldo-correia-de-brito-traca-painel-memoravel-e-sombrio-em-novo-livro.shtml>>. Acesso em:

15 set. 2015.

ELIOT, T. S. *Notas para a definição de cultura*. Tradução de Eduardo Wolf. São Paulo: É Realizações, 2011. 144 p.

KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 315 p.

LIMA, Isabelly Cristiany Chaves. *Tecidos messiânicos em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito*. 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberic@l*, Paris, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://iberical.paris-sorbonne.fr/02-09/>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

MELO, Mônica dos Santos. *A resignificação do sertão em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito: Problematização da dimensão regional do romance no contexto da contemporaneidade*. 2014. 101 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

PINTO, André de Souza. *Genealogias e histórias de antepassados em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito*. 2016. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SANTINI, Juliana. Livro dos homens, de Ronaldo Correia de Brito. *Revista Transdisciplinar de Letras, Educação e Cultura*, Dourados, v. 2, n. 4, jan.-jun., 2006. Disponível em: <http://www.interletras.com.br/ed_anteriores/n4/arquivos/v4/resenhajulianasantini.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2014.

SANTOS, Joelson. *Faca e seus cortes: o sertão trágico e feminino de Ronaldo Correia de Brito*. 2014. 133 f. Dissertação (Estudos de Linguagem) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2014.

SILVEIRA, Jorge Fernandes de. Casas de escrita. In: _____. *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 13-21.

A bruxa: criação e criadora

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán

Este ensaio tem como objetivo analisar a representação da bruxa como uma criação originada a partir de diferentes visões sobre a mulher, que nos apontam para uma mistura de ideologias e crenças sobre o feminino, a natureza, a vida e a morte. Propõe-se, ainda, neste texto, uma leitura da bruxa como criadora, já que ela consegue intervir na realidade por meio da palavra e da utilização de diferentes ferramentas mágicas, dentre as quais, o grimório (livros dos feitiços). Este é uma de suas mais importantes fontes de conhecimento e a ajuda a realizar magia, respaldando-a a criar bonecos como representações dos homens para apaixoná-los, curá-los ou mesmo matá-los. A bruxa pode, desse modo, influenciar algumas decisões e ser lida, ainda, como uma transgressora.

Um dos personagens mais enigmáticos e estigmatizados da história, a bruxa, na atualidade, é destacada em documentários, séries de televisão e filmes.¹ Além disso, na nossa sociedade, não é difícil encontrar relatos nos quais suas habilidades para ajudar ou ferir alguém, conhecer o futuro e invocar os mortos estão presentes, de maneira tal que estas tenham se fixado no imaginário sociocultural.

A origem da bruxa está permeada pela imagem, pelas características e pelas ações sobrenaturais de diversos personagens femininos reconhecidos desde a cultura grega e latina, na qual a magia e a adivinhação

¹ Entre alguns dos filmes e séries mais conhecidos, podemos citar os seguintes: *Witches of East End*, *American Horror Story: Coven*, *Salem*, *Once Upon a Time*, *Sleepy Hollow*, *The Occult Experience*, *The Secrets of the Witchcraft* e *Drag me to Hell*.

eram práticas comuns e aceitas socialmente, sempre e quando não tivessem como intenção fazer mal a outra pessoa. Na Grécia e em Roma, a magia foi utilizada para se ter controle dos fenômenos naturais; os procedimentos mágicos foram usados para “produzir a chuva, parar o granizo, expelir as nuvens, fazer crescer os animais e as plantas, aumentar os bens, curar as doenças”.²

No processo da elaboração racionalizada da bruxa, entram em jogo os rituais de adoração, as deusas da lua, da terra, da noite e da fertilidade. Uma das características mais significativas das divindades clássicas é a sua semelhança com os seres humanos, no que se refere aos desejos e paixões.³ As divindades se valem de artimanhas para cumprir suas vontades e desejos e essa é uma característica partilhada com a bruxa.

Algumas de suas antecessoras mais substanciais são Hécate, Diana, Circe e Medeia, além de outros seres míticos como Lâmia e Strix, cujas características particulares, extraordinárias, dissidentes e tenebrosas foram os ingredientes para lhe conferir um corpo. As feiticeiras estavam dotadas de habilidades maléficas que depois seriam atribuídas à bruxa; elas podiam predizer o futuro, mudar o porvir, voar à vontade, se metamorfosear em animais como o gato, o corvo ou a coruja, se comunicar com os mortos e elaborar beberagens para matar ou enlouquecer.

Para a representação da bruxa, somaram-se outros seres míticos pertencentes aos sistemas religiosos pagãos, os quais, pouco a pouco, se sincretizaram com a visão cristã acerca da mulher, que sempre foi vista como ser inferior, fraco e fácil de se deixar tentar. Não é arbitrária a associação da mulher com a imagem do demônio.

O assombro e o medo que origina... que do corpo da mulher saísse sangue em intervalos similares aos do ciclo lunar, e que esse fluxo se detivesse quando nesse mesmo corpo se geravam crianças... causou que o período menstrual se associasse com a ideia da infertilidade ou da putrefação.⁴

² CARO, 1969, p. 37, tradução nossa.

³ CARO, 1969, p. 39.

⁴ LÓPEZ, 2008, p. 11, tradução nossa.

A personagem foi construída principalmente pela Igreja Católica, “entre os séculos XV e XVII”,⁵ com o propósito de eliminar a heresia e as práticas pagãs em honra às deusas da natureza, às quais os camponeses rendiam culto nos seus trabalhos diários. Para Susana Castellanos, antes de 1350, “a bruxaria significava fundamentalmente feitiçaria, restos de superstições populares que tinham um caráter pagão porque remontavam a épocas anteriores ao cristianismo, mas não constituíam a supervivência organizada de uma religião pré-cristã.”⁶ A bruxaria era, então, um conjunto de crenças e de rituais aprendidos oralmente e praticados na cotidianidade das comunidades camponesas. Com a imposição do dogma católico, as pessoas tiveram de abandonar essa tradição como exigência para começar sua vida cristã, desse modo, quem continuasse a praticar a bruxaria seria punido e rejeitado, de acordo com os novos preceitos religiosos.

De acordo com Jean Delumeau, a bruxa pode ser interpretada como a materialização do medo experimentado pelo homem em relação à mulher, ao achar nela “um constante enigma”⁷ e um impedimento para a realização da sua espiritualidade, porque ela exerce uma fascinação inexplicável sobre ele, é um ser “fatal”⁸ e misterioso. A essas ideias, acrescenta-se uma última, referente ao mistério da maternidade e da fisiologia feminina, vinculados às lunações.⁹ Essa percepção negativa da mulher conduziu à sua demonização por meio da figura da bruxa, cujos pecados máximos eram exercer um poder oculto sobre os homens e querer vivenciar com ele sua desenfreada sexualidade. Ia-se, assim, contra a obediência, a castidade e a pureza, valores cristãos representados pela Virgem Maria, os quais eram exaltados pelo patriarcalismo.

Antes do século XIV, os processos acusatórios por práticas de bruxaria eram assunto do Estado, não da Igreja. A pena de morte não era

⁵ LÓPEZ, 2008, p. 6.

⁶ CASTELLANOS, 2009, p. 186, tradução nossa.

⁷ DELUMEAU, 2009, p. 464.

⁸ DELUMEAU, 2009, p. 467.

⁹ DELUMEAU, 2009, p. 464. A origem dessas crenças vem das sociedades agrícolas do neolítico, porque a lua e o princípio feminino se unem. Segundo Cecilia López, “o assombro e o medo que provocava [...] que do corpo da mulher saísse sangue a intervalos semelhantes aos do ciclo lunar, e que essa emissão se detivesse quando no mesmo corpo se geravam crianças [...] fizeram com que o período menstrual se associasse à ideia da infertilidade e a putrefação.” (LÓPEZ, 2008, p. 11).

dada por praticar feitiços e as pessoas só eram punidas no caso de utilizar a magia para fazer mal a alguém, mas no momento no qual se conjugaram eventos sociais e religiosos, tudo mudou. O século XIV foi propício para dar forma a bruxa, pois, como exposto por Castellanos,

pela aparição de epidemias, secas, fome e pobreza, apareceram uma série de reações sociais que procuravam uma explicação e os culpados pelo sofrimento. Agudizou-se a perseguição contra judeus e hereges, enquanto a Igreja elaborava complexos tratados demonológicos para explicar a forma que o demônio atuava no mundo. Esses estudos dos religiosos definiram as características das bruxas e deram-lhes uma consistência real.¹⁰

A feiticeira se converteu em um delito para a Igreja no ano 1448, quando o papa Inocêncio VIII deu validade à bula *Summis Desiderantes*, na qual reconhecia o exercício das práticas mágicas e dava à Inquisição¹¹ o poder para pesquisar e castigar os delitos de bruxaria. A função da Inquisição na condenação das práticas atribuídas às bruxas teve o objetivo disfarçado de que “os pobres acreditassem que sua situação eram responsabilidade dos feitiços e maldições e não da política mal gerida pelos príncipes e papas”.¹²

No século XV, os membros da Inquisição, usaram a citação bíblica “Não deixarás viver as feiticeiras” (*Êxodo 22:18*) como fundamento para a condenação do delito de bruxaria. Essa foi definida como uma prática feminina, pois as mulheres eram consideradas pela Igreja como representantes da fragilidade de caráter, do pecado e a da desobediência de Eva,¹³ e, conseqüentemente, todas as mulheres seriam bruxas em potencial.

¹⁰ CASTELLANOS, 2009, p. 189.

¹¹ “Entidades eclesiásticas criadas em 1231 com o objetivo de “combater aos cátaros, albigenses e demais seitas que renegassem da ortodoxia romana com levantamentos de índole militar e messiânica, tão comuns na Europa dos séculos XIII ao XVII, cujo propósito claro era lutar contra os abusos e as injustiças sociais e econômicas.” (TANGIR, 2005, p. 6, tradução nossa).

¹² TANGIR, 2005, p. 12.

¹³ Na tradição judaico-cristã, a primeira mulher criada por Deus foi Eva que, ao se deixar tentar pelo demônio, causou a expulsão do homem do paraíso, o Éden. Outras versões atribuem outras esposas a Adão. Lilith aparece como a companheira inicial de Adão, inimiga de Eva, que desprezou seu marido, porque ele não satisfaz os seus desejos sexuais. Castellanos explica: “alguns dos intérpretes judeus das escrituras hebraicas consideraram que Adão teve três esposas: a primeira foi Lilith, que não atuou apropriadamente como esposa; assim Deus tentou de novo com Nahama, [...] feita de ossos, carne e sangue, mas não foi do agrado de Adão, que a repudiou. Depois foi criada Eva, que trouxe o mal ao mundo.” (CASTELLANOS, 2009, p. 76, tradução nossa).

As mulheres acusadas de serem bruxas nos processos da Inquisição mantinham uma atitude sediciosa diante dos mandatos eclesiásticos e políticos, pois elas não se encaixavam na imagem feminina, assexual e submissa, propugnada pela Igreja e o Estado.¹⁴ Além disso, eram reconhecidas pela sua posição marginal na sociedade: “costumavam ser mendigas, braseiras, curandeiras, vendedoras ou prostitutas nas quais, irremediavelmente, eram achadas as marcas satânicas”.¹⁵

Como resultado da perseguição da Igreja, a mulher conhecedora das plantas, parteira e curandeira foi convertida em bruxa e vista como a culpada pela pobreza, pela fome, pela doença e pela morte que varriam a Europa medieval. Jules Michelet afirma que a feiticeira surgiu no “tempo do desespero. Do desespero profundo que foi trazido pelo mundo da Igreja.”¹⁶

Uma das imagens mais difundidas da bruxa é a da mulher velha e medonha, que assassina crianças e mulheres indefesas e as cozinha no seu caldeirão, para fazer poções com o sangue e as tripas delas para voar e se metamorfosear. Considera-se a bruxa como possuidora do conhecimento necessário para realizar rituais de magia para os quais precisa de ferramentas fortemente simbólicas. As mais reconhecidas, representadas nos relatos infantis, são o chapéu, a vassoura, o livro dos feitiços, a varinha mágica, o caldeirão, o espelho e as plantas venenosas.

No *Malleus Maleficarum* ou *Martelo das feiticeiras*,¹⁷ as bruxas são definidas, por serem mulheres, como malévolas e perigosas por natureza, atraindo “os homens por meio de chamarizes mentirosos a fim de melhor arrastá-los para o abismo da sensualidade”¹⁸ (*femme fatale*), e também como “adivinhas ímpias”,¹⁹ por causa “da sua debilidade de mente e corpo não é estranho que caiam em maior medida sob o feitiço

¹⁴ TANGIR, 2005, p. 25.

¹⁵ ORTEGA, 2012, p. 8, tradução nossa.

¹⁶ MICHELET, 2004, p. 27, tradução nossa.

¹⁷ Este manual escrito pelos dominicanos Heinrich Kramer e Jacobus Sprenger, entre 1485 e 1486, foi o mais utilizado na caça e julgamento de bruxas.

¹⁸ DELUMEAU, 2009, p. 482.

¹⁹ DELUMEAU, 2009, p. 483.

da bruxaria”,²⁰ além de serem representantes dos vícios da infidelidade, da ambição e da luxúria.²¹

Graças aos diferentes manuais de demonologia e bruxaria escritos pelos membros da Inquisição, ainda persiste o conhecimento das práticas mágicas atribuídas às bruxas. Para os inquisidores Heinrich Kramer e Jacobus Sprenger, autores desse manual para a identificação das bruxas, existem três tipos delas: “as que danificam mas não podem curar, as que curam, mas, por algum estranho acordo com o diabo, não podem danificar, e as que danificam e curam”,²² mas em geral todas eram muito perversas e habilidosas para enganar:

Tem o costume de comer e devorar as crianças... geram granizo e grande tormenta [...]; e esterilidade nos homens e animais, adoram os demônios, ou matam de outras maneiras as crianças que devoram... Podem jogar à água as crianças que caminham na beira; fazem com que os cavalos se empinem quando montados por seus ginetes; podem se transportar de um local a outro, pelo ar... podem revelar coisas ocultas e certos acontecimentos futuros... podem fazer os homens enlouquecer por amor e ódios desmedidos... podem danificar como um raio a quem quiser, e matar alguns homens e animais; poder acabar como os desejos de gerar filhos... e inclusive a potência da copulação, originar abortos e matar aos bebês que ainda não nasceram no útero materno... Também podem provocar as pestes.²³

A magia criada pela bruxa estava principalmente dirigida às questões do amor e do sexo. Cada bruxa tinha suas próprias receitas para esse tipo de conjuros, as quais eram escritas cuidadosamente em um livro de feitiços pessoal. As receitas deviam ser feitas seguindo as instruções para alcançar o objetivo desejado²⁴ e, assim, evitar que a magia se convertesse em uma armadilha, risco colateral ao utilizar bruxaria, porque pode acontecer que a bruxa “pode muito bem tornar-se presa de um feitiço ou, mais precisamente de um sortilégio que lhe devolve o troco”.²⁵

²⁰ KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 118, tradução nossa.

²¹ KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 124.

²² KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 221.

²³ KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 221-222.

²⁴ JONG, 1981, p. 114, tradução nossa.

²⁵ FINNÉ, 1973, p. 140.

Os livros de feitiços ou grimórios eram objetos de suma importância para a bruxa, pois, por meio desses, eram preservados os diferentes conhecimentos adquiridos na prática e se diminuía os possíveis riscos de errar ao fazer rituais ou feitiços. De acordo com Erika Jong, cada bruxa criava seu próprio grimório (*Livro das sombras*)²⁶ no qual descrevia os ingredientes, modos de preparo e orações necessárias para fazer diversos tipos de encantamentos;²⁷ para ter uma maior eficácia nas receitas mágicas, era imprescindível que o grimório fosse feito à mão e nele fossem utilizados materiais como “o couro ou o tecido nas capas, e papel artesanal ou pergaminho para as folhas.”²⁸

Em *Grimoires: A History of Magic Books*, Owen Davies define um grimório como “um livro de feitiços e encantamentos, que fornece instruções sobre como fazer objetos mágicos tais como amuletos de proteção e talismãs”,²⁹ e esclarece que não é qualquer livro de magia que é um grimório, porque para se constituir como tal é indispensável ter sido criado por meio da descoberta do poder da palavra e dos segredos do mundo natural, no qual a bruxa era especialista. Não é em vão que, segundo Jong (1981), a maior parte dos grimórios pessoais das bruxas foi destruída com elas nas fogueiras³⁰ e, por essa razão, seus saberes mágicos foram conservados na tradição oral. Podemos ver que ao exercer a função de criadora de saberes, a bruxa cometia um ato transgressor, pois utilizava um poder que era considerado só de Deus.

Em distintos grimórios, é possível achar instruções para apaixonar, enlouquecer ou causar impotência sexual, como sublinhado pelos inquisidores, mas a bruxa ia além disso. Era muito famosa pela elaboração de bonecos em forma humana, modelados com cera de parafina, que eram reflexos de pessoas reais que a bruxa ou seus aliados queriam

²⁶ O nome do livro utilizado por Jong faz referência a um grimório datado de 1938 e atribuído a Gerald Gardner e Doreen Valiente, dois famosos praticantes da *Wicca*.

²⁷ JONG, 1981, p. 90.

²⁸ JONG, 1981, p. 90.

²⁹ DAVIES, 2009, p. 2, tradução nossa.

³⁰ Embora a bruxa sempre seja relacionada, quase sempre, com os grimórios, com a vassoura e com o caldeirão, os livros de feitiços que permanecem até hoje são atribuídos a autores masculinos e fazem parte da tradição da alquimia. Além disso, a maioria vem da idade média, época na qual a magia não era considerada um crime. alguns dos mais famosos grimórios são: *Ars Almadel*, *Picatrix*, *Ars Notoria*, *Pseudomonarchia Daedonum*, *Livro de São Cipriano*.

adoecer, matar ou amarrar. Esses bonecos eram vestidos ou decorados com pequenas peças de roupa, cabelos ou joias roubadas da futura vítima do feitiço,³¹ embora para alcançar o objetivo não seja suficiente a criação ou a arrumação dos bonecos, já que todo feitiço precisa do uso da palavra como fonte de poder.

Veja-se um exemplo das palavras mágicas utilizadas num ritual para prender um homem amado:

Oh com uma vela eu poderia
atrair você para mais perto...
Oh com um boneco
feito como você,
com seu próprio corpo adorável
costurado novamente de tecido,
com seus próprios pálidos
e cegos olhos,
com seu próprio pênis curvado docemente,
refeito com cera ou argila...

Oh com uma erva
colocar na minha língua
para encantar sua língua
para mim...

Oh com uma poção
eu poderia beber
ou escorregar para você
em algum obsoleto jantar.³²

Além dos feitiços e rituais, nos grimórios também se encontram as descrições, as propriedades e os usos comuns de algumas plantas, pois a bruxa possuía um profundo conhecimento herbalista. Michelet afirma que a bruxa costumava usar as ervas da Família Solanaceae "consoladoras ou consolantes",³³ entre as quais se encontram o tabaco, a beladona,

³¹ Esse tipo de magia é conhecida como simpatia similaridade, na qual são usadas excreções ou extensões corporais, tais como urina, saliva, sangue, lágrimas, unhas e cabelo.

³² JONG, 1981, p. 115.

³³ MICHELET, 2004, p. 115.

o meimendro, a orelha-de-macaco, a mandrágora e a figueira-do-diabo. Conhecidas pelas suas propriedades medicinais e alcaloides, essas plantas podem ser muito perigosas se não são utilizadas corretamente, pois são úteis como remédios para doenças graves, mas também podem intoxicar e inclusive matar.

Finalmente, é possível dizer que, ao redor do personagem da bruxa, têm sido tecidas várias crenças. Para isso, a imaginação e o medo desempenham um papel muito importante, embora o perfil da bruxa, sua parceria com o demônio e seu poder de metamorfose possam parecer inverossímeis, entre os séculos XV e XVII, mais de 200 mil mulheres foram mutiladas, queimadas ou enforcadas por bruxaria sob qualquer forma. A imaginação coletiva foi mais forte do que a racionalidade quando se tratava de caçar bruxas: "o auge da Inquisição e a caça às bruxas correspondem ao período que começa nos *albores* do Renascimento até a Ilustração, nele o homem pretendia acreditar que as suas verdades, inclusive as religiosas, fundamentavam-se na razão.³⁴

O homem moderno não deixa de ver, na bruxa, uma mulher malvada, mas deve reconhecer que suas suspeitas podem ser infundadas. Ela não seria, assim, mais do que uma criação, um produto da confusão de uma época, da histeria coletiva. No século XVIII, a Igreja Católica abandonou a caça às bruxas e a ciência concluiu que sua existência foi o resultado de complexos fenômenos sociais e culturais, mas as pessoas comuns continuaram acreditando nelas e as temendo. Escritores e artistas, por isso mesmo, deram-lhes um lugar relevante em suas obras, quiçá porque, como afirma Michelet,³⁵ a bruxa pôde se atrever a tudo.

Referências

CARO, Julio. *Las brujas y su mundo*. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1969. 380 p.

CASTELLANOS, Susana. *Diosas, brujas y vampiresas: el miedo visceral del hombre a la mujer*. Bogotá: Norma, 2009. 368 p.

DAVIES, Owen. *Grimories: A History of Magic Books*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 384 p.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 696 p.

³⁴ CASTELLANOS, 2009, p. 187.

³⁵ MICHELET, 2004, p. 156.

FINNÉ, Jacques. *Erotismo e feitiçaria: o amor bruxo através dos tempos*. Tradução de Charles Marie Antoine Bouéry. São Paulo: Mundo Musical, 1973. 336 p.

JONG, Erica. *Witches*. Great Britain: Harper Collins, 1981. 176 p.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacobus. *Malleus Maleficarum: el martillo de las brujas* Traducción de Edgardo D'Ellio. Barcelona: Círculo Latino, 2005.

LÓPEZ, Cecilia. *Brujas: pasado y presente de una perseguida*. México, D.F.: Castillo, 2008. 75 p.

MICHELET, Jules. *La bruja: un estudio de las supersticiones en la Edad Media*. Traducción de María Victoria Frígola e Rosina Lajo. Madrid: Akal, 2004. 384 p.

ORTEGA, Víctor. Brujería en la Edad Moderna. Una aproximación. *Revista de Claseshistoria*. España, Universidad de Granada, n. 294, p. 1-11, abr. 2012.

TANGIR, Osvaldo. Estudio preliminar. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, Jacobus. *Malleus Maleficarum: el martillo de las brujas*. Traducción de Edgardo D'Ellio. Barcelona: Círculo Latino, 2005. p. 5-41.

Revestir com palavras: *A tabela periódica*, de Primo Levi

Breno Fonseca Rodrigues

Desde o início do século XVIII, os químicos procuravam uma forma coerente de organizar os elementos. A classificação periódica empreendida em meados de 1870 pelo russo Dmitri Ivanovich Mendeleev dispôs cerca de sessenta elementos conhecidos em uma tabela. Esse sistema apresenta os elementos químicos com base em sua massa atômica, mas possui evidentemente lacunas devido aos elementos que ainda não haviam sido descobertos. Porém, com base nos estudos de Mendeleev, algumas propriedades podiam ser previstas antes de serem encontradas. Essas descobertas inspiraram, anos mais tarde, o escritor judeu-italiano, químico por formação, Primo Levi, a escrever uma narrativa autobiográfica intitulada *A tabela periódica*, publicada em 1975. Nela, cada capítulo leva o nome de um elemento químico. Em “O escritor não escritor”, Levi afirma:

Todos sabem que tipo de vida leva um corsário, um aventureiro, um médico, uma prostituta. Sobre nós químicos, transmutadores de matéria, ofício de ilustre ascendência, não há muitas pistas, e me parecia justo ‘preencher uma lacuna’. Assim nasceu *O sistema periódico*. Sem dúvida o título é uma provocação, assim como o é o fato de ter dado a cada capítulo, como título, o nome de um elemento. Mas achava oportuno aproveitar a relação do químico com a matéria.¹

¹ LEVI, 2016a, p. 173.

A relação do químico com a matéria está, sobretudo, em desvendar seus enigmas. Em *A tabela periódica*, um narrador parte das memórias de seu ofício de químico para refletir sobre a trajetória de uma vida, percorrendo o fio de uma história individual e coletiva. São inseridas ali reminiscências inscritas nos limiares da experiência de um sobrevivente de Auschwitz, que acredita ter sobrevivido devido à sua profissão. No texto, estão dispostos 21 capítulos que quase se aproximam do gênero verbete. O que se apresenta em cada um deles são narrativas autobiográficas, além de dois contos explicitamente ficcionais.

Primo Levi caracteriza o livro como “uma micro-história, a história de um ofício e de suas derrotas, vitórias e misérias, tal como cada um de nós deseja contar quando sente prestes a encerrar o arco da própria carreira [...]”.² A disposição dos textos se aproxima da tabela periódica de Mendeleev à medida que adota um sistema de classificação provisório e fragmentário para organizar as histórias. Cientistas e filósofos, ao longo do tempo, tentaram identificar as partículas primordiais do Universo, classificar os elementos e unificar o conhecimento. Parece que essa motivação está, também, na escrita de Levi, em sua relação com as configurações de átomos, que formam as substâncias, e das letras, que formam as palavras. Ele empreende, desse modo, sua busca pela ordem e pela compreensão das coisas e da linguagem.

As primeiras páginas de *A tabela periódica* se constituem de reminiscências que evocam, nas histórias, os antepassados. Como escavador no terreno da memória, ele busca, assim, encontrar as heranças familiares. Se, para Walter Benjamin, “quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava”,³ Primo Levi realiza essa tarefa ao resgatar a história de seus ancestrais e, nos relatos, entretecer sua própria história, em um incomum sistema periódico. As imagens evocadas do passado se revelam nos limites da experiência traumática da *Shoah*, da perseguição, da morte, de um mundo em ruínas.

² LEVI, 1994, p. 225.

³ BENJAMIN, 2013, p. 101.

No primeiro capítulo, “Argônio”, o narrador trata de buscar as origens de seus antepassados aproximando-as a dos gases nobres ou inertes. Para ele, tanto a família quanto os gases poderiam ser caracterizados por uma inércia no íntimo, ou seja, uma “especulação desinteressada, ao discurso arguto, à discussão elegante, sofisticada e gratuita”.⁴ Tal qual um arqueólogo, ele aprofunda suas escavações até a gênese de sua história e por meio de palavras hebraicas e dialetais piemontesas, além de genealogias marcadas pela violência, pelo racismo e pelo antissemitismo, busca recompor sua história ancestral. Essa narração, que nasce dos escombros da narrativa tradicional, pode ser pensada, também, a partir de Walter Benjamin em seus ensaios “Experiência e pobreza”⁵ e “O narrador”.⁶

A partir das constatações de Benjamin sobre o fim da narrativa tradicional após a guerra, sobre a mudez que atormenta os sobreviventes, bem como sobre a impossibilidade de narrar os acontecimentos traumáticos, pode-se perceber uma profunda semelhança com a narrativa de Primo Levi. Sua escrita comunica uma história, ou várias histórias que não podem ser relegadas ao esquecimento, e, por isso, o narrador deseja recuperar o passado. No entanto, recordar, inteiramente, um mundo arruinado revela-se uma tarefa impossível. A recomposição dos fatos não encontra, na rememoração, os subsídios para concluir, com inteireza, a narrativa. A literatura de Primo Levi realiza-se, assim, simultaneamente, em sua necessidade e em sua precariedade.⁷

Nesse sentido, o testemunho da *Shoah* se daria a partir da fragmentação, em que a recomposição da narrativa é feita pelas ruínas das lembranças. Para Benjamin, o sobrevivente retorna silenciado pela experiência da guerra – pobre em experiência narrável – “Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra [...]”.⁸

Assim, se não é possível uma narrativa tradicional após a Catástrofe, outro modo de narrar parece insurgir regido pelo não esquecimento.

⁴ LEVI, 1994, p. 10.

⁵ BENJAMIN, 1994, p. 114.

⁶ BENJAMIN, 1994, p. 197.

⁷ GAGNEBIN, 2014, p. 53.

⁸ BENJAMIN, 1994, p. 115.

Desde o campo de extermínio, essa insurgência aparece nos relatos de Levi. Pequenas cartas e relatos já anunciavam sua esperança de sobreviver e contar o que tinha visto e vivido em Auschwitz.⁹ Essa precária realização da narrativa nasce de motivações diversas. No capítulo “Cromo”, de *A tabela periódica*, o narrador relata:

Eu retornara do cativeiro há três meses, e vivia mal. As coisas vistas e sofridas me queimavam por dentro; me sentia mais perto dos mortos que dos vivos, culpado de ser homem porque os homens edificaram Auschwitz, e Auschwitz engolira milhões de seres humanos assim como muitos amigos meus e uma mulher que levava no coração. Me parecia que, para purificar-me, só através da narração, e me sentia como o Velho Marinheiro, de Coleridge, que segura pelo caminho os convidados que vão à festa para infligir-lhes sua história de malefícios.¹⁰

É pela narração que Levi supõe encontrar uma certa paz, uma maneira de exorcizar a dor e o sofrimento. Ao se comparar com o marinheiro de Coleridge, ele se coloca na posição do desesperado, que precisa narrar os fatos acontecidos, para muitos irrealis, devido à monstruosidade da experiência vivida. O medo de que as pessoas não acreditassem no absurdo de seus relatos foi um pesadelo constante não só de Levi, mas de tantos outros sobreviventes.

O narrador volta, assim, a dar atenção a sua busca pela origem das coisas: “O velho Cometto acrescentou que a vida está repleta de costumes cuja raiz não se pode rastrear”.¹¹ Ao refletir sobre o motivo de se colocar um pedaço de cebola no óleo de linhaça, por exemplo, ele revisita as origens do verniz, material importante com o qual o escritor trabalhou em uma fábrica após a Segunda Guerra. Ele cita, nesse relato, a presença desse líquido nas histórias bíblicas e outras narrativas contadas por colegas de trabalho no passado. Esse modo de intercambiar experiências aproxima-se da figura do narrador de Benjamin do qual Jeanne Marie Gagnebin escreve: “Esse narrador sucateiro [...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo com que

⁹ LEVI, 2016a, p. 169.

¹⁰ LEVI, 1994, p. 151.

¹¹ LEVI, 1994, p. 147.

a história oficial não sabe o que fazer”.¹² A tarefa desse narrador se faz, portanto, também pela escuta. Levi é um ouvinte atencioso, ele ouve e registra as histórias que lhe são contadas, aquelas relegadas à margem da “história oficial”.

O narrador humilde que tece sua “narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”,¹³ revela-se em *A tabela periódica* na figura do químico sobrevivente em busca do que resta de sua história. Por isso, ele recolhe fragmentos de histórias que lhe são contadas por outros, sua tarefa, assim, não se faz como uma atitude totalmente solitária, antes se configura pelos resquícios de vozes que ecoam em sua narrativa, como ouvinte, testemunha e intérprete. O desafio desse narrador é, portanto, tentar encontrar as raízes das coisas, compreender a matéria para, então, tentar dominá-la. Assim, o narrador espera, por esse expediente, compreender o funcionamento das coisas, apreender um sentido para a própria vida.

Para Levi, o ato de escrever ganha novos impulsos:

O próprio ato de escrever se tornou uma aventura diferente, [...] uma obra de químico que pesa e divide, mede e julga a partir de testes controlados, e se esforça por responder aos porquês. Junto ao alívio que liberta, próprio do sobrevivente que narra, experimentava agora, ao escrever, um prazer complexo, intenso e novo, semelhante àquele vivido como estudante ao penetrar na ordem solene do cálculo diferencial. [...] extrair as coisas da memória e descrevê-las com o máximo rigor e o mínimo embaraço. Paradoxalmente, minha bagagem de memórias atrozes se tornava uma riqueza, uma semente; ao escrever, eu parecia crescer como uma planta.¹⁴

A narração faz ressurgir a vida das cinzas; impulsionado por uma nova paixão: o desejo de relatar a experiência da guerra. Escrever, para o narrador, será, portanto, um desafio, “um prazer complexo”. No entanto, é a figura do químico nos primeiros anos de sua formação que reaparece. O narrador quer recordar, elaborar o passado por meio da escrita, revestir suas experiências com palavras. Ao escrever, ele aspira juntar os escombros, dar voz aos silenciados, nomear e dar túmulo àqueles que

¹² GAGNEBIN, 2014, p. 53.

¹³ GAGNEBIN, 2014, p. 53.

¹⁴ LEVI, 1994, p. 153.

não tiveram direito à memória na história triunfante. Ao pesar e dividir, medir e julgar, Levi recompõe sua narrativa de maneira concisa, o ofício de escritor se aproxima, pois, do ofício de químico. Ele realiza “testes controlados” com os átomos e com as palavras, esforçando-se para conceber uma imagem exata da vida.

No capítulo “Potássio”, o narrador afirma:

Destilar é bonito. Antes de tudo, porque é um ofício lento, filosófico e silencioso, que te mantém ocupado mas deixa tempo para pensar noutras coisas, um pouco como andar de bicicleta. Mais ainda, porque comporta uma metamorfose: de líquido a vapor (invisível), e deste novamente a líquido, mas neste caminho duplo, para cima e para baixo, atinge-se a pureza, condição ambígua e fascinante, que parte da química e vai muito longe.¹⁵

A descrição da beleza do procedimento de destilar guarda profunda identificação com o trabalho da escrita. As imagens da destilação suscitadas pelo “químico-artista”, em que se busca a essência da matéria, se aproximam do processo meticuloso de criação do texto pelo escritor. Levi transforma as experiências vividas em matéria das palavras. O que foi vivido se metamorfoseia em narrativa. O caminho duplo que se apresenta na destilação alude ao movimento da mão do escritor, que se move “para cima e para baixo” no ato de escrever. Se “destilar é bonito”, por ser um “ofício lento, filosófico e silencioso”, da mesma maneira, escrever também o é, da mesma maneira, posto que se realiza no ato solitário do escritor, no silêncio de seu recinto, em meio aos seus pensamentos e reflexões.

Outra tarefa, análoga a do químico, e que também pode deixar vislumbrar aspectos sobre o ofício de escrever, é a do caçador:

Somos químicos, isto é, caçadores: nossas são “as duas experiências da vida adulta” de que falava Pavese, o sucesso e o insucesso [...]; não nos devemos render à matéria incompreensível nem a ela nos acomodarmos. Estamos para isso, para errar e nos corrigirmos, para receber golpes e desferi-los. Não nos devemos nunca sentir desarmados: a natureza é imensa e complexa, mas não é impermeável à inteligência; é preciso rodeá-la, acossar, sondar, buscar o ponto de passagem ou construí-lo.¹⁶

¹⁵ LEVI, 1994, p. 62.

¹⁶ LEVI, 1994, p. 80.

Para Levi, a química é uma maneira de compreender a matéria, e como o caçador, deve-se perseguir os rastros da natureza, procurar as respostas dos enigmas que ela guarda e que não são alheios à inteligência humana. Rodear, acossar, sondar, buscar e construir são também as ações do escritor, na imagem do químico-caçador que procura, de maneira concisa, abstrair o sentido das coisas. Ora, Italo Calvino afirma: “em minha experiência [de escritor], o impulso para escrever está sempre ligado à falta de algo que se queria conhecer e possuir, algo que nos escapa”.¹⁷ De forma semelhante, Levi percorre o passado, os lugares da memória, que o tempo e a guerra persistem em soterrar, ele caça seguindo rastros e vestígios e busca reconstruir, nesse percurso, um mundo. Sua narrativa memorialística, fragmentária em sua essência, resiste, pois, contra a ignorância e o esquecimento.

No último capítulo, “Carbono”, um átomo do elemento químico se torna o protagonista da história: “Nosso personagem, pois jaz há centenas de milhões de anos ligado a três átomos de oxigênio e a um de cálcio, sob a forma de rocha calcária: já possui uma longuíssima história cósmica atrás de si, mas vamos ignorá-la”.¹⁸ Essa é mais uma história que remonta a personagens antigos, imemoriais, que atravessam o tempo, em um caminho de experiências árduas, de sucessos e derrotas. O narrador conclui:

Esta célula pertence a um cérebro, e este é meu cérebro, de mim que escrevo, e a célula em questão, e nela o átomo em questão, se dedica a minha escrita, num gigantesco e minúsculo jogo que ninguém jamais descreveu. É aquela que neste instante, a partir de um labiríntico entrelaçamento de sim e de não, faz com que minha mão percorra um certo traçado no papel e o marque com estas volutas que são signos; um impulso duplo, para cima e para baixo, entre dois níveis de energia, leva esta minha mão a imprimir no papel este ponto: este.¹⁹

O carbono, considerado elemento constitutivo da própria vida, esteve presente na trajetória de Primo Levi em momentos sombrios. Quando estava aprisionado no campo de concentração, ele escreve: “Ao

¹⁷ CALVINO, 2015, p. 114.

¹⁸ LEVI, 1994, p. 226.

¹⁹ LEVI, 1994, p. 233.

carbono [...] se dirigia meu primeiro sonho literário, insistentemente sonhado numa hora e num lugar em que minha vida não valia muito”.²⁰ Se o escritor-narrador dedica sua escrita ao átomo de carbono, ele sugere, com esse ato, ao leitor, que sua escrita parte da sua sobrevivência. Ele sonha, com essa estratégia, sair do mundo concentracionário para testemunhar. Em “A linguagem dos odores”, Primo Levi afirma:

Quando revisitei Auschwitz depois de quase quarenta anos, o cenário visual me proporcionou uma comoção reverente, mas distante; ao contrário, o “cheiro de Polônia”, inócuo, aprisionado pelo carvão fóssil usado para o aquecimento das casas, me atingiu como um golpe: despertou de uma vez um universo inteiro de lembranças, brutais e concretas [...].²¹

É o cheiro do carbono, proveniente da queima do carvão, que Levi sente ao regressar a Auschwitz, responsável por despertar memórias atroz. Da mesma maneira – e intensificado pelo seu ofício de químico que o induz a melhor identificar o cheiro, o odor das coisas – essa memória despertada é o impulso que o leva a escrever.

Primo Levi afirma “que o homem é e deve ser sagrado para o homem, em qualquer lugar e sempre”,²² ao se referir à construção de um monumento em Auschwitz, no ano de 1959. Da mesma maneira, seus escritos são obras memoriais que advertem a humanidade sobre o perigo da repetição da *Shoah*. Sua transmissão essencial se dá pela narrativa em busca do não apagamento dos rastros, como observa Gagnebin: “escrevemos para sobreviver, para não morrer por inteiro, ou para deixar algo durável [...] para deixar um rastro ou uma marca de nossa passagem”.²³

No capítulo “Ferro”, Levi narra a história de seu grande amigo Sandro, que o levava para escalar montanhas. Essas experiências, de alpinismo, foram para o escritor uma forma de treinamento para as situações limites que ele viveria em Auschwitz. Sandro foi capturado e morto em abril de 1944, “seu corpo ficou muito tempo abandonado no meio da rua porque os fascistas proibiram a população de dar-lhe sepultura”.²⁴

²⁰ LEVI, 1994, p. 226.

²¹ LEVI, 2016b, p. 256-257.

²² LEVI, 2016a, p. 10.

²³ GAGNEBIN, 2014, p. 18.

²⁴ LEVI, 1994, p. 54.

Essa narrativa se caracteriza por situações que prenunciam a dureza dos dias que haviam de chegar, das situações que exigiam força e resistência. Ao negarem um túmulo a Sandro, os fascistas pretendiam anular sua existência, apagar sua memória. Como afirma Gagnebin: “Se o túmulo é um signo (*sème*) construído com pedras, o poema também é signo, túmulo (*sème*) de palavras; ambos têm por tarefa lembrar aos vivos de amanhã a existência dos mortos de ontem e de hoje”.²⁵ Dessa forma, Levi constrói um túmulo para o amigo em sua narrativa. O narrador conclui:

Hoje sei que é uma ação sem esperança revestir um homem de palavras, fazê-lo reviver numa página escrita: especialmente um homem como Sandro. Não era homem para ser objeto de narrativas ou de monumentos, ele que dos monumentos se ria: estava todo nas ações e, uma vez terminadas estas, nada resta dele; nada senão palavras, precisamente”.²⁶

Ao contar a história da vida de Sandro, Levi sabe que as palavras fracassam em sua tentativa de fazer reviver o homem morto pela guerra, mas o que resta dele fulgura nas memórias, nos fragmentos, nas palavras. É, ao narrar, que Levi constata que essa é uma ação sem esperança, no entanto, não se pode deixar de escrever, de transformar as palavras malogradas em potência de rememoração.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BENJAMIN, Walter. *Imagens do pensamento*: sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. 192 p.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito*: artigos, conferências e entrevistas. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 312 p.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. 272 p.

LEVI, Primo. *A tabela periódica*. Tradução de Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. 258 p.

LEVI, Primo. *A assimetria e a vida*: artigos e ensaios 1955-1987. Organização de Marco Belpoliti. Tradução de Ivone Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2016. 306 p.

²⁵ GAGNEBIN, 2014, p. 15.

²⁶ LEVI, 1994, p. 54.

LEVI, Primo. *O ofício alheio*: com um ensaio de Italo Calvino. Tradução de Sílvia Massimini Félix. São Paulo: Editora Unesp, 2016. 289 p.

O golem de Samuel Rawet e a estupidez humana

Filipe Amaral Rocha de Menezes

Um cansaço, e uma espécie de náusea me levam a redigir a história de Johny Golem. Cansaço provocado por um acúmulo de miudezas, náusea provocada pelas possibilidades infinitas da estupidez humana.

Samuel Rawet

O enfado em relação à estupidez humana, ricamente ilustrada no conto de Samuel Rawet, dá o tom da narrativa. Rawet reescreve o mito judaico do *golem*, um tipo de monstro autômato que teria sido criado por um velho e sábio rabino a partir do barro e recebido a vida por meio de uma palavra mágica, marcada em sua testa ou escrita num pedaço de pano ou papel enfiado em sua boca. Como é natural em toda lenda, cada vez que ela é recontada, surgem variações conforme o narrador. Rawet, por sua vez, ao recontar a história, destaca as interações e os comportamentos das pessoas que estão em contato com o monstro, ressaltando como o diferente, o estranho, perturba a ordem das coisas, sendo necessário, de alguma forma, prender e isolar a criatura para vencê-la.

No conto, após desculpar-se de seu desconforto em deparar com a estupidez humana, o narrador apresenta nomes de localidades, como o de Haifa, numa tentativa quase borgiana de construir um arcabouço de realidade em torno da sua versão do mito. Esse esforço continua quando dados sobre a lenda, como sua origem, os nomes de vários rabinos e estudiosos dos textos místicos judaicos, as datas e todo um conteúdo informativo são costurados para que o leitor tenha “uma informação prévia sobre o *golem*”.¹ Embora o narrador reconheça que tais informações não ajudem muito a compreender o caso. No entanto, ele afiança, ceticamente, que a ajuda na composição do conto, e que, de outro modo, este

¹ RAWET, 2004, p. 334.

pareceria falho. O personagem Johny Golem não é uma criatura de barro trazida à vida por meio de uma palavra mágica, talvez ele seja, apenas, um idiota ou o humano, em geral, visto por Rawet na contemporaneidade. A palavra “golem” pode significar, assim, aquele em que se ausenta a inteligência ou a razão.

O trecho que informa sobre a inscrição do *golem* na tradição judaica pode ser visto como uma espécie de verbete que apresenta um percurso da lenda desde a sua referência bíblica até as diversas histórias de famosos rabinos e estudiosos que, durante a Idade Média, tentaram, a partir do barro, dar vida e fôlego à criatura. Em meio a esse texto informativo, surge uma importante reflexão que pode surpreender o leitor: o narrador se desculpa pela impossibilidade de apresentar uma história que sirva de deleite ao público, devido a sua falta de habilidade e de interesse em criar o seu próprio *golem*. Essa desculpa remete o leitor para experiências complexas, na qual a percepção pragmática do texto seria como uma espécie de missiva da voz narrativa endereçada ao leitor. O narrador critica o seu fazer textual, como se o que ele fizesse não fosse também a recriação de um *golem* ao aglutinar tantos fragmentos de histórias.

No verbete “*Golem*”, da *Jewish Encyclopedia*,² são apresentadas duas acepções do vocábulo: como um embrião, única ocorrência da palavra no texto bíblico (Sl 139:16), e, na Idade Média, quando um rabino cria a possibilidade de insuflar vida numa figura humana de barro ou madeira, a qual teria sido nomeada *golem* no século XVIII. Sendo assim, de acordo com essa tradição, tudo o que estiver em estado de incompletude, isto é, não totalmente formado, seria designado como *golem*. Ainda a partir dessa concepção, Adão, antes do sopro da vida, entre o pó e uma massa em formação, poderia ser visto como um *golem*.

Uma das versões medievais sobre o *golem* relata que este poderia crescer de tamanho e levar mensagens ou obedecer mecanicamente a qualquer ordem do seu mestre. Nessas versões, a massa disforme de barro torna-se vida a partir da escrita de um dos nomes sagrados de Deus. Sábios rabinos de Praga, Wilna, ou Cheim teriam dominado a arte da criação de *golems* e criado as suas criaturas particulares para diversos

² JEWISH ENCYCLOPEDIA, 1901-1906.

fins domésticos. Esse mito não se perdeu na contemporaneidade. Lyslei Nascimento afirma que ele “migra da tradição oral para a escrita, prolifera em outros meios tão múltiplos quanto as versões pelas quais é difundida”,³ estando presente em obras nas quais o tema da relação entre criador e criatura é central.

O conto de Rawet pode ser dividido em duas partes. Na primeira, uma introdução, o narrador reaviva e constrói no imaginário do leitor um conceito do *golem*. Na segunda, ele apresenta um monstro contemporâneo diferente das descrições das tentativas anteriores. Entra em cena, nesse momento, Paul Segall, antigo espião e comerciante inglês, que conhece a história de Johny, e que por meio dele, o narrador veio a ter conhecimento sobre esse estranho personagem: um judeu polonês, sem nome, doente submetido a um forte tratamento psiquiátrico, conduzido por Brice Account, que o torna, por procedimentos científicos, num autômato.

Segall, relata a história com detalhes, mas o narrador do conto declara que os omite por simples enfado. O inglês, que ao primeiro momento parecia desinteressado, revela-se um entusiasmado contador da história de Johny. Ele conta, assim, sobre o médico que, por meio da ciência, transformou o judeu doente num autômato. Essa seria, pois, a incrível ideia de Account: fazer aquele homem anônimo um “*golem* autêntico, utilizando para isso todos os recursos do seu setor de pesquisas”.⁴

O doente é reduzido, assim, a um tipo sobre quem contam-se anedotas. Este é referido no texto pelo apelido recebido na clínica psiquiatra: Johny Golem, uma vez que o seu nome verdadeiro é desconhecido. O anonimato de Johny, sua condição de um imigrante judeu polonês refugiado, de bairro pobre, portador de doença mental grave, submetido sem consentimento a tratamento experimental são o pouco que se sabe sobre ele. A insignificância do homem transformado em coisa salta aos olhos do leitor em comparação aos ricos detalhes e informações sobre os demais personagens e localidades.

³ NASCIMENTO, 2017.

⁴ RAWET, 2004, p. 337.

As palavras “experimento” e “pesquisa” surgem na história do devir do pobre imigrante na figura inclassificada e deformada de Johny Golem, considerado, pelo narrador, como “um dos maiores fracassos do setor de pesquisa”. Que tipo de experimento poderia acontecer com alguém como esse homem? A vulnerabilidade dele é exposta por meio de sua pobreza, de sua situação de imigrante, de sua dificuldade de comunicação e de sua doença:

Era um esquizofrênico, com fortes doses paranoicas, além de epileptoide. Acho que assim o classificariam. Não me recordo do seu nome, se é que algum dia cheguei a saber realmente. O nome com que todos o conhecíamos depois de dado instante era Johny Golem. [...] A fala caótica, uma alternância de silêncios e loquacidade caótica. Uma eclosão pornográfica contrabalançada com êxtases místicos fornecendo um quadro impossível de olhar sem humor. O inglês do homem era péssimo, e algo do que dizia era incompreensível. [...] até o ídiche falado por Johny Golem era estropiado.⁵

O cenário desenhado na história, que Segall estaria contando para o narrador, pode remeter o leitor a uma sensação estranha, na qual poderiam ser traçadas linhas de similaridades às experiências, muito mais aterrorizantes perpetradas pelos nazistas nos campos de concentração. Assim, o texto toca os acontecimentos da *Shoah*,⁶ um grande evento da estupidez humana, trazendo à tona a lembrança das monstruosas experimentações, abusos e torturas sofridas pelos perseguidos.

Em *Crônicas del holocausto*,⁷ encontramos relatos sobre experiências médicas dos nazistas realizadas em seus prisioneiros, por razões pseudocientíficas, sem o menor senso de humanidade, como os realizados pelos médicos julgados em Nuremberg em 1946: beber água do mar, injeções nos ossos, exposição ao gás mostarda e outras atrocidades. Resta lembrar que o Código de Nuremberg nasceu nos finais de 1947 como um estatuto para defender os direitos humanos da experimentação médica, criado após o julgamento.

⁵ RAWET, 2004, p. 336.

⁶ Prefere-se utilizar o termo *Shoah*, do hebraico “catástrofe”, para se evitar o sentido sacrificial/religioso da palavra Holocausto.

⁷ HARRAN, 2002.

A história de Rawet se passa em Haifa e os acontecimentos em relação a Johny poderiam ter ocorrido à época do Mandato Britânico na Palestina, de 1920 a 1948, uma vez que várias personagens são inglesas, como Segall e o médico Brice Account. Segall conta que o dr. Account chefiava um setor de pesquisas em psicologia do serviço secreto, com ênfase em estudos sobre as possibilidades da psicologia em situações de guerra. Ele também lembra: “há certos problemas ligados a interesses do Estado que estão acima do indivíduo, não quero por isso qualificar de crueldade o comportamento de meu chefe de então”,⁸ resguardando e protegendo as atitudes atrozés de seu supervisor. Todos os elementos estavam à disposição para que Account perpetrasse seu intento de pesquisa: utilizar-se de todos os recursos disponíveis para transformar o homem debilitado em *golem*.

Embora, curiosamente, o narrador se furte de detalhar os procedimentos realizados em Johny, afirmando serem estes “uma série de pormenores profissionais que não cabe aqui mencionar”, parece que seus intentos se realizaram: dada alta ao paciente/cobaia, “Johny circulava pela cidade como um verdadeiro idiota de aldeia”.⁹ O narrador, entretanto, comenta que Account, em alguns momentos, vibrava com o resultado, em outros, lamentava, devido as peripécias do *golem* solto pelas ruas, atuando em diversos “episódios grotescos”.

Novamente, podem ser traçados paralelos do conto de Rawet com os relatos sobre a *Shoah*, uma vez que o estado de Johny remete o leito à condição de “*muçulmano*”, designação dada aos homens que entravam em um verdadeiro estado de apatia devido aos maus-tratos contínuos e a desnutrição, como bem descreve Primo Levi em *É isto um homem?*.¹⁰ Levi foi uma testemunha dessa condição a qual foi reduzida os prisioneiros nos campos de concentração. No capítulo “Os submersos e os salvos”, ele descreve esse estado: “são eles os “muçulmanos”, os submersos, são eles a força do Campo; a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em

⁸ RAWET, 2004, p. 336-337.

⁹ RAWET, 2004, p. 337.

¹⁰ LEVI, 2000.

silêncio”.¹¹ Esse estado de decrepitude e desamparo traduzia-se, para ele, uma imagem de “todo o mal do nosso tempo... um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo rosto, em cujo olhar, não se possa ler o menor pensamento”.¹²

Esses eram os que estavam completamente desamparados, sem amigos ou conhecidos poderosos, sem rações extras de comida, sem qualquer tipo de vantagem, os que estavam fadados a sucumbir, os sem esperança.

No conto de Rawet, Johny, a pretexto de ser transformado em um verdadeiro *golem*, foi reduzido a um homem sem esperança, um não homem, um muçulmano, de acordo com Levi, isto é, alguém sem vontade própria, sem individualidade. Segundo Giorgio Agamben, o estado final desses seres humanos era tal que sequer poderiam ser nomeados por cadáveres pelos SS que se livravam dos despojos após o extermínio, mas por *Figuren*, ou seja, bonecos.¹³ Ainda, conforme Agamben:

Precisamente no ponto em que o muçulmano, a “testemunha integral”, havia eliminado para sempre qualquer possibilidade de distinguir entre o homem e o não-homem. [...] Também o muçulmano, como o amontoado de cadáveres, atesta o seu completo triunfo sobre a humanidade do homem: mesmo que se mantenha ainda vivo, aquele homem é uma figura sem nome.¹⁴

Assim, aquele que experimentou na totalidade a experiência do campo, não mais seria um indivíduo, mas, tragicamente, *ein Figur*, um boneco, um sem nome, um amontoado de massa disforme, um *golem*.

A transformação do sujeito em *golem*, como denunciada por Rawet, se relaciona com a transformação do prisioneiro do campo em muçulmano, guardadas as devidas proporções. Se nos campos, esta ocorreu devido a uma destruição sistemática do indivíduo pela violência, no conto, esta decorre também por procedimentos científicos diversos. Vale lembrar, ainda, as cirurgias de lobotomia que ocorriam também na primeira metade do século XX em clínicas psiquiátricas.

¹¹ LEVI, 2000, p. 91.

¹² LEVI, 2000, p. 91.

¹³ AGAMBEN, 2008, p. 58.

¹⁴ AGAMBEN, 2008, p. 55.

Embora encontrem-se tantos detalhes e informações sobre o ocorrido com Johny, algumas questões permanecem sem respostas. Poder-se-ia, no entanto, estabelecer paralelos de sua condição de autômato com a anterior, de imigrante e de refugiado. Rawet, em seus textos, repetidas vezes, trata da condição do imigrante, em especial, a do judeu. Johny Golem é o imigrante sem nome, reduzido ainda mais devido à doença mental, que se torna cada vez mais isolado, incomunicável, sendo tratado, por isso, como coisa. Seu isolamento é marcado tanto por sua história, como contada por Segall, quanto pela opção que o narrador faz em relação à narrativa: conta-se a anedota, mas o *golem* quase que não surge. Como o narrador mesmo lembra: “houve episódios grotescos, disso se lembrava Segall, embora não pudesse resumi-los”.¹⁵ Desta forma, ele opta por esconder, ou deixar na sombra, e submeter, pelo ocultamento, ainda mais o personagem.

Uma das características do *golem* de Rawet, assim como de diversas outras criaturas e monstros, literários, imaginários ou reais, além da sua não humanidade conseguida a partir de procedimentos não detalhados, seria o seu contínuo abafamento. Apesar da exaustiva descrição sobre o que seria a criatura na primeira parte do conto, no restante da narrativa, à medida que se evolui a transição do homem doente em autômato, o narrador toca cada vez menos na condição humana da personagem. Ao evitar detalhar os procedimentos médicos aplicados, diz ter havido vários episódios relacionados à vida de Johny após o tratamento experimental, no entanto, em todas as anedotas referidas, o personagem acaba sendo tamponado. A história desenha-se, desse modo, como uma não história. Ao não concluir ou deixar em primeiro plano a vida de Johny Golem, Rawet denuncia, na enunciação, o apagamento do sujeito.

Johny Golem, quase invisível, nas entrelinhas, é o fio condutor que permeia as narrativas incompletas ou fragmentárias, rastros de uma criatura que não é possível definir e nem se encontrar completamente. O título do conto lembra o leitor que, nesse texto, poderia encontrar todo o relato sobre a vítima da estupidez humana, no entanto, no percurso, mais distante e menos exposta fica a personagem. Assim, quanto menos

¹⁵ RAWET, 2004, p. 337.

se fala de *golem*, mais o narrador parece se desinteressar por sua história. Se no enunciado, o autômato é, aos poucos, deixado de lado, na enunciação, denuncia-se, na perda do interesse pela criatura, a destruição do outro. O narrador encerra, desse modo, seu texto-*golem*, evidenciando que a tarefa máxima da estupidez humana estaria completa em Johny Golem, na sujeição da individualidade do pobre imigrante reduzida a autômato sem nome.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008. 168 p.
- GOLEM. In: JEWISH Encyclopedia. (1901-1906). Disponível em: <<http://www.jewishencyclopedia.com/articles/6777-golem>>. Acesso em: 12 jun. 2017.
- HARRAN, Marilyn et al. *Crónica del Holocausto: las palabras e imágenes que hicieron historia*. Traducción de María Herranz Agulleiro. Buenos Aires: El Ateneo, 2002. 765 p.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 175 p.
- NASCIMENTO, Lyslei. Johny Golem, de Samuel Rawet: sobre criadores e criaturas. *Letras*. Belo Horizonte, ano 12, n. 53, p. 18, jul. 2017.
- RAWET, Samuel. Johny Golem. O terreno de uma polegada quadrada. In: _____. *Contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

Criador/criatura na Eä de J. R. R. Tolkien

Geovanna Vitorino Silva Gonçalves

A Eä de J. R. R. Tolkien apresenta uma ligação estritamente íntima e correlata ao cristianismo. O catolicismo, em especial, representa papéis de profunda importância na vida do escritor como agente educador e moldador de caráter. Após o falecimento de sua mãe, Mabel Tolkien, que fora afastada de sua família ao se converter ao catolicismo, ele e seu irmão Hilary foram guiados e tutorados pelo padre Francis Morgan. A crença religiosa de Tolkien se instala em seu trabalho e a extensão dessa influência é visível em diversos pontos de sua obra literária. A criação de Eä é, possivelmente, o aspecto que mais se evidencia como paralelo à mitologia cristã.

No universo de Eä, Tolkien cria uma verdadeira rede de inter-relações entre suas personagens. A conexão mais primordial que aparenta ligar esses seres é a de origem: Eru Ilúvatar. Como o principal criador de tudo o que há no universo, Eru concebe seres das mais diversas naturezas e peculiaridades, seres estes que tomam rumos distintos em suas existências, afinal, são concebidos sob a luz do livre-arbítrio. De suas criações, há aquelas que seguem caminhos de trabalho e de bondade, ajudando seu criador em seus desígnios. Ainda, assim, sempre carregam em si sua liberdade e seus aspectos únicos. Contudo, também há aquelas que se rebelam e traem seus irmãos e pai, travando guerras e seguindo caminhos obscuros. Desses dois grupos, entretanto, surgem novos criadores, que dão forma a suas criações de forma coerente a que eles próprios seguem em suas existências.

Eru tudo cria: o universo de Eä e a Terra, que mais tarde é habitada e chamada de Reino de Arda; os Ainur, grandes espíritos de poder que o ajudariam a moldar o mundo e aos quais Eru dá o livre-arbítrio; os elfos, seus filhos primogênitos, e os homens, os sucessores. Durante o processo de criação do mundo, porém, Melkor, a quem é dado maior poder e sabedoria entre os Ainur, se rebela e interfere na canção da criação, pois deseja dar forma as suas próprias criações e exaltar seu ego e poder. Logo, observa-se, ainda, na criação do mundo, o primeiro conflito entre criador e criatura e também o primeiro indício da influência do cristianismo na obra de Tolkien: a criação de Eä é uma recriação da criação bíblica; Eru um reflexo de Deus e Melkor, de Lúcifer.

Melkor interfere na obra de seu criador, pois acredita que Eru não se aproveita bem de seu poder de criação e se impacienta com isso, fazendo crescer em si a vontade de dar forma a suas próprias ideias para que possa fazê-lo de acordo com sua crença e moral. Melkor quer criar, pois inveja seu criador e, em seu íntimo, seu ego precisa ser alimentado. Ele anseia por seus próprios súditos para que os possa comandar e ter controle sobre suas existências, para que possa, afinal, ser seu senhor.

Porém, diferente da história bíblica em que Deus expurga Lúcifer dos Céus após sua revolta, Eru apenas repreende Melkor e concede a ele outras chances de recomeçar. Melkor, contudo, sente-se envergonhado e humilhado pela reprimenda e, desses sentimentos, surge a raiva por aquele que o criou. Assim, guerra após guerra, Melkor odeia e inveja seu criador, sentindo-se da mesma forma em relação às outras criações de Ilúvatar, até seu confinamento no Eterno Vazio do mundo, de onde seu espírito jamais poderá sair. Desse modo, a história de Melkor após sua queda se dá como a de Lúcifer, que também, dominado pelo ódio e pela inveja, é enviado para habitar no inferno pela eternidade.

Bem e mal são assim definidos e tal dualidade interfere diretamente nas relações criador/criatura em Eä. A inveja e o orgulho que movem Melkor o levam a desejar tudo o que Eru e os outros Valar¹ criam

¹ Aqueles dos Ainur que desceram a Arda para ajudar na sua formação e na sua preparação para a chegada dos filhos de Ilúvatar (elfos e homens).

e constroem, porém, a tudo isso ele também deseja corromper e destruir. O narrador assim descreve:

Diz-se, porém, entre os eldar que os Valar sempre se esforçaram, apesar de Melkor, para governar a Terra e prepará-la para a chegada dos Primogênitos: e eles criaram terras, e Melkor as destruiu; sulcavam vales, e Melkor os erguia; esculpiam montanhas, e Melkor as derrubava; abriam cavidades para os mares, e Melkor os fazia transbordar, e nada tinha paz ou desenvolvia, pois mal os Valar começavam algum trabalho, Melkor o desfazia ou corrompia.²

Não é somente a terra que Melkor destrói e corrompe. A nenhum outro ser no universo, a exceção de Eru, pertence o direito de conceber novas criaturas. A Melkor, em especial, é negado tal poder após sua rebelião. Seu desejo de criar seus próprios súditos está, assim, atravancado. Entretanto, sua vontade não o impede de tentar cumprir seus objetivos e, por intermédio de sua malícia e de seu poder, ele captura e corrompe os filhos de Ilúvatar, tornando-os seres cegos a qualquer tipo de bondade ou liberdade.

Dos Maiar,³ Melkor forja os *valaraukar* ou *balrogs*, os espíritos de fogo; dos elfos, capturados e torturados, vêm os *orcs*; e há também Ungoliant, que se relata como um dos seres ao qual ele corrompe e que se apresenta como uma aranha gigantesca e horrenda. Esses, aos quais Melkor escraviza e corrompe, ainda que súditos e de certa forma criados por ele, não lhe demonstram amor ou respeito, mas como explica Tolkien em *O Silmarillion*, o odeiam e servem por medo, Melkor, “o criador apenas de sua desgraça.”⁴ Ungoliant, por exemplo, que fora alimentada pelo próprio Morgoth,⁵ cresce em poder e ganância e o ataca. A esse ataque, Melkor responde chamando por seus *balrogs* nas profundezas de Angband, sua fortaleza, que vêm e a açoitam com seu fogo.

A Sauron, discípulo e tenente de Melkor, também são atribuídas algumas criações, por exemplo, os lobisomens. Estes, segundo *O Silmarillion*,⁶ são espíritos terríveis, os quais Sauron aprisiona em corpos

² TOLKIEN, 2009, p. 12.

³ “Espíritos cuja existência também começou antes do mundo, e da mesma ordem dos valar, mas de grau inferior.” (TOLKIEN, 2009, p. 21)

⁴ TOLKIEN, 2009, p. 49.

⁵ Nome dado a Melkor pelos elfos noldor. Morgoth, o sinistro inimigo do mundo.

⁶ TOLKIEN, 2009, p. 206.

animalescos. Assim como os *orcs* e *balrogs* de Morgoth, são criados e usados principalmente como armas. No entanto, a mais notória criação de Sauron é o Um Anel de Poder.

Criado para governar e vigiar os outros Anéis de Poder e seus portadores, elfos Noldor de Eregion, o Um Anel contém grande parte da vontade e dos poderes de Sauron, o que torna o vínculo entre eles forte e inquebrável, tal como quando o Um é destruído, Sauron encontra seu fim. Porém, enquanto ele o está usando, consegue saber para que os anéis subalternos estão sendo utilizados e também consegue influenciar as mentes de seus portadores. O laço entre o Um e Sauron é de profunda malícia e lealdade: o Anel se utiliza de todos os meios de manipulação e de traição para ajudar seu mestre a cumprir seus objetivos e para se manter intacto e voltar a sua posse, pois, como explica Gandalf em *A Sociedade do Anel*, o “Um Anel de Poder toma conta de si próprio, Frodo. Ele pode escapar traiçoeiramente, mas quem o possui nunca o abandona”.⁷ Assim, ele trai, mata, corrompe e manipula, aproveitando-se de eventuais oportunidades para atingir seu objetivo. Dessa forma, o Um se entrega a Bilbo Baggins, que dá início à jornada de sua destruição, entregando-o a Frodo. Conquanto, até o último momento antes de sua destruição, o Um Anel se mantém resistente e fiel a Sauron. A origem desse profundo laço pode ter seu início na vontade e poderes de Sauron que o objeto retém, tornando-o uma arma de extremo poder, mas também de grande malícia e periculosidade.

Até então, à exceção do Um, nota-se uma relação extremamente fria e submissa por parte da criatura, que, por sua vez, fora de alguma forma escravizada e corrompida para que estivesse “pronta”. Seu vínculo para com o criador é de obediência cega movida por medo e por ódio. Completamente diferente, entretanto, é a relação de Eru com seus outros filhos.

Quando Eru cria os Ainur, criaturas semelhantes aos anjos bíblicos, e dá início à Música de Criação, ele os mantém por perto e os respeita, garantindo-lhes o livre-arbítrio e a possibilidade de irem a julgamento por

⁷ TOLKIEN, 2000, p. 57.

seus erros. Porém, o que se ressalta é que as criações de Ilúvatar não são concebidas com o propósito de se obter armas ou corrupção:

Havia Eru, o Único, que em Arda é chamado de Ilúvatar. Ele criou primeiro os Ainur, os Sagrados, gerados por seu pensamento, e eles lhe faziam companhia antes que tudo o mais fosse criado. [...] Disse-lhes então Ilúvatar: – A partir do tema que lhes indiquei, desejo agora que criem juntos, em harmonia, uma Música Magnífica. E, como eu os inspirei com a Chama Imperecível, vocês vão demonstrar seus poderes ornamentando esse tema, cada um com seus próprios pensamentos e recursos, se assim o desejar. Eu porém me sentarei para escutar; e me alegrarei, pois através de vocês, uma grande beleza terá sido despertada em forma de melodia.⁸

Os Ainur de Eru existem, primeiramente, com o desígnio de lhe fazerem companhia. Após o início da criação, Eru os reúne para que façam parte de seu grande propósito: a criação do mundo e sua preparação para a chegada dos Primogênitos. Os Ainur o amam e o respeitam em seu poder e em sua grandeza.

Eru se posiciona diante da ação de mais um de seus Ainur, sendo, dessa vez, Aulë, o ferreiro, que, ansioso pela vinda dos Primogênitos, para ter a quem amar e a quem repassar sua sabedoria, cria a raça dos Anões em segredo nos confins da terra. Contudo, nada pode ser escondido de Eru e este se coloca frente à Aulë para repreendê-lo e dar-lhe sua sentença:

— Exatamente como dei existência aos pensamentos dos Ainur no início do Mundo, agora adotei teu desejo e lhe atribuí um lugar no Mundo, mas de nenhum outro modo corrigirei tua obra; e, como tu a fizeste, assim ela será. Contudo não tolerarei o seguinte: que esses seres cheguem antes dos Primogênitos de meus desígnios, nem que tua impaciência seja premiada. Eles agora deverão dormir na escuridão debaixo da pedra, e não se apresentarão enquanto os Primogênitos não tiverem surgido sobre a Terra; e até essa ocasião tu e eles esperareis, por longa que seja a demora. Mas quando chegar a hora, eu os despertarei, e eles serão como filhos teus; e muitas vezes haverá discórdia entre os teus e os meus, os filhos de minha adoção e os filhos de minha escolha.⁹

⁸ TOLKIEN, 2009, p. 3.

⁹ TOLKIEN, 2009, p. 40.

Devido a sua impaciência, Aulë recebe a reprimenda e a justiça de seu criador e soberano, porém, devido a sua humildade e boas intenções, Eru se apieda e permite que os anões ainda existam.

Acerca de Manwë Súlimo, o Vala escolhido como representante de Eru no Reino de Arda, é aquele que melhor compreende seus desígnios. Sua relação com seu criador é de proximidade, amor e respeito, sendo que frequentemente vai em busca dos conselhos do pai:

Manwë refletiu muito em seu trono na Taniquetil e procurou o conselho de Ilúvatar. Descendo, então, a Valmar, convocou os Valar ao Círculo da Lei, e até mesmo Ulmo, do Mar de Fora, compareceu. Disse então Manwë aos Valar: — Este é o conselho de Ilúvatar em meu coração: que devemos reconquistar o domínio de Arda, a qualquer custo, e liberar os quendi da ameaça de Melkor.¹⁰

Novamente, durante o julgamento de Lúthien: “Dirigiu-se, assim, a Manwë, Senhor dos Valar, que governava o mundo sob a orientação de Ilúvatar. E Manwë procurou uma decisão em seus pensamentos mais íntimos, nos quais a vontade de Ilúvatar se revelasse”.¹¹

Na relação entre os homens e o seu criador, observa-se semelhança à relação do fiel com o divino e, por conseguinte, do cristão com Deus. Não há relatos em *O Silmarillion* de elfo ou homem que tenha contato direto com Eru, apesar de haver aqueles que o tem com os Valar. Entretanto, na terra de Númenor, há a tradição de oferecer a Eru os primeiros frutos da colheita e lá está também a Meneltarma, a montanha em que se encontra o santuário dedicado a Ilúvatar.

Antigamente, o porto e a cidade principal de Númenor ficava no meio de seu litoral ocidental e se chamava Andúnië por ser voltado para o pôr-do-sol. No meio do território, havia, porém, uma montanha alta e escarpada, que se chamava Meneltarma, a Coluna dos Céus, e nela havia um local elevado que era consagrado a Eru Ilúvatar. Era aberto e sem telhado e nenhum outro templo ou santuário havia na terra dos Númenor. Aos pés das montanhas, foram construídos os túmulos dos Reis, e bem próximo, sobre uma colina, estava Armenelos, a mais bela das cidades.

¹⁰ TOLKIEN, 2009, p. 50.

¹¹ TOLKIEN, 2009, p. 236.

Ali estavam a torre e a fortaleza construídas por Elros, filho de Eärendil, que os Valar designaram para ser o primeiro Rei dos Dúnedain.¹²

Próximo ao centro de Mittalmar, erguia-se o grande monte chamado Meneltarma, Coluna dos Céus, consagrado à adoração de Eru Ilúvatar:

Lá jamais se usara ferramenta ou arma; e lá ninguém podia dizer palavra, salvo o Rei. Apenas três vezes a cada ano o Rei falava, oferecendo uma prece pelo ano vindouro no *Erukyermë* nos primeiros dias da primavera, louvor a Eru Ilúvatar no *Eraulaitalë* no meio do verão e agradecimento a ele no *Eruhantalë* no final do outono. Nessas ocasiões, o Rei subia o monte a pé, seguido de grande afluência do povo, trajando branco e usando guirlandas, mas em silêncio.¹³

Constata-se, assim, que os homens de Númenor, além usarem Meneltarma como lugar de adoração a Eru, também a utilizam como ponto de referência para as principais construções do Reino, assim como, há séculos, as igrejas eram construídas nos pontos mais altos das cidades e utilizadas como local de referência para outras construções.

Contudo, a justiça de Eru também recai sobre os *númenorianos*, frutos de sua criação. Ainda que Melkor houvesse sido derrotado e seu espírito confinado no Eterno Vazio, a extensão de sua maldade na Terra não é extinta, e Sauron ainda perdura. Os *dúnedain* vivem sob a lei dos Valar de jamais poderem navegar para o oeste em direção a Valinor, o reino dos Valar. Porém, incitados talvez pela vaidade e pela ganância de Melkor que ainda habitam no mundo, a inquietação recai sobre eles e o desejo de navegar para as Terras Imortais assola seus corações. Assim despertou também no íntimo dos *númenorianos* o medo da morte e o desejo e a ganância pela vida eterna, dada aos elfos em sua criação. Relata-se em *O Silmarillion*,¹⁴ que à medida que crescem o poder e a glória dos *dúnedain*, cresce também sua inquietação e seu desejo pelo proibido e pelo impossível. Até que, em algumas centenas de anos, quando eles já não mais prestam seus respeitos a Eru ou aos Valar, e incentivados pela malícia de Sauron, que os manipula, fingindo-se de amigo, os

¹² TOLKIEN, 2009, p. 332.

¹³ TOLKIEN, 2014, p. 186.

¹⁴ TOLKIEN, 2009.

númenorianos se rebelam abertamente e navegaram para oeste, onde montam cerco a Valinor, reivindicando a terra ou exigindo a luta.

Logo vem a sentença de Eru:

Então, Manwë sobre a Montanha invocou Ilúvatar; e naquela época os Valar renunciaram a sua autoridade sobre Arda. Ilúvatar, porém, acionou seu poder e mudou a aparência do mundo. Abriu-se então no mar um imenso precipício entre Númenor e as Terras Imortais; e as águas jorraram para dentro dele. E o estrondo e as cataratas subiram aos céus; e o mundo foi abalado. E toda a esquadra dos númenorianos foi arrastada para esse abismo, afundando e sendo engolida para sempre. Já Ar-Pharazôn, o Rei, e os guerreiros mortais que haviam posto os pés na terra de Aman foram soterrados por colinas que desmoronaram. Conta-se que ali eles jazem, presos, nas Grutas dos Esquecidos, até a Última Batalha e o Juízo Final.¹⁵

Desse modo, a justiça de Ilúvatar recai sobre a nobre raça dos *númenorianos*, que não se extingue devido somente aos *elendili*, que se intitulam Fiéis, e que ainda se mantém amigos dos elfos e fiéis aos Valar, não tomando parte na jornada de Ar-Pharazôn até o oeste.

A obra de Tolkien é um reflexo nítido da crença que influenciou tanto sua obra dos mais diferentes ângulos. Sua releitura da Criação é clara e objetiva em vários aspectos. Eru, o criador, é um retrato do Deus judaico-cristão, assim como Melkor o é de Lúcifer, os Valar dos anjos e as criaturas de Melkor, dos demônios. Como Lúcifer, Melkor se rebela por orgulho e por inveja e é expurgado, no fim, sendo condenado a passar a eternidade aprisionado. Como os anjos, os Valar ajudam na criação e na preparação da Terra para a chegada dos homens, assim como, mais tarde, fazem a mediação entre o divino e o mortal. Com os mortais que habitaram a Terra de Deus, os Sucessores de Eru se assemelham, adorando seus criadores como figuras divinas e distantes, com quem jamais têm contato direto. Como os demônios de Lúcifer, as corrupções de Melkor são figuras torturadas e manipuladas, geradas e consumidas pelo ódio e pela maldade; criaturas concebidas por Eru em seus propósitos e corrompidas pelo mal para servirem como força bélica.

As inter-relações criador/criatura na Eä de Tolkien são, portanto, diversas e diretamente ligadas à moral dos envolvidos. Nas relações em

¹⁵ TOLKIEN, 2009, p. 355.

que há amor e respeito, nota-se ligação e aproximação entre criador e a criatura, nas quais as criaturas, feitas à luz do livre-arbítrio, estão sujeitas à imperfeição e ao erro. Nesse caso, o criador lhes dá o direito de julgamento, que possivelmente será rígido e trará algum tipo de sentença ou concessão da chance de redenção, levando em conta a moral e a conduta apresentadas pela criatura.

Esse criador também presta auxílio e conselho a sua criatura, mesmo que de forma indireta, quando estes se fazem necessário. A aproximação da criatura ao criador se dá, contudo, dependente da sua posição na hierarquia da criação: Melkor, inicialmente o Ainu mais poderoso daqueles que são concebidos, não mais tem contato com Eru Ilúvatar após sua rebelião. Porém, Manwë, criado na mesma linha hierarquia que Melkor, também seu irmão no pensamento de Ilúvatar e seu representante nos reinos da Terra, é o único dos Valar que pode manter contato com seu criador e pedir-lhe auxílio quando julga necessário. Aulë, concebido como um Ainu e um daqueles que escolhe descer a Arda, obtém contato com seu criador apenas uma vez, segundo relatado em *O Silmarillion*, sendo que, na ocasião, Ilúvatar é quem o procura para questionar-lhe a conduta. Finalmente, dos Filhos Primogênitos e dos Sucessores, não se relata nenhum contato direto com Eru, afinal, os homens da raça dos *númenorianos* apenas o cultuam como figura divina por determinado período de tempo e dele recebem sentença por seu comportamento.

Em contrapartida, entre aqueles de moral maliciosa, pouca relação se percebe entre criador e criatura. Pode-se especular, porém, os motivos de tamanho distanciamento nessa relação. Melkor é impossibilitado de conceber quaisquer criações de seu pensamento após sua traição, sendo que, em grande parte, se descreve que suas criaturas são inicialmente concebidas por Eru Ilúvatar e as quais, pela tortura e pela magia negra, Melkor corrompe para que se tornem algo de seu agrado. Tais criaturas são criadas por meio de grande inveja e de ódio, com o propósito de servirem como armas para os planos de destruição de seu mestre. Logo, devido à forma de sua criação, são desprovidas de bons sentimentos e também de diversas formas de liberdade, obedecendo cegamente a seus criadores, temendo-os e odiando-os. Quando essas criaturas desagradam ou se rebelam, como Ungoliant o fez, elas também se tornam sujeitas à

justiça do criador que, por sua vez, não se mostra nem um pouco benevolente, mas extrema e cruel. Portanto, essas criaturas são condicionadas ao distanciamento de seus criadores desde sua concepção.

Observa-se ademais, que aquelas criaturas que pouco contato têm com seus criadores, carregam poucas de suas características. Os Valar são espíritos imortais, de grande poder e sabedoria, que podem assumir a forma que desejarem. Suas existências nunca poderão ser apagadas do mundo e esses tiveram contato direto com Eru, o criador. Os elfos, apesar de sábios, podem ter sua imortalidade interrompida e seus espíritos são encerrados nos Palácios de Mandos, guardado pelo Ainu Námo. Estes nunca tiveram contato direto com Ilúvatar, porém, o tiveram com os Valar, seus representantes mais próximos no Reino de Arda. Já os homens, mortais e, por muitas vezes, tolos e fáceis de corromper, nunca tiveram contato com Eru ou com os Valar.

Os monstros de Morgoth, apesar de cruéis e perigosos, não possuem a vitalidade nem a sabedoria de seu criador, sendo, em sua maioria, tolos e fúteis. O Um Anel, que contém em si uma parcela da própria essência de seu criador, muito tinha de suas qualidades. O Anel Governante, contudo, apresenta um comportamento diferente das outras criações maléficas. Considerados alguns pontos para a análise desse comportamento, nota-se primeiramente que o Um não é criado como ou a partir de um ser vivo, mas como um objeto que, por intermédio de magia, torna-se uma arma animada, pois durante sua criação, parte da vontade e dos poderes do próprio Sauron é transmitida a ele. Desse modo, os objetivos e as vontades, e até mesmo suas existências, são condicionadas para estar em sincronia.

Criadores e criaturas no universo fantástico de Tolkien podem, por conseguinte, apresentar diversas formas e intensidades em suas relações, levando em consideração aspectos como propósito de criação e de conduta. Constata-se que as noções de moral das personagens envolvidas, sua bondade ou malícia, também interferem diretamente em suas vidas, mostrando que, aquelas criaturas que pouco contato têm com seus criadores, pouco recebem de suas qualidades. Nessa circunstância, as criaturas mostram-se inferiores em poder e em sabedoria a seus criadores. Contudo, o modo como se dá o sentimento em relação a esse laço,

muda de acordo com a moral do criador e da criatura, independente da distância e do nível hierárquico que há entre eles.

Referências

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis: a Sociedade do Anel*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2000. 592 p.

TOLKIEN, J. R. R. *O Silmarillion*. Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 460 p.

TOLKIEN, J. R. R. *Contos Inacabados*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 585 p.

O texto canibal de Veronica Stigger

Ivana Teixeira Figueiredo Gund

O conto e a inversão da devoração

O conto "Des cannibales",¹ de Veronica Stigger, põe em destaque a figura de um canibal apresentado por imagem fotográfica, em presumida condição de exposição em galeria de arte. Esse ser, que tanto estranhamento causou aos europeus durante os primeiros conflitos do processo de colonização, não aparece sob as peles das personagens. Ele é mostrado por meio de fotografias, objetos e histórias, como um assassino bárbaro, em estágio intermediário entre humanizado e monstruoso. Dessa forma, o canibal se converte na própria representação da violência. Com isso, ele abarca uma significação pejorativa e descontextualizada, construída por intermédio de um olhar estrangeiro.

O destaque dado a essa caracterização se transforma em estratégia de escrita porque, ao enfatizar a presença de um pensamento estrangeiro, nota-se uma inversão do que, de fato, deveria estar exposto: no conto, não é o rosto canibal que se expõe com maior ênfase. O que se destaca é o discurso depreciativo sobre ele, que propiciou a ampliação de seu significado, repleto de horror, para as esferas da cultura, da história, das formas de expressão, expandindo-se e, incluindo nessa categoria desprestigiada, os povos ameríndios como um todo.

Esse discurso depreciativo se desenvolve de forma direta no conto em um diálogo entre duas únicas personagens. Uma delas se comporta

¹ STIGGER, 2010, p. 38-41.

como visitante, que parece estar ali pela primeira vez. Suas falas são lacônicas e, basicamente, servem somente como função fática. A segunda personagem ocupa um lugar privilegiado de voz, uma vez que sua atitude faz lembrar uma espécie de guia de museu, pois dispõe sobre a história e os hábitos dos canibais, agindo com autoridade. Contudo, esse *locus* de enunciação conserva uma autoridade amparada por um presumível conhecimento marcado pelo preconceito em relação aos hábitos culturais dos povos ditos primitivos.

A inversão da exposição abre espaço para outras possíveis leituras divergentes das que se estabeleceram nas relações coloniais. Ao mesmo tempo, proporciona o questionamento de uma lógica consolidada historicamente em condição singular. Com essa inversão, o que via passa a ser visto.

Sobre essa experiência do ver, na contracapa do livro *Os anões*, no qual está inserido o conto "Des cannibales", Mario Bellatin comenta que "uma das características de um livro contemporâneo é que, antes de ser uma leitura, ele é uma experiência" e que "Tudo vira espetáculo". Ao colocar em exposição um discurso, desvelando seu *corpus*, o conto de Stigger permite essa experiência do ver, cabendo nela a observação da cristalização das imagens, nem sempre positivas, dos povos e culturas pré-colombianas.

Ao expor em posição central, não o canibal, mas sua conceituação feita por um olhar estrangeiro, marca-se uma mudança de perspectiva entre esse conto e outras abordagens literárias sobre o canibalismo – tema tão amplo e continuamente revisitado na tradição literária brasileira. O destaque dado ao discurso possibilitou a alteração do prisma pelo qual se vê a questão das diferenças étnicas e culturais, pois o desnuda ante o leitor. Desse modo, o tema fragiliza-se e converte-se em um *corpus* que pode ser reexaminado ou refutado e tornar-se outra coisa.

Pelo modo de apropriação do discurso, o conto de Stigger se aproxima dos modos de devorar praticado pelos povos canibais: ele se apropria de um *corpus*, faz dele uma presa, o expõe publicamente e dele se alimenta. A linguagem do outro compõe parte da materialidade do texto devorador, porque, aos moldes dos canibais que expunham os corpos dos inimigos e banquetevam-se às claras e coletivamente, o *corpus*

devorado também é exposto pela escrita. Por isso, pode-se pensar o texto de Stigger por intermédio do epíteto de texto canibal. Todavia, para classificá-lo, assim, como canibal será necessário aclarar alguns aspectos desse canibalismo.

Para a construção desse conceito, parte-se de uma lógica do ritual de devoração por meio do perspectivismo cultural dos Tupinambá – povo indígena fortemente inserido na construção identitária do Brasil, uma vez que, para além da herança genética da matriz indígena na formação da nação, é sobre seus ritos e características étnicas que trata grande parte dos textos que servem de base documental sobre os primeiros anos de colonização do território brasileiro, como se pode constatar nos relatos de André de Thevet, Hans Staden e Jean de Léry, por exemplo. Tomando como medida essa devoração na perspectiva tupinambá, podem ser elencados alguns tópicos que articulam a analogia entre o canibal e o texto, como os modos de devorar o *corpus*, a filiação e o reconhecimento desse sujeito, para além da apreciação dos conceitos de vingança e de inimigo.

Devorar o inimigo, vingar-se

Sobre o ato de devorar o corpo humano em rituais canibais, pelo ponto de vista indígena, trata-se de uma ação associada a uma determinada coletividade, que afirma uma identidade e coloca-se contra aqueles que representam povos e interesses inimigos. Escolhe-se, portanto, um dos lados para travar a batalha, pois a devoração canibal será a devoração do corpo de um prisioneiro, capturado em um conflito.

Tratando-se de metáfora literária, esse conflito pode se dar no enfrentamento de ideias divergentes. No texto de Stigger, isso não acontece por negar ou por rechaçar o discurso alóctone. A diferença é que esse conto não afirma nem rompe abertamente com o discurso europeu sobre os povos autóctones, mas o destaca. Implicitamente, critica-o, apropria-se dele e o devora. Por isso, a linguagem do outro, repleta de intolerância e de aversão, é matéria de cobiça: o texto canibal saliva por ele, deseja-o e dele se apodera. Se assim não fosse, não seria ele o foco destacado em todo o texto. Feito isso, o texto parte para a destrição violenta do *corpus* em exposição, cujos pedaços são expostos em uma mistura aleatória de informações dadas por parte desse suposto guia:

práticas culturais de povos diversos – como a excisão feminina, o vodu e o totemismo – são misturadas em suas falas, como se fossem costumes equivalentes, como se houvesse uma horizontalidade que juntasse a todos, em uma só categoria étnica, em uma aproximação entre povos africanos e ameríndios. Esse corpo textual é, assim, um corpo construído pelos pedaços de discursos amalgamados. É algo que engloba várias imagens e histórias fragmentadas de povos diversos e vai se construindo como algo novo. Monstruoso, mas novo, porque é resignificado.

Dessa forma, o ato canibal de devoração é retomado por Stigger de maneira diferente das outras abordagens desse tema na tradição literária brasileira, que tem no canibalismo uma constância que a atravessa, desde o Barroco até a contemporaneidade. Convém lembrar a importância desse *tópos* nessa tradição literária que o aborda em diferentes figurações. Muitas vezes, os seres que o praticam são apresentados como criminosos distantes de normas de civilidade e moral cristã, ou ainda como seres animalizados e grotescos agindo por instinto, fome canina e situações de extrema penúria. A presença do tema pode ser notada em personagens distintas, como também são distintas as interpretações que o situam entre os extremos da repulsa e da idealização. Entre esses polos, matizes diversos se mostram. Dentre eles, está o conto “Des cannibales”.

Com essa retomada do canibalismo, o conto acaba por se inserir e filiar-se a uma espécie de família canibal que vai se ampliando nas obras literárias, não somente nas que são produzidas no Brasil, visto que esse é um assunto que se presentifica em tempos e lugares literários mais diversos. Por filiação, entende-se a ação de participar do rito canibal e dos modos de resignificar o corpo do inimigo na qualidade de alimento. Essa é, de fato, uma característica muito relevante para a devoração: só se come um corpo inimigo. Dessa forma classificado, pode ser morto, moqueado e ingerido em ritual.

No conto de Stigger, o discurso estrangeiro passa a representar esse conceito importante para o olhar dos canibais: essa linguagem carregada de estereótipos se torna corpo inimigo. No entanto, a palavra inimigo não deve ser compreendida como desafeto ou representação do mal, sugerindo uma carga de sentimentos pessoais e inferências no campo religioso. O termo deve ser compreendido pela tradução apresentada

por Eduardo Viveiros de Castro, em prefácio do livro de *Antropofagia: palimpsesto selvagem*, de Beatriz Azevedo.² Retomando uma tradução dos velhos cronistas para a palavra tupinambá, Castro define o termo inimigo como “contrário”, contendo nele as questões inerentes aos conceitos de identidade e de alteridade.

Ora, se essa linguagem representa um discurso contrário – ou o discurso daquele que é o contrário, pois preservou a ótica estrangeira e preconceituosa ao conceituar os ritos culturais dos indígenas do Novo Mundo – e, além disso, se esse discurso detém uma autoridade respaldada por bases firmes de uma intenção colonizadora que se manteve, por muito tempo, como versão oficial da História, cabe, diante dela, uma postura selvagem e revolucionária de tomada do espaço e da voz: uma postura canibal.

No entanto, tomar a voz do outro não significa, no rito canibal, silenciá-la, mas com sua presença, fazer dela um novo uso. Isso porque, nos rituais de canibalismo do povo Tupinambá, descritos em documentação histórica e relatos de viagens ao Brasil colonial, nota-se a importância da linguagem do inimigo. Por ocasião das cerimônias nas quais se consumia carne humana, o inimigo, em condição de prisioneiro, tinha direito à fala antes de morrer. Com ela, emitia impropérios a seus algozes, propiciando a divisão desse ato elocutório em dois fluxos de pensamento: ao passo em que assegurava que o prisioneiro tinha valor por sua coragem diante da morte, pois a fala firme e corajosa era prova de sua relevância como partícipe do rito; por outro lado, a sua morte – que não era vista como o fim – colocava em movimento a própria vida, uma vez que aqueles que devoravam, em outro momento se transformariam em presas, com a própria dinâmica do tempo. A palavra do contrário – o inimigo – ao mesmo tempo em que marca o poder de predador daquele que devora, garante também a continuidade do rito, porque ela era pronunciada e prenunciava que os seus o vingariam. É esse o pensamento que fundamenta o ritual canibal: sua sustentação se dá pela lógica da vingança.

Contudo, para se ponderar sobre a vingança dentro dessa compreensão canibal, não se pode entendê-la como retaliação ou desforra, mas

² AZEVEDO, 2016, p. 16.

como algo que “garante a vida”, uma vez que ela é ação de movimento. É por ela que se pode refletir sobre o passado e ter, apesar da morte do outro, a certeza de algum futuro. Ela une a todos em uma mesma condição não linear, mas de circularidade, em espiral, que retorna sempre e que se modifica, mudando também as posições entre predador e presa, além dos motivos por trás do ato de comer e de seus significados. A certeza da vingança faz com que as coisas ganhem dinamicidade e continuidade. Por isso, é entendida pelo perspectivismo canibal, como um direito legítimo. Na devoração canibal, devora-se o inimigo – esse contrário – vingando-se legitimamente para, com isso, produzir novos sentidos. Assim, filiar-se ao ritual canibal fundado na vingança é, pois, fazer opção por uma das partes, ganhar o reconhecimento dos semelhantes e, em seu tempo, também devorar o corpo contrário.

Pensando-se nesse conceito como metáfora, o que seria a tradição literária de um país, se não a reunião de atos de devoração do *corpus* que, pelos diálogos intertextuais vingativos, garantem o elo entre passado e futuro? Não há nela os seres que se devoram e a certeza de que quem antes devorou, será devorado por seus pares em um futuro próximo? Não há, em seu percurso, a chegada de outro discurso contrário?

O conto “Des cannibales” coloca a lógica da vingança em prática, porque proporciona que outra abordagem temática se situe no espaço do novo, que não necessariamente se classifica como original, mas que traz marcas da diferença de construção ou de percepção. Não um novo que exclui o que veio antes, mas, sobretudo, do que dele se alimenta – ou pelo menos o mastiga – fazendo com isso girar o ciclo da vida – e, nesse caso, também o ciclo da literatura.

É característica de um texto canibal essa ação de romper com o estabelecido e abrir outras maneiras de interpretar e expandir conceitos e discursos. No caso do conto de Stigger, algumas pistas de leituras marcam sua condição canibal. Especialmente três delas. Primeiro: ele rompe com uma visão distanciada dos ritos canibais ao denunciar que é um discurso não indígena que produz um dissimulado saber em relação à cultura canibal ameríndia. Isso se dá, no conto, com a utilização dos pronomes pessoais – ele, para o canibal, e nós, para quem detém a palavra sobre a história e os objetos – impondo um lugar de fala privilegiado.

Também se dá pela ideia de pertencimento, assinalada por trechos como “Depois de matar nossos missionários” e pelo distanciamento, perceptível no trecho “Eles não tinham religião”, “[...] tudo que eles têm na vida é vudu e assassinato”.³ Quem detém a fala não faz parte da cultura, a vê pelo lado externo e considera o canibal como alguém a quem falta algo e que se situa dentro dessa falta, no lugar da incivilidade, do animalizado, do irracional. Diante disso, o segundo aspecto de análise seria a possibilidade de se reinterpretar a história e o costume dos povos praticantes do canibalismo. Há, no conto, a exposição do desconhecimento e da superficialidade com que foram retratados os canibais, como se mostra nos trechos do conto que versam sobre a compreensão cultural da morte, sobre o comportamento feminino ou ainda sobre a desconsideração do rito, cujo sentido, no texto, é enfatizado apenas por satisfação das necessidades nutricionais. Isso abre possibilidades de inserir as outras narrativas, especialmente, a forma de compreensão do rito pelo ponto de vista canibal, porque, uma vez que a exposição do *corpus* estrangeiro se dá por um viés com dissimulado traço de zombaria – o que permite subentender a crítica – quebra-se a posição superior desse discurso em relação às outras formas de pensamento.

Por fim, é, sobretudo, na escolha para o título e o subtítulo que se revelam os textos que se sentam à mesa como comensais de Stigger para a devoração proposta. Já que a devoração é sempre uma cerimônia coletiva, os pares se mostram e identificam-se por ocupar um mesmo lado na luta e na mesa. Esses pares – dois textos com os quais o conto dialoga – servem como referências teóricas, pois apontam para a linha de pensamento escolhida, porque são textos também questionadores do discurso hegemônico sobre os povos primitivos. Por mais que no conto, o canibal não seja, explicitamente, um indígena, essa leitura se torna possível por intermédio das duas referências escolhidas para o diálogo intertextual.

³ STIGGER, 2010, p. 40-41.

À mesa com Montaigne e Price

Desde o título, a escritora estabelece um diálogo com os *Ensaaios*, de Michel de Montaigne,⁴ mais especificamente, com o texto homônimo do capítulo XXXI. Ao falar sobre os canibais, esse filósofo aponta para um distanciamento entre o conhecido e o desconhecido, compara os modelos sociais dos povos indígenas do Novo Mundo e dos franceses, tecendo críticas à sua própria cultura, ao dizer que “podemos portanto qualificar esses povos como bárbaros em dando apenas ouvidos à inteligência, mas nunca se os compararmos a nós mesmos, que os excedemos em toda sorte de barbaridades”.⁵ Aproximando povos tão díspares, a fim de compreender as concepções de civilizados e de bárbaros, põe o olhar estrangeiro de Montaigne ver o outro refletido em espelho próprio, o que implica ampliar os significados das práticas culturais e de seus produtores. Ao analisar o ensaio de Montaigne, Christian Kiening⁶ compreende que esse texto avança para além do elogio ao bom selvagem, porque esboça mais do que uma idealização, ao apresentar e analisar outra perspectiva diferente do conservadorismo europeu.

Em sua retórica, Montaigne apresenta o índio como selvagem, dando a esse conceito um valor positivo de seres que se ligam à natureza, cujas qualidades possuem autenticidade e vigor, em detrimento dos europeus, que modificaram seus processos de cultura, corrompidos pela ganância e pela sordidez da exploração alheia. Para Frank Lestringant, as perguntas feitas por Montaigne aos indígenas canibais brasileiros que se encontravam em Ruen, na França, no ano de 1562, tinham um teor político. Lestringant sugere que, para Montaigne, a presença do índio em território francês releva “um contraste: aquele que opõe a comunidade igualitária dos brasileiros livres às disparidades gritantes de uma sociedade civilizada fundada na desigualdade da fortuna e na arbitrariedade da lei”.⁷

Estruturado em uma estratégia diferente de Montaigne, o conto “Des cannibales” também opta pela defesa dos canibais, mas isso se dá

⁴ MONTAIGNE, 2009.

⁵ MONTAIGNE, 2009, p. 80.

⁶ KIENING, 2014.

⁷ LESTRINGANT, 1997, p. 11.

pela acentuação da carga vilipendiosa sobre eles. Nele, a imagem canibal se associa ao conceito de homicida, relacionando suas práticas à barbárie da devoração sem sentido do corpo do outro, justificando o ato – pela voz de autoridade da personagem – apenas por violência. Isso pode ser compreendido como uma denúncia da desvalorização dos rituais antropofágicos praticados pelos povos ameríndios, pois, ser homicida, para os modelos de moral europeia, implica dizer que as representações consolidadas das imagens dos índios se firmaram, ao longo da história, em conceitos superficiais.

A imagem do canibal, não fundamentada na ideia do rito, consolidou-se no imaginário europeu. Desse modo, suas manifestações mitológicas acabaram por se tornar exóticas para o olhar estrangeiro, no sentido daquilo que é para eles extravagante, inferior e arcaico, devendo, portanto, ser combatido. Isso se nota em trechos como na fala que analisa uma imagem fotográfica do canibal que é exposto em suas formas físicas, como um corpo destinado ao ato de devorar: o canibal do texto possui “língua protuberante”, “lábios brilhantes” e saliva pelo rapaz que também aparece na fotografia e que se transforma em presa, destinada a ser devorada em “um banquete”,⁸ atribuindo ao que seria ritualístico, apenas um valor nutricional. A partir disso, descreve-se a intenção dos religiosos enviados em missões, que queriam unicamente “mudar os hábitos dessa gente”,⁹ escondendo as razões mais relevantes que associam, em geral, as diversas formas de exploração e de dominação de povos e seus territórios, pautadas sobre os pilares do poder e da fé, resultando disso, como propõe Silvano Santiago,¹⁰ a tripla negação dos índios, nos campos social, religioso e linguístico.

Contudo, esse destaque do canibal serve para ressaltar a exposição do discurso, pois seu ato de devoração não pode ser compreendido fora do campo da cultura. Mesmo que certamente violento, sua prática sempre se insere nas cerimônias coletivas e representativas do pensamento, não se relacionando ao instinto, mas sim à racionalidade, à mitologia, às tradições de cada povo canibal.

⁸ STIGGER, 2010, p. 39.

⁹ STIGGER, 2010, p. 39.

¹⁰ SANTIAGO, 2002, p. 221-238.

É também pelo que se explicita no subtítulo – onde se lê “*Ready-made* modificado, a partir de Sally Price” – que se verifica o deslocamento do sentido dado à figuração do canibal. Para isso, o texto aponta para o caminho a ser escolhido que seria a discussão do valor daqueles que foram considerados primitivos. Nisso se pode incluir tanto os seres como suas artes destinadas, muitas vezes, a apenas fins comerciais e que acabam por invisibilizar ou estereotipar os humanos que as produzem.

Sobre *Ready-made*, trata-se de uma proposta artística desenvolvida pelo pintor, escultor e poeta francês Marcel Duchamp que, basicamente, propôs um deslocamento de um objeto banal do cotidiano para uma condição de exibição como objeto de arte. Mas a proposta de Stigger é modificar esse conceito. Então, faz-se necessário compreender a linha teórica desenvolvida por Sally Price, que analisa a arte, chamada e valorizada por ela como primitiva, e a inserção desta em galerias, museus e mercados de arte. Talvez, aqui se possa pensar sobre o oposto do conceito de Duchamp, já que o subtítulo propõe modificar esse conceito a partir de Sally Price. Sendo assim, caberia compreender seu inverso: um objeto artístico que passa a ser desconsiderado como arte e os motivos pelos quais isso se dá.

Price, antropóloga norte-americana contemporânea, analisa o rótulo de primitivo concedido à arte ameríndia. Sua argumentação passa pela imagem e pelo valor que a arte primitiva tem aos olhos não indígenas, em países estrangeiros. Ao fazer isso, ela questiona o pensamento etnocêntrico que não legitimaria essas produções. Estas são conceituadas, em geral, como as produzidas por grupos ágrafos, cujas estruturas sociais e tecnologia são consideradas em estágios iniciantes ou inferiores de civilização. São artes produzidas por adultos, mas que se aproximam do valor dado ao que também produzem os macacos, os loucos e as crianças. Além disso, os temas evocados são “particularmente canibalismo, possessão espiritual, ritos de fertilidade e formas de divinação baseadas em superstição”,¹¹ o que resultaria um forte e sobressaído estranhamento desses temas por sua carga de diferença cultural. Esse trabalho, quando exposto em espaços destinados à arte, teria um valor

¹¹ PRICE, 2000, p. 20.

inflacionado, por se tornar objeto de consumo. No entanto, as formas de coleta do acervo etnográfico são denunciadas por Els Lagrou, no prefácio do livro de Price, *A arte primitiva em centros civilizados*. Para Lagrou, a coleta é feita, muitas vezes, por apropriação “pura pilhagem, enganação, furto e abuso de autoridade com ameaça de violência”,¹² e que “se a discussão europeia concentra-se sobre o direito à diferença, veremos que o debate americano reclama o direito à igualdade na diferença”.¹³

Price denuncia o tratamento desigual entre a arte primitiva – destinada ao anonimato – e a arte moderna, que teria uma existência aistórica. Assim, o que se considera arte depende de quem tem o poder de classificá-la como tal. Daí a reflexão sobre os sentidos entre o conhecedor e o selvagem. Enquanto o selvagem se dedica a “iguarias à base de larvas de palmeira e carne humana em vez de *escargots* e miolo de vitela”, o conhecedor possuiria uma educação adequada que fundamentaria sua competência “em questões de gosto e belas-artes”.¹⁴

O convite exposto no título e no subtítulo, convocando Montaigne e Price para a devoração do *corpus* inimigo, salienta os motivos para a devoração desse conto canibal e faz lembrar um dos aforismos de Jean-Anthelme Brillat-Savarin¹⁵ que, com certa alteração, poderia ser aqui lembrado: diga-me com quem comes e eu te direi quem és.

Se há uma explícita escolha pelos estudos de Price, o lugar de exposição no qual é exposta a linguagem do contrário é uma opção para se estruturar o argumento. Desse lugar, aquele que detinha o poder de valorizar, julgar e conceituar, agora habita a pele do que foi desvalorizado, julgado e conceituado. Se há um desejo de mudança de perspectiva sobre os povos ditos primitivos, nesse caso, os ameríndios, Montaigne se torna uma fundamentação relevante. Dessa forma, tanto na escolha do título quanto na ideia de inverter o conceito de Duchamp pela lógica da crítica de Price, o que sobressai no conto é que ele trata da escolha de uma perspectiva e é, ele próprio, uma escrita política. Por isso, a palavra

¹² PRICE, 2000, p. 20.

¹³ PRICE, 2000, p. 10.

¹⁴ PRICE, 2000, p. 28.

¹⁵ Trata-se do aforismo IV, de Brillat-Savarin, onde se lê: “diga-me o que comes e te direi quem és”. (BRILLAT-SAVARIN, 1995, p. 15).

do não canibal é posta, acintosamente, como o lugar da verdade, mas uma verdade que se expõe e, por isso, fragiliza-se. Ela está desprotegida de sua força consagrada por uma tradição.

O texto de Stigger parece concordar com o de Montaigne, quando esse afirma que o que é considerado bárbaro por um povo é sempre sinal de alteridade, do diferente, daquilo que não se pratica em sua própria terra. Além disso, possibilita a compreensão do que foi postulado por Price, quando ela discute sobre quem se faz apto a valorar a diferença e por quais mecanismos isso se faz.

O texto canibal: boca aberta, dentes à mostra

Uma imagem simbólica para o conto de Stigger é a de um canibal transgressor que mastiga de boca aberta. A grande boca canibal é lugar de abertura que mistura e enovela discursos. Nela está localizada a língua com sua dupla função: falar e saborear. Como afirma Michel Serres,¹⁶ antes de ser homem falante, *homo sapiens* esse bicho de sabor – significa aquele que aprecia e procura o sabor. A língua, esse órgão que sente gosto ao devorar se desdobra e é convertida em arma de combate, pois é com ela – na materialidade do texto – que se toma posse do contrário inimigo.

Nessa bocarra não se esconde o corpo-alimento, mas, ao contrário, deixa entrever suas partes, permite ver o que está sendo remastigado: nesse caso, a linguagem preconceituosa e superficial que sentenciou o canibal como um signo de atraso e de barbárie. O ato de mastigar é, no fundo, o que importa pois, o desejo já não é mais se nutrir de velhos discursos nem mesmo saciar a fome de influências ou agravar antigos ressentimentos. Por isso, o conto se transforma em um instrumento que ruma a história, porque, além de significar remastigar, remoer, ruminar, também aponta para a reflexão, o meditar sobre algo.

A boca também é onde se localizam os grandes dentes desse devorador – sua arma de destrinchar as bases logo-fono-etnocêntricas impostas a esse território pelo processo de colonização. Os dentes à mostra são símbolos da violenta ação de comer o corpo humano. Por isso, não se

¹⁶ SERRES, 2001.

pode – nem se deve – negar o caráter violento do canibal, pois os modos de devoração no conto não excluem essa carga: *corpus* exposto, domínio do inimigo, vingança consumada. No entanto, a violência é ressignificada e precisa ser reinterpretada pela perspectiva do canibal. A exemplo, no caso dos índios canibais no Brasil, ela significa uma forma de resistência, de insubordinação diante de um projeto colonizador, certamente, bem mais violento, por sua crueldade e ganância. Expor o corpo devorado faz lembrar a proposta de Raul Bopp, quando se referia ao movimento antropofágico do modernismo brasileiro, que cabe também para o texto de Stigger. Aquele que devora deve, violentamente, “meio à força. A pau. Fraturar o pensamento velho. Enfiar polpas moles no espeto”.¹⁷

A marca dessa violência também está presente em outra imagem no conto: cabeças penduradas em postes totêmicos. A cabeça é a presença concreta da identidade, do rosto que dela faz parte. É também sinônimo de intelecto, da concepção de um pensamento, de um poder. Expor as cabeças – ou expor o *corpus* devorado – é evidenciar o poder sobre o corpo do outro, que se torna presa.

Se, como Oswald de Andrade propõe, “a vida é devoração pura”,¹⁸ não há que esconder que a devoração violenta garante, com a lógica da vingança, a percepção de algo por outro ponto de vista. Por isso, o conto “Des cannibales” é um texto canibal. O modo de devorar o define assim. Com atitude de predador, alimenta-se do corpo do outro, que se torna a matéria exposta em seu próprio corpo textual. Come-se, pois, a condição de inimigo, símbolo de diferença e que, por isso mesmo, é necessário devorar. Devorar é, pois, atitude de resistência e coragem.

Referências

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995. p. 101-155. (Obras completas de Oswald de Andrade).

AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016. 240 p.

BOPP, Raul. Brasil, choca teu ovo. In: _____. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 151 p.

BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme. *A fisiologia do gosto*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo:

¹⁷ BOPP, 2008, p. 107-108.

¹⁸ ANDRADE, 1995, p. 101.

Companhia das Letras, 1995. 352 p.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais*: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 213 p.

KIENING, Christian. *O sujeito selvagem*: pequena poética do Novo Mundo. Tradução de Sílvia Nauroski. São Paulo: Edusp, 2014. 376 p.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Ed. Biblioteca do Exército. 1961. 279 p.

LESTRINGANT, Frank. *O canibal*: grandeza e decadência. Tradução de Mary Murray Del Priore. Brasília: Editora UNB, 1997. 285 p.

MONTAIGNE, Michel de. *Dos canibais*. Tradução de Luiz Antônio Alves Eva. São Paulo: Alameda, 2009. 80 p. (A descoberta do pensamento; v.1).

PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução de Inês Alfano. Editora UFRJ, 2000. 200 p.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 221-238.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*: filosofia dos corpos misturados. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 355 p.

STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens (1548-1555)*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Dantes, 1998. 189 p.

STIGGER, Veronica. Des cannibales. In: _____. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 38-41.

THEVET, André. *As singularidades da França Antártica*. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1978. 271 p.

Magia & técnica: a máquina de pensar em Edgar Allan Poe e Walter Benjamin

José Antônio Orlando

Automaton: a self-moving machine, or one in which the principle of motion is contained within the mechanism itself. According to this description, clocks, watches and all machines of a similar kind are automata, but the word is generally applied to contrivances which simulate for a time the motions of animal life.

Encyclopædia Britannica

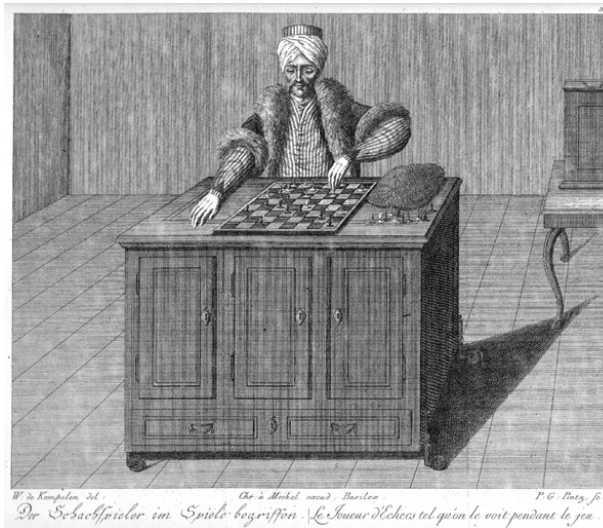
Em "O pesadelo", uma de suas célebres conferências, publicada em 1983 no Brasil em uma coletânea que recebeu o título *Sete noites*, Jorge Luis Borges menciona que estava lendo nos últimos dias livros de psicologia e que se sentiu extremamente frustrado: todos os livros falavam dos mecanismos ou dos temas dos sonhos, mas não mencionavam o que ele queria – que era encontrar abordagens sobre o assombroso e o estranho no ato de sonhar. Essa estrutura assombrosa e estranha sobre a qual Borges faz referência guarda uma simetria por vezes perturbadora com as interfaces possíveis entre os universos da magia e da técnica, ainda mais se lembrarmos que os avanços da Inteligência Artificial e outras inovações, produzidas no passado recente pelas ciências da automação, dos algoritmos e da tecnologia digital, talvez fossem tomados ou por feitiçaria ou por imaginações fabulosas da ficção científica por Borges e seus contemporâneos.

Não pretendo me deter sobre a história da magia nem da tecnologia, uma vez que são duas trajetórias com muitos capítulos importantes que remontam aos tempos mais distantes da experiência do animal humano sobre a face da Terra. Mas talvez seja especialmente produtivo destacar que magia e técnica sempre estiveram muito próximas e que, de certa forma, mantêm relações que permanecem inquietantes em nossa experiência cotidiana, especialmente quando nos deparamos com novidades surpreendentes, seja no domínio das tecnologias, seja quando encontramos algo que à primeira vista não conseguimos explicar.

O mais estranho, talvez, seja constatar que a maioria das pessoas acredita mesmo em fenômenos extraordinários ou paranormais, estejam eles relacionados ou não a questões religiosas, a reflexos de civilizações extraterrestres ou a pequenas coincidências iluminadas que nos acontecem no dia a dia.

Seria fascinante se tivéssemos algum tempo para responder a duas perguntas relacionadas aos tais fenômenos surpreendentes ou sobrenaturais. A primeira pergunta seria: você se deparou recentemente com alguma coisa que não conseguiu explicar? A segunda pergunta: por quais motivos as pessoas acreditam no extraordinário e no paranormal? Mesmo que tais fenômenos não existam, enumerar as respostas para cada uma das duas perguntas pode ser uma experiência interessante para desenvolvermos no futuro. Por enquanto, vou propor uma breve viagem ao passado para destacar alguns antecedentes para as interfaces entre magia e técnica que têm fascinado artistas e pensadores – entre eles um homem do século 19 e outro do século 20: Edgar Allan Poe e Walter Benjamin, ambos arrebatados, por coincidência, pelo encanto e pelo estranhamento que provocou um engenho de magia e técnica que passou à História como “O Turco”, um autômato, que também poderíamos chamar, usando definições mais atualizadas, de robô, ciborgue ou androide.

O Turco era apresentado como um jogador de xadrez imbatível e fascinou multidões de pessoas comuns e também os letrados e os poderosos da nobreza e da realeza de sua época, entre eles, o general militar e imperador francês Napoleão Bonaparte e Benjamin Franklin, líder da Independência dos Estados Unidos da América e pioneiro nas pesquisas e invenções sobre a eletricidade e a meteorologia. Com sua habilidade extraordinária de jogar xadrez e sempre vencer todos os adversários, o Turco assombrou e fascinou multidões, mas não foi ele o primeiro autômato de que se tem notícia. Seres mecânicos ou construídos pelo homem são conhecidos desde a Antiguidade e suas histórias aparecem com frequência em diversas tradições e mitologias.



O Turco de Wolfgang Von Kepelen, gravura em bronze publicada em *Inanimate Reason* (Londres, 1784), de Karl Windisch. Fonte: Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turk-engraving5.jpg>>.

A palavra *autômato*, contudo, que gerou *automático* como variante e tem origem em um termo grego que significa 'agir por vontade própria', nem sempre esteve restrita às máquinas. Autômato também pode ser aquele indivíduo de comportamento controlado por um outro, como se estivesse destituído de consciência ou de espontaneidade. São autômatos célebres, entre vários outros, o *Golem* da tradição mística do judaísmo, o *Homunculus* gerado pelos experimentos mágicos da Alquimia e, mais recentemente, o monstruoso ser de Victor Frankenstein que Mary Shelley criou, no século 19, depois de uma noite de festas e tempestades no castelo de Lorde Byron.

Os autômatos estão presentes em culturas distintas de várias épocas da civilização humana, com destaque para as mitologias ancestrais dos egípcios, dos chineses, dos fenícios, dos gregos. Muito além da sua presença constante na saga de deuses, de monstros e de heróis mitológicos, os autômatos também povoaram a história antiga e medieval nas invenções de sábios e dos primeiros cientistas sobre os quais sobreviveram registros documentais. Podemos lembrar de alguns exemplos na historiografia clássica: de Salomão que construiu animais mecânicos; de Arquimedes ou de Dédalos que construíram máquinas com aparência e habilidades humanas; de Leonardo Da Vinci que projetou mecanismos

visionários para robôs humanoides que anteciparam em cinco séculos a estrutura e o funcionamento de submarinos e helicópteros; e de Al-Jazari, escritor e inventor no mundo árabe, do século 12, que deixou um tratado chamado de “Livro do conhecimento de dispositivos mecânicos engenhosos”. O livro de Al-Jazari descreve instruções detalhadas sobre a construção de mais de 100 autômatos diferentes entre si – a maioria deles com mecanismos complexos que na época eram vistos com espanto, como magia, mas que foram adaptados e hoje estão em nossa vida cotidiana, entre eles, os sistemas hidráulicos que usamos em equipamentos de cozinhas e banheiros e relógios, como o Cuco, que anunciam a hora certa.

Voltemos, então, ao autômato que foi batizado de Turco no final do século 18 e que, por conta de suas habilidades no jogo de xadrez, fascinou as mentes brilhantes de Poe e Benjamin. Este foi apresentado ao público pela primeira vez em 1770, na corte de Viena, Áustria, e provocou tamanho assombro que seu criador, o barão húngaro Wolfgang Von Kepelen, fez fama e fortuna exibindo a atração extraordinária em palácios e feiras populares em vários países da Europa. O barão morreu, em 1804, sem revelar os segredos de sua criação. Pouco depois, seu filho e único herdeiro venderia o Turco para Johann Nepomuk Maelzel, um alemão que havia tentado a sorte como apresentador de espetáculos de circo e de teatro e que fabricava caixinhas de música automáticas com os mesmos mecanismos que sobrevivem até nossos dias. O Turco, porém, não trouxe nem a fortuna nem a mesma sorte de Von Kepelen para seu novo dono. Afogado em dívidas, Maelzel terminou embarcando com a máquina para os Estados Unidos. Em 1826, estreou em Nova York e, nos anos seguintes, viajou de cidade em cidade, cobrando ingresso para as apresentações e aceitando apostas. Em 1830, Maelzel e o Turco chegaram a Richmond, Virgínia, onde foram vistos por Edgar Allan Poe.

O encontro de Poe com o Turco provocou uma impressão tão forte que o escritor assistiu a várias apresentações em dias consecutivos para, entre o fascínio e o assombro, tentar entender e desvendar os segredos do autômato. As apresentações da máquina misteriosa, em seu gabinete, com o corpo e a cabeça cobertos por túnica e turbante de cores fortes, que revirava os olhos, fumava um cachimbo e movia, com os braços, as peças em marfim branco e vermelho no tabuleiro, para derrotar os

adversários humanos que ousavam apostar no desafio, são também um marco de coincidências das mais interessantes naquele encontro com Poe. Poucos dias depois de assistir às concorridas apresentações do Turco de Maelzel, Poe foi aceito na Academia Militar de West Point, onde permaneceu de junho de 1830 a fevereiro de 1831 por exigência de seu tutor e pai adotivo, John Allan, um próspero comerciante, que condicionou à carreira militar os direitos de Poe à sua herança.

Mas eis que, poucos meses depois do primeiro encontro com o Turco, Poe terminou submetido à Corte Marcial por insubordinação e foi destituído definitivamente de West Point e da herança. Não seria a única coincidência deflagrada por aquele encontro: semanas depois da expulsão da Academia Militar, Poe publicou “Manuscrito encontrado numa garrafa” – o primeiro de seus cabalísticos 69 textos literários escritos em prosa. Cinco anos depois, em 1836, ele publicaria, na revista *Southern Literary Messenger*, “O jogador de xadrez de Maelzel”, em que relata suas investigações e hipóteses sobre os segredos de magia e técnica que envolviam o Turco.

Outra coincidência muito estranha foi o último texto que Poe escreveu e publicou em vida, em 1849: nada mais, nada menos, que uma sátira retomando tema e personagens também envolvidos em seu encontro com o Turco. A sátira, que tem o título “Von Kempelen e sua descoberta”, foi publicada na revista *Flag of our Union* e deu origem a um novo gênero, como aconteceu com muitos dos escritos de Poe, apontados como pioneiros ou formuladores da narrativa clássica de casos policiais e de detetive, das histórias antecipatórias de ficção científica e dos relatos sobre aventuras extraordinárias, entre outras variantes na prosa e nas formas poéticas. Também é importante lembrar que esse último texto de Poe é apontado como precursor do que viria a ser um *Hoax*, um artigo pseudocientífico que se apresenta como se fosse verdadeiro – e que hoje tem similares se multiplicando de forma assustadora nos domínios da *World Wide Web*. As habilidades literárias de Poe, no entanto, imprimem a “Von Kempelen e sua descoberta” qualidades que o distinguem de um “Hoax” habitual.

Com a publicação de “O jogador de xadrez de Maelzel”, Poe foi o primeiro a colocar em xeque o espetáculo do autômato. E, como sempre,

em se tratando de Poe, ele apresenta um texto de difícil classificação em um gênero específico. Como na maioria de seus contos, a narração surge em primeira pessoa, com o narrador dizendo “eu” – o que talvez tenha levado alguns editores ao equívoco de inserir o texto em coletâneas de contos de Edgar Allan Poe, inclusive no Brasil, onde o texto foi publicado pela primeira vez na década de 1970. Mas também é jornalismo: uma reportagem sobre o espetáculo do Turco – com o detalhe revelador de ser uma reportagem *avante la lettre*, publicada muitas décadas antes que o termo reportagem adquirisse o sentido definido pelo trabalho de apuração e redação por jornalistas a partir do começo do século 20. Ensaio é outra classificação possível, se considerarmos que essa definição de gênero narrativo também encontraria sua forma delineada e contemporânea somente muito tempo depois da morte de Poe.

A investigação e a narração de Poe envolvendo bases científicas sobre o fenômeno de magia e técnica do autômato jogador de xadrez podem ser consideradas, também, um relato autobiográfico, ou um sofisticado exercício de metalinguagem, uma vez que o tema abordado são as interfaces do sobrenatural que está em jogo – lembrando que a propensão ao extraordinário e ao extremo rigor da inteligência, em busca do deciframento do enigma, têm presença permanente nos escritos literários e teóricos de Poe, um autor que passou a vida atormentado por golpes do acaso, por problemas com alcoolismo e pelas dívidas de jogo. Na presença do Turco, jogador com aura mística de imbatível, o autor encontra a personificação de seu drama existencial e também das tramas dos escritos que ele criaria nas duas décadas seguintes, com as mesmas sombras de mistério, de loucura e de lances extraordinários, carregados de tons de perversidade que pesavam sobre seus narradores e personagens, atormentados, como ele próprio, em passagens pelos mais obscuros subterrâneos da alma humana.

Magia e técnica. Ou, talvez, melhor ainda: magia é técnica. Poe pertence a uma classe bastante distinta de artistas – os inventores, conforme aquela célebre escala de valores que propõe em *ABC da literatura*, o poeta e pensador Ezra Pound. Em primeiro lugar, no ponto mais elevado, estão os inventores, os que trazem as mais importantes inovações para a arte da escrita. Em segundo lugar, vêm os mestres, aqueles que

selecionam as melhores inovações para o contexto de sua época. Depois vêm os diluidores, os que tentam imitar os mestres, mas já sem o mesmo brilho. O brilho intenso de Poe, com as leituras e alegorias que ele proporciona, encarna com perfeição a tendência que consiste em dominar o processo de criação, em reduzi-lo a um jogo de regras sobre o tabuleiro. Na puritana América do Norte de meados do século 19, entretanto, os escritos de Poe não têm outra consequência senão chocar os moralistas que deploravam sua falta de “coração humano”.

Hoje, observando os caminhos da História, podemos perceber, com clareza, mas não sem espanto, que a mesma falta de “coração humano” que reluz na obra do louco Edgar provocou também, desde meados do século 19, uma estranha comoção em autores fundamentais da literatura universal – que traduziram e se dedicaram ao estudo do poeta, do narrador e do crítico Edgar Allan Poe. Na lista de grandes mestres que seguiram sua trilha de brilho intenso estão, além do seu conterrâneo Ezra Pound, os franceses Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Paul Valéry; os brasileiros Machado de Assis e Guimarães Rosa; os portugueses Eça de Queirós e Fernando Pessoa, os argentinos Jorge Luis Borges e Julio Cortázar; os russos Nikolai Gogol e Fiódor Dostoiévski; e, entre muitos outros, o alemão Walter Benjamin.

Não é por acaso que a publicação dos três volumes de *Obras escolhidas*, de Walter Benjamin, no Brasil, em 1985, pela Editora Brasiliense, em tradução de Sérgio Paulo Rouanet, teve como título *Magia e Técnica, Arte e Política*. Como poucos outros, ou talvez como nenhum outro, Benjamin, leitor atento de Poe, soube conjugar reflexões sobre dogmas da teologia e da cultura de massa, da estética e do marxismo, das questões tecnológicas e dos ritos e mitos presentes em hábitos da vida cotidiana – considerados como peças fundamentais do que passamos a chamar de Modernidade. A influência, determinante e decisiva, que Poe exerce no pensamento de Benjamin (principalmente por intermédio de Baudelaire, que foi o primeiro tradutor de Poe para o francês), surge como um efeito de jogos de espelhos em vários de seus textos. Uma peça importante desse jogo vai transparecer, com notável destaque, em 1940, ano da morte de Benjamin, quando ele escreve o que seria sua última obra, considerada por muitos como seu texto mais revolucionário: as 18

e brevíssimas teses, com dois pequenos apêndices, “Sobre o conceito de História”.

Nessa última obra de Benjamin, o texto de Poe sobre o estranho caso do Turco jogador de xadrez aparece representado como primeira tese, transcrito e resumido em uma síntese tão alegórica como irônica. Poe enumerava 17 hipóteses com suas reflexões e explicações detalhadas para o funcionamento do truque do autômato e para a ilusão extraordinária que o espetáculo exercia sobre as plateias. Em todas as hipóteses, o que mantém a recusa de Poe em acreditar na mística do Turco é tão somente seu ato de fé na ciência. Benjamin não recusa essa profissão de fé, mas condensa em um só fragmento, muito breve, todos os argumentos de Poe. Na síntese de Benjamin, o autômato será identificado entre aspas, como se fosse o “materialismo histórico”, e o verdadeiro jogador como um “anão corcunda” que está escondido por espelhos e compartimentos falsos dentro da máquina. Vamos às palavras da primeira tese de Benjamin:

Conhecemos a história de um autômato construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado como grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado “materialismo histórico” ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se.¹

Essa primeira tese, concisa e enigmática, em suas mais diversas interpretações, é também uma apropriação do trabalho do outro – porque o crédito de autoria para as hipóteses de Poe sobre o jogador de xadrez não é citado. Está nas entrelinhas, como referência cifrada na alegoria de dizer B para significar A e superar o sentido literal. Lembramos que o sentido literal é o espetáculo real da exibição do Turco, presenciado por

¹ BENJAMIN, 1985, p. 222.

Poe, que seria apenas mais um rosto, na multidão das plateias que se perderam no tempo, se não houvesse seu texto célebre que registra e investiga aquele fenômeno que a maioria de seus contemporâneos considerava extraordinário ou paranormal. Benjamin transforma o sentido literal de Poe em alegoria: retira do Turco o papel de protagonista e o move para o papel secundário de fantoche, de marionete manipulada por outro – conforme anuncia o sentido figurado da palavra “autômato” que mencionei antes: o termo autômato significa “agir por vontade própria”, mas também pode ser aquele que tem o comportamento controlado por um outro e que é destituído de consciência ou de vontade própria. Aplico esse sentido quando digo que “fulano age como um autômato”.

Na alegoria que Benjamin constrói a partir das hipóteses de Poe, o Turco é uma fraude com aparência de espetáculo. A máquina extraordinária, que consegue pensar e vencer todas as partidas de xadrez, traz em seu interior um clandestino – um ser humano que, na verdade, é um mestre do jogo e comanda cada lance e cada movimento do fantoche. Sem a intervenção do manipulador, este não seria nada mais que um boneco completamente imóvel. Assim como o relato de Poe preservou o espetáculo do Turco em direção ao futuro (e por isso ele permanece sempre citado e reverenciado quando estão em jogo as questões da Inteligência Artificial), a abordagem de Benjamin também está direcionada ao futuro quando coloca em cena uma relação dialética e política, inquietante e atual.

Diante da tecnologia e da História, na época de Poe ou de Benjamin, como agora, nos dias que correm, não há superação do homem pela máquina e nem desta pelo homem, assim como não há síntese entre materialismo e teologia, senão uma espécie de uso recíproco. Diante da ilusão alegórica e irônica representada pelo autômato jogador de xadrez, o que se constata, talvez, ainda mais no aqui agora de nossa condição de cidadãos brasileiros confrontados com o impasse intangível da atual conjuntura, seja apenas a necessidade permanente de repensar e reconstruir um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada, como se o imaginário político e tecnológico de todos nós buscasse sempre a promessa de felicidade de um passado arcaico ou de um lugar no futuro constantemente vislumbrado em utopias. “O que em mim sonhou está pensando”,

escreveu certa vez Edgar Allan Poe. Em seus relatos breves e encantadores, Walter Benjamin retoma essa noção do sonho traduzido pelo pensamento do homem acordado para alertar que contar histórias, afinal, sempre foi a arte de contá-las de novo – e essa arte se perde quando as histórias não são mais conservadas.

Referências

- BALBUENA, Monique. *Poe e Rosa à luz da cabala*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. 190 p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p. 222-232.
- BORGES, Jorge Luis. O pesadelo. In: _____. *Sete noites*. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983. p. 45-66.
- CORTÁZAR, Julio. Poe: o poeta, o narrador e o crítico. In: _____. *Valise de cronópio*. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguetti Jr. Tradução de Davi Arriguetti Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 103-146.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. 1. p. 7-19.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969. 407 p.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 1022 p.
- POE, Edgar Allan. O jogador de xadrez de Maelzel. In: _____. *Histórias extraordinárias*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Nova Cultural, 2002. p. 385-414.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Haroldo de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 240 p.
- STANDAGE, Tom. *The Turk: The Life and Times of the Famous Eighteenth-Century Chess-Playing Machine*. New York: Walker & Company, 2002. 288 p.
- WIENER, Norbert. *Cibernética e sociedade: o uso humano de seres humanos*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. 257 p.

O teatro de Antônio José da Silva, o Judeu: entre monstros e labirintos

Kenia Maria de Almeida Pereira

O tema do labirinto como uma moradia subterrânea confusa, de espaços desnorteantes e arquitetura emaranhada, em cujo centro habita uma fera, metade touro metade homem, fascina e acende a imaginação de escritores e artistas desde a Grécia Antiga com o conhecido mito do Labirinto de Creta e do seu habitante abominável, o lendário Minotauro. Para Jorge Luis Borges, a ideia de uma habitação projetada para que nela as pessoas se percam dialoga, perfeitamente, com a ideia extravagante de um homem híbrido, com cabeça de touro. Nesse sentido, parece estratégico que “no centro de uma casa monstruosa haja um habitante monstruoso”.¹

De fato, Borges faz o Minotauro residir em espaços profundos e dá voz a ele no conto “A casa de Astérion”.² Astérion, seu verdadeiro nome, confunde o leitor com seus questionamentos e suas angústias. Será Teseu o redentor da criatura? Será Teseu e Astérion um único monstro? Quem mata quem? Os leitores são também minotauros aguardando a morte-Teseu ou a morte-labirinto com menos galerias e com menos portas? Estaria o Minotauro cansado da solidão, preferindo se entregar ao seu assassino-redentor?

Ruth Silviano Brandão apresenta também, ao leitor, de forma poético-dramática, em seu belo livro *Minotauro: o insuportável desígnio*,³

¹ BORGES; GUERRERO, 2000, p. 103.

² BORGES, 1998, p. 632-634.

³ BRANDÃO, 2015.

uma fera solitária e enfadada, mais humana do que monstruosa, guiada pelos desejos que brotam da convulsão de suas entranhas. Um enigma, cuja fragilidade “o torna feminino e pequeno como uma criança”,⁴ preso e atordoado “em labirintos que não param de ser construídos a partir das plantas roubadas de Dédalo”.⁵

Assim, esses monumentos de arquitetura caótica, que numa espécie de jogo desnorteante, confundem e perturbam o leitor, migraram também para a linguagem literária dos subterrâneos metafóricos de autores como Alain Robbe-Grillet, James Joyce, Marguerite Duras. Mas é, com certeza, nas bibliotecas labirínticas, moventes e complexas, de múltiplas rotas tanto de Borges como de Brandão, que o labirinto com mais intensidade desconcerta e provoca o leitor.

Para Umberto Eco, esse desnorteio vem do fato de que, nesses textos-biblioteca, estamos lidando com um labirinto rizomático, em que “não há nem interior, nem exterior”,⁶ e que “a cegueira é a única possibilidade de visão”.⁷ E mais: não há um centro, nem uma fera, assim, a própria biblioteca é o espaço do monstruoso.

De acordo com Lyslei Nascimento, o leitor, ao enveredar-se por esses labirintos, “há de ter em conta que o edifício sobre o qual se estrutura, ou em cujo interior jaz em estado de latência, esse arquivo de monstros, é um catálogo sem catálogo, um mapa desmesurado feito para se perder”.⁸

É instigante e desafiador percorrer os labirintos do texto e perder-se em suas metonímias e metáforas, como nas comédias joco-sérias do dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva, o Judeu. Tendo vivido em Portugal no século XVIII, o Judeu era conhecido por suas peças hilárias que tanto levavam o público às gargalhadas quanto à reflexão. A irreverência dos seus graciosos, espécies de bobos da corte galhofeiros, descortinava duras críticas à sociedade lisboeta corroída socialmente pelos desmandos da monarquia de D. João V, o Magnânimo. O escritor

⁴ BRANDÃO, 2015, p. 44.

⁵ BRANDÃO, 2015, p. 50.

⁶ ECO, 1989, p. 339.

⁷ ECO, 1989, p. 340.

⁸ NASCIMENTO, 2007, p. 77.

também não perdoou a Igreja. Riu da sociedade portuguesa mergulhada culturalmente no mais sombrio fanatismo religioso católico.

O seu teatro, com exuberância literária e intrincada estética hiperbólica, conviveu também com os mais tortuosos momentos da Inquisição e dos espetáculos macabros dos autos de fé.

Para Anita Novinsky, os métodos de ação do tribunal do Santo Ofício, com suas regras de denúncia anônima, interrogações, sequestros de bens, torturas e mortes aviltantes, eram um suplício no qual o réu “debatia-se num labirinto sem saída”.⁹ Já para Francisco Bethencourt, esse tribunal consistia em um emaranhado burocrático que enrodilhava tanto os seus funcionários quanto os seus réus, afinal, a Inquisição não era só uma entidade de controle da heresias, mas também, “um organismo de provocação, por meios violentos, de falsas declarações de hereisia destinadas a justificar sua atividade e, em última estância, sua própria existência”.¹⁰

Luiz Nazario, por sua vez, aponta para o fato de que a Inquisição era um teatro de punição e de extermínio, encenado em praça pública, do qual poucos réus conseguiam escapar com vida:

Onde compareciam Povo, Estado e Igreja para jurar fidelidade à Inquisição, assistir à humilhação dos condenados e celebrar o triunfo da fé nas formas do arrependimento dos réus ou de sua combustão no queimadeiro, o auto de fé geral era a encenação espetacular do Dia do Juízo Final para uma massa festiva.¹¹

Antônio José experimentou duas vezes os caminhos sinistros da Inquisição portuguesa. A primeira vez em que foi preso, acusado de judaizante, em 1726, com apenas 21 anos, ficou detido por três meses. Nos calabouços do Santo Ofício, experimentou tanto os tormentos do potro, cama de ripas que arrojavam e cortavam as carnes, quanto as agruras da polé, cordas que levantavam o condenado às alturas e inesperadamente o lançava a quedas vertiginosas que lhe arrebentavam as articulações do corpo. Aliás, esse último tormento era proibido de ser aplicado às vésperas dos autos de fé, que sempre ocorriam em praça

⁹ NOVINSKY, 1994, p. 59.

¹⁰ BETHENCOURT, 2000, p. 342.

¹¹ NAZARIO, 2005, p. 109.

pública, uma vez que esse suplício desfigurava a vítima, deixando-a com os membros desarticulados e com um aspecto monstruoso.¹²

Tais castigos foram usados de forma tão rigorosa em Antônio José que, um mês depois dessas torturas, ele ainda tinha “o pulso dorido e os tendões hirtos que lhe não consentiram pôr o nome no termo de abjuração, assinado a rogo pelo notário e testemunhas”.¹³ Anita Novinsky observa que o caráter cruel e desumano da máquina inquisitorial “talvez não tenha precedentes na história da civilização, até o surgimento do nazismo no século XX”.¹⁴

Depois de recuperar a liberdade, Antônio José passa a exercer a advocacia e a escrever suas peças. Ao todo, são nove comédias, a maioria inspirada na mitologia greco-romana, como os próprios títulos indicam: *Os encantos de Medeia* (1735); *Esopaida, ou a vida de Esopo* (1734); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *As variedades de Proteu* (1737); *Precipício de Faetonte* (1738) e *O labirinto de Creta* (1736). Há ainda uma peça decalcada na obra clássica de Cervantes, intitulada *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733). Já *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737) é uma comédia em que o mote é os costumes familiares portugueses. O teatrólogo ainda teve fôlego para desenvolver uma comédia em castelhano, *El Prodígio de Amarante* (1737) e depois escrever um conto zombeteiro intitulado *O Diabinho da mão furada* (1737).

Após ser aclamado em Portugal, tanto pela crítica quanto pelo público, como um dos melhores dramaturgos populares com seus bonifrates de cortiça, Antônio José foi preso novamente nas malhas da Inquisição. Acusado de herege judaizante, dessa vez, ele não conseguirá se libertar da truculência do Santo Ofício. Assim, em 1739, aos 34 anos, no auge da fama e da criatividade, quem sempre fez o povo rir e pensar, ironicamente, morrerá de forma trágica, em praça pública, nas fogueiras de um auto de fé.

Em grande parte das suas comédias, podemos observar, ora de forma explícita ora de forma velada, referências a alguns desses

¹² PEREIRA, 1998, p. 116.

¹³ AZEVEDO, 1932, p. 189.

¹⁴ NOVINSKY, 1994, p. 12.

momentos em que o dramaturgo foi torturado nos calabouços do Santo Ofício, como na peça *Anfitrião, ou Júpiter e Alcmena*. Manipulando seus fantoches, ele põe na boca do gracioso Saramago, uma acirrada crítica às detenções arbitrárias da Igreja, das quais o próprio escritor foi vítima:

Saramago: Como hei de andar, se a minha desgraça tem lançado ferro no mar de meu corpo? Ah, Senhores meus, vejam se me podem tirar estes ferros, que tão aferrados estão; e, por mais que os sacudo de mim, cada vez estão mais ferrenhos comigo.

1.º Preso: Também isso não é pelo que eu fiz! Por que te prenderam?

Saramago: Por nada.

A peça *O labirinto de Creta*, que aqui nos interessa, subiu aos palcos de Lisboa em 1736. O dramaturgo, nela, dialoga com o milenar mito grego do labirinto, apresentando ao leitor um Teseu perdido de amores pela filha do rei Minos, e também disposto a matar o Minotauro em nome dessa paixão avassaladora. Mas, Teseu não consegue enfrentar o monstro sozinho. Ele é auxiliado por Ariadna que lhe ensina, com a ajuda de um fio, como fugir da tortuosa prisão. Fedra, a irmã de Ariadna, também se apaixona pelo bravo Teseu, presenteando-o com um vidro de veneno para que o amante eliminasse de vez a besta-fera. Assim, em meio às confusões do amor e do labirinto, as gargalhadas ficam a cargo dos graciosos Esfuziote, Taramela e Sanguixuga. Espécies de bobos da corte, mistos de arlequim e palhaço, esses bufões grotescos, ao longo da comédia, deboçam de tudo e de todos, fazendo o público rir e pensar sobre os desmandos dos poderosos na sociedade lisboeta, como podemos ver nestas frases zombeteiras: "Filha todos se matam por dinheiro";¹⁵ "Eu senhor, vendo que te chegavas para mim, que havia supor senão que eras cousa má, porque cousa boa nunca para mim se chegou".¹⁶

O leitor pode ainda ouvir os ecos da voz de Antônio José-Teseu revoltado, criticando as injustiças sofridas no reinado de D. João V, clamando por justiça e amaldiçoando seus algozes-minotauros:

Teseu: Bárbaro Rei, esta que vês em corpórea forma é a alma de Teseu que, errante por este labirinto, vem a noticiar-te da parte de

¹⁵ SILVA, 1958, p. 19.

¹⁶ SILVA, 1958, p. 79.

Plutão, supremo juiz do Cocito, a tua malevolência e injustiça com que tiranamente me usurpaste a vida, para que vivas na certeza que não de os deuses vingar a minha morte com o eterno suplício que te espera.¹⁷

Estamos assim diante de um teatro burlesco joco-sério, uma zarzuela barroca eivada de denúncias à sociedade portuguesa setecentista. Esse teatro considerado por Francisco Maciel Silveira como de natureza “dual, ambígua, bifronte”,¹⁸ em que se mesclam dança, música, árias, sonetos e duos, encenados quase sempre por meio de bonecos articulados, engloba elementos da tragédia e da comédia, ora faz rir escancaradamente ora faz refletir de forma densa, como neste recitado de Teseu:

RECITADO

Bárbaro Rei, eu vou ao Labirinto,
mas sabe que não sinto
essa tirana morte que me espera;
que, a ser possível, descerei à esfera
desse sulfúreo e rápido Cocito
e do trifauce monstro a fúria incito,
por que vejam que nada me intimida
perder a cara vida.
De outro monstro (ai, amor!) só temo a ira,
que tirano conspira
um veneno tão forte,
que ainda por favor concede a morte;
pois com doce influência
faz seja simpatia o que é violência.
Este monstro de amor, esta quimera
me horroriza me assusta e desespera.¹⁹

Já na primeira parte da comédia, o rei de Creta, Minos consulta o oráculo para saber quando terá fim seu sofrimento e vergonha com a presença do Minotauro. O rei obtém dos oráculos os enigmáticos dizeres:

¹⁷ SILVA, 1958, p. 142.

¹⁸ SILVEIRA, 1992, p. 142.

¹⁹ SILVA, 1958, p. 66-67.

Quando desse biforme monstro horrendo
vires ser alimento combustivo
um vivo morto e um morto vivo.²⁰

Assim, quase toda essa labiríntica comédia com seus quiproquós e desenganos, sátiras e zombarias, irão girar em torno deste enigma: “o minotauro será eliminado por um morto-vivo”. Claro, o morto-vivo é o próprio Teseu, que engana a todos com suas artimanhas. Quando todos pensam que o príncipe de Tebas foi devorado pelo monstro, ele, habilmente, depois de eliminar a fera com seus fortes braços, foge do labirinto com a ajuda de seu construtor, o arquiteto Dédalo. Depois de ser considerado morto, numa espécie de jogo de esconde-esconde, Teseu irá participar de um baile de máscaras, dançar com sua amada Ariadna; e novamente, se esconder nos corredores imbricados da confusa habitação, travestindo-se de fantasma para assombrar o destemido Rei Minos:

Rei: Eu me resolvo; eu vou a libertar a Dédalo. Mas, ai de mim! Que é o que vejo? Parece que se me figura naquela errada sombra a imagem de Teseu! Ai, infeliz, que os cabelos se me eriçam!

Teseu: El-Rei se assustou de ver-me; pois o seu engano me valha. (*À parte*).

Esfuziote: Ah, Senhor, já que me leva ao reboque, não haja por ora vento em popa.

Rei: Pálida sombra, vago horror da fantasia, que pretendes de mim?²¹

A estrutura do texto de *O labirinto de Creta* é também, por sua vez, uma espécie de labirinto, um imbróglgio satírico, como se pode notar nas trocas de casais enamorados: *Lidoro*, príncipe de Epiro, amante de Ariadna, por exemplo, se apaixona por Fedra, namorada de *Tebandro*,

²⁰ SILVA, 1958, p. 30.

²¹ SILVA, 1958, p. 141-142.

príncipe de Chipre, e vice-versa. Há, ainda, o enigmático baile de máscaras, em que os casais não sabem quem são seus pares escondidos sob as fantasias. Os apelos de Teseu e do embaixador Licas, endereçados ao Rei de Creta, de forma alegórica, representariam os registros dos ecos dessas vozes sacrificadas durante o período sombrio em que reinava a perseguição e a tortura:

Teseu: O bárbaro Rei, vendo que de uma vez não podia beber o sangue dos Atenenses, impôs o rigoroso tributo de que todos os anos pagasse Atenas sete mancebos para alimento de um monstro que chamam Minotauro, que dizem habita dentro em um labirinto.

Teseu: Senhor, a teus pés se oferece quem já nem é senhor da sua vida para dedicar-ta; porém estes breves instantes, que o alento se me dilata, desejara diminuí-los, para que mais depressa se satisfaça a tua vontade. (*Ajoelha*)

Os apelos do embaixador Licas:

Licas: Rei e Senhor, se o motivo desse implacável rigor é o esparzido sangue de Androgeu, vede que o não ressuscitais com a morte de Teseu; e mais quando a clemência nos príncipes é atributo inseparável da sua grandeza. Perdoa, Senhor, a Teseu, que também o perdão é um generoso modo de castigar.

Rei: Inútil é o vosso requerimento.

Teseu: É definitiva essa sentença?

Rei: E não há mais para onde apelar. Olá! Levai a Teseu e a esses míseros companheiros ao Labirinto para serem despojos do Minotauro.²²

²² SILVA, 1958, p. 64-65.

Por fim, a denúncia sobre as perseguições e torturas durante a Inquisição portuguesa, sofridas por Antônio José, podem ser ouvidas não só na voz de Teseu, mas de forma diluída, nas múltiplas vozes de outros participantes da comédia. O dramaturgo deixou que o clamor de todos seus personagens, dos bobos ao Rei, do embaixador Licas aos enamorados fossem ouvidos como metáfora de um grito de socorro frente às tragédias do reinado de D. João V:

Esfuziote: Para viver; e é tão pouco? Pois enquanto o pau vai e vem, folgam as costas.²³

Sanguixuga: Que mais hei-de dizer? Vossa Senhoria não me entende já o que quero dizer?²⁴

Ariadna: Monstro feroz, e indómito! Mas, ai de mim, que vejo?²⁵

Licas: Teseu, Príncipe de Atenas, foi sobre quem este ano caiu a infeliz sorte do tributo; tão rigoroso é o escrutínio, que nem a sua régia pessoa se pode isentar.²⁶

Rei: Oh, tirana sorte! Para isto me dilataste a vida, supremo Jove?²⁷

Numa época em que o labirinto da Inquisição com seus minotauros antropófagos, perseguiu, matou e queimou centenas de artistas, pensadores e escritores, Antônio José, com seu teatro burlesco, corajosamente, por meio de alegorias cifradas ou explícitas, registrou nas vozes de seus personagens, seu fado e drama. Na fala de Teseu, “eternizar a minha fineza apesar da minha morte!”²⁸ é possível vislumbrar a profissão de fé do dramaturgo.

²³ SILVA, 2016, p. 62.

²⁴ SILVA, 2016, p. 118.

²⁵ SILVA, 2016, p. 69.

²⁶ SILVA, 2016, p. 88.

²⁷ SILVA, 2016, p. 240.

²⁸ SILVA, 1958, p. 57.

Referências

- AZEVEDO, João Lucio de. *Novas epanáforas: estudos de história e literatura*. Lisboa: Livraria Clássica, 1932. 255 p.
- BETHENCOURT, Francisco. *História das inquisições: Portugal, Espanha e Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 531 p.
- BORGES, Jorge Luis. A casa de Astérior. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1998. v. 1. p. 632-634. (*O aleph*).
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmem Vera Lima. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000. 204 p.
- BRANDÃO, Ruth Silvano. *Minotauro: o insuportável desígnio*. Belo Horizonte: Cas'á'screver, 2015. 80 p.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. 345 p.
- NASCIMENTO, Lyslei. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61-80.
- NAZARIO, Luiz. *Autos-de-fé como espetáculos de massa*. São Paulo: Humanitas, 2005. 210 p.
- NOVINSKY, Anita. *A inquisição*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 95 p.
- PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Annablume, 1998. 236 p.
- SILVA, Antônio José da. O labirinto de Creta. In: TAVARES, José Pereira (Org.). *Obras completas*. Lisboa: Sá da Costa, 1958.p. 4-157.
- SILVA, Antônio José da. *O labirinto de Creta*. Organização de Kênia Maria de Almeida Pereira. Uberlândia: Edibrás, 2016. 250 p.
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Concerto barroco às óperas do Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Reescritas literárias de Judas por Jorge Luis Borges

Késia Oliveira

A traição é um tema recorrente na literatura, tanto no âmbito das relações pessoais – como o amor, a amizade, a família – quanto no campo público – como a política, a pátria ou a língua. Ela assume, nas artes, diversas formas desde o engano amoroso ao crime, inspirando artistas e escritores como William Shakespeare, Gustave Flaubert, Eça de Queirós, Machado de Assis, Nelson Rodrigues. Em Jorge Luis Borges, a traição oferece, de forma paradigmática, uma importante oportunidade para se refletir sobre os mecanismos da criação literária.

No conto “Tema do traidor e do herói”, publicado em *Ficções*,¹ Borges arquiteta uma história de ambiguidades e de falsificações em torno da investigação do assassinato de um certo Fergus Kilpatrick, o qual não se define, na narrativa, se se trata de um herói ou de um traidor. Com essa indecisão, o texto deixa o leitor entrever certa reversibilidade de papéis que parece ser uma das marcas das reescritas literárias de Judas realizadas por Borges.

Considerado o maior traidor de todos os tempos, Judas é pecador e criminoso porque conspirou contra um inocente e contra Deus. Seu nome possui várias acepções, entre elas a de um “indivíduo que trai a confiança de outrem”; “um traidor”; um “boneco que representa o apóstolo traidor,

¹ BORGES, 1972, p. 133-138.

ou uma pessoa que cai na antipatia do povo, e que se malha e geralmente queima no Sábado de Aleluia”.²

Para Paulo Mendes Pinto, o verbete em dicionário aponta para “como o símbolo, a imagem, ultrapassou o sentido estrito do nome”, na medida em que um nome próprio, que não tinha etimologicamente uma relação com o tema da traição – o nome “Judas”, do hebraico, *Yehudhah*, pode significar apenas um gentílico do habitante da Judeia, ou “judeu” por extensão, – passou a designar não só o seu agente, mas a sua representação.

A acepção listada no dicionário está de acordo com as interpretações sobre o apóstolo encontradas nos evangelhos canônicos. Nestes, confere-se a Judas, em quase todos os relatos, uma personalidade vil. Segundo a narrativa bíblica, Judas era filho de Simão e era encarregado de guardar a bolsa que continha o dinheiro usado para as despesas dos seguidores de Jesus, sendo, por isso, acusado, no *Evangelho de João*, de roubar. No episódio da unção de Jesus feita por Maria, em razão de ela derramar sobre os pés do Mestre um perfume muito caro, Judas teria reclamado que este era valioso demais e, se vendido, o dinheiro seria útil aos pobres. João, então, comenta: “Ele disse isso, não pelo cuidado que tivesse com os pobres, mas porque era ladrão; tendo a bolsa, tirava o que nela se lançava (Jo 12:6). O ato de Judas é interpretado como dissimulado, de traição, e não como bondade ou caridade aos mais necessitados. Tal atribuição, junto a outros comentários dos evangelistas como a definição do personagem como um diabo, também realizada pelo evangelista João, reforça o caráter maligno de Judas.

Ainda de acordo com o texto bíblico, o discípulo teria entregue Jesus às autoridades, sendo, por isso, responsabilizado pela prisão e pela execução de seu mestre. Entretanto, conforme ressalta o teólogo Fernando Altemeyer, Judas não foi o único apóstolo a trair Jesus, os outros também o fizeram. Pedro, por exemplo, negou-o três vezes. O único a levar a culpa, no entanto, foi Judas.³

² HOUAISS, 2001.

³ ALTEMEYER, 2006.

As versões do *Evangelho segundo Mateus* e do *Evangelho segundo Marcos* ligam a traição de Judas à possível ganância do discípulo – que teria recebido pela traição a quantia de trinta moedas de prata. Já o *Evangelho segundo Lucas* e o *Evangelho segundo João* atribuem a traição a uma influência demoníaca.

A imagem do discípulo na Bíblia, com os pontos de vistas dos evangelistas, é composta por muitas nuances. Tome-se, por exemplo, o desfecho do personagem: segundo o imaginário popular, inspirado na versão do *Evangelho segundo Mateus*, Judas teria se enforcado em uma árvore após devolver as moedas recebidas dos sacerdotes. Já em *Atos dos Apóstolos*, tem-se outra versão: com o dinheiro recebido, Judas teria comprado uma terra, chamada, posteriormente, de Campo de Sangue, onde ele teria se matado.

As versões da história de Judas também são múltiplas nas narrativas apócrifas sobre o discípulo infiel. Em alguns textos, ele é retratado como um traidor – “o judeu, assim como o seu povo, que negou Jesus”⁴ –, tornando-se também um estigma de traição estendido a todos os judeus. Mas no *Evangelho de Judas*,⁵ atribuído a autores gnósticos, traduzido e publicado, em 2006, pela *National Geographic Society*, o discípulo aparece como o mais sábio e o mais amado de todos os seguidores de Jesus e a traição é interpretada como parte importante da redenção dos homens. Nessa versão, o personagem é construído como o libertador de Cristo. O apóstolo é retratado, ainda, como participante de um plano divino e o único a compreender de fato a missão de Jesus.

Borges, quatro décadas antes dessa publicação, especula sobre a reversibilidade dos papéis do traidor e do herói em Judas e recria, no mínimo, duas narrativas sobre a traição. Em “Três versões de Judas”,⁶ publicado em *Ficções*, em 1944, o escritor coloca em um mesmo plano vários pontos de vista sobre o discípulo em um sugestivo título – no qual o número “três”, de certa forma, desestabiliza a dicotomia sobre o discípulo

⁴ FARIA, 2009, p. 45.

⁵ KASSER; MEYER, 2006.

⁶ BORGES, 1998, p. 573-577.

– e, também em “A seita dos trinta”,⁷ no qual se reafirma um papel redentor do apóstolo e potencializa-se de 3 para 30, as possibilidades.

“Não uma coisa, todas as coisas que a tradição atribui a Judas Iscariotes são falsas,”⁸ é a epígrafe do livro do escritor encenado no conto de Borges, Nils Runeberg. Escrito na forma de um artigo acadêmico, “Três versões de Judas” trata da análise do trabalho de Runeberg, que teria publicado duas obras: *Cristo e Judas*, em 1904, e *O salvador secreto*, em 1909. Além desses textos, o personagem teria realizado, ainda, a revisão de um desses livros, reescrevendo-o.

O narrador borgiano analisa essas três versões (os dois livros e a edição revisada) que possuem distintas teses sobre Judas que ora desmistificam o caráter de traidor atribuído ao discípulo pela narrativa bíblica ora o aponta como integrante de um plano de salvação da humanidade.

Em sua primeira tese, o personagem defende que “Judas entregou Jesus Cristo para forçá-lo a declarar sua divindade e a deflagrar uma vasta rebelião contra o jugo de Roma”.⁹ Se as versões do *Evangelho segundo Mateus* e do *Evangelho segundo Marcos* atrelam a traição de Judas à possível ambição do discípulo; o *Evangelho segundo Lucas* e o *Evangelho segundo João* atribuem a traição a uma influência demoníaca. Assim, a primeira tese permite ao leitor retomar tanto as referências bíblicas quanto as apócrifas sobre o motivo da traição.

Na segunda tese, o argumento é modificado e afirma-se que Judas foi o mais sacrificado de todos. Ao optar pela delação, renunciou à honra e ao bem: “Judas procurou o Inferno, porque a felicidade do Senhor lhe bastava”, afirma o personagem.¹⁰ Na terceira e última tese, Runeberg argumenta que Deus se torna humano e escolhe vir como Judas para sua encarnação. A história, invertida em relação ao relato bíblico que afirma ser Jesus o Deus encarnado, termina com a morte do personagem-escritor: ele morre da ruptura de um aneurisma diante da natureza controversa dos seus textos.

⁷ BORGES, 2009, p. 51-54.

⁸ BORGES, 1998, p. 574.

⁹ BORGES, 1998, p. 574.

¹⁰ BORGES, 1998, p. 575.

As interpretações da história bíblica realizada por Runenberg ressignificam a presença e o significado da traição de Judas, que, de acordo com narrativa, não foi casual, mas “um evento predeterminado que tem seu lugar misterioso na economia da redenção”.¹¹ A inversão da condição de Judas de traidor a redentor e, assim, considerado o verdadeiro salvador, retoma a reversibilidade dos papéis vista em “Tema do traidor e do herói”.

O entendimento da traição de Judas como necessária para o cumprimento de um plano maior também aparece em “A seita dos trinta”, publicado no *Livro de areia*.¹² A história parte de um suposto manuscrito encontrado, de autoria anônima, no qual constam os hábitos e a doutrina da seita.

Os detalhes sobre essa estranha agremiação são retratados a partir dos comentários, sempre sujeitos a desconfiças, do narrador acerca da interpretação do relato bíblico por parte dos sectários: “O conselho de vender o que se possui e dá-lo aos pobres é acatado rigorosamente por todos; os primeiros beneficiados o dão a outros e estes a outros. É esta a explicação suficiente da indigência e da nudez que também avizinha do estado paradisíaco”.¹³ O texto referenciado é uma reescrita de parte do *Evangelho de Mateus* no qual Jesus fala a um jovem rico: “Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que tens e dá-o aos pobres, e terás um tesouro no céu; e vem, e segue-me” (Mc 19:21).

O narrador, com essa estratégia, ironiza a interpretação que se faz da Bíblia: se o sentido religioso poderia ser uma exortação de que os homens não deveriam se apegar às riquezas, a passagem é usada pelos membros da seita como justificativa para o costume de andar nus, pois “dizimados pelo ferro e pelo fogo, dormem à beira dos caminhos ou das ruínas que a guerra poupou, já que lhes é proibido construir moradias. Costumam andar nus”.¹⁴ Nessa perspectiva, o narrador apresenta uma seita que leva as doutrinas do cristianismo às últimas consequências ou ao pé da letra.

¹¹ BORGES, 1998, p. 574.

¹² BORGES, 2009.

¹³ BORGES, 2009, p. 52.

¹⁴ BORGES, 2009, p. 52.

A origem do nome do grupo é assim relatada:

A divina misericórdia, a que devo tantas mercês, permitiu-me descobrir a autêntica e secreta razão do nome da Seita. Em Kerieth, onde verossivelmente nasceu, perdura um conventículo chamado dos Trinta Dinheiros. Esse nome foi o primitivo e dá-nos a chave.¹⁵

O local de nascimento e o termo “conventículo”, que se trata, por definição, de um “ajuntamento clandestino de conspiradores”, denominado, não por arbitrariedade, de “Trinta Dinheiros”, permitem ao leitor inferir que Judas é a chave da questão, como será revelado adiante na narrativa. A secreta razão do nome da seita não se relacionaria ao número de sectários, à altura da arca de Noé – que, segundo o relato em *Gênesis*, teria trinta côvados – ou à idade de Jesus ao ser batizado por João Batista. Segundo o narrador do conto, “todas [essas conjecturas] são igualmente falsas”.¹⁶

No conto, Jesus e Judas são dispostos em pé de igualdade. Borges expande o texto bíblico e inverte o sentido da traição, como expõe o narrador:

Na tragédia da Cruz – escrevo-o com a devida reverência – houve atores voluntários e involuntários, todos imprescindíveis, todos fatais. Involuntários foram os sacerdotes que entregaram os dinheiros de prata, involuntária foi a plebe que escolheu Barrabás, involuntário foi o procurador da Judeia, involuntários foram os romanos que ergueram a Cruz de Seu martírio e cravaram os pregos e tiraram a sorte. Voluntários só houve dois: o Redentor e Judas. Este atirou as trinta moedas que eram o preço da salvação das almas e logo se enforcou.¹⁷

A referência às trinta moedas adquire, no conto, ao contrário do enredo bíblico, um aspecto positivo e decisivo na narrativa. Se, na Bíblia, Judas vendeu Cristo por trinta moedas, na ficção, Borges afaiança que a salvação dos homens foi comprada por essa quantia por uma ação voluntária, isto é, tal como é defendido por Runeberg, em uma de suas três versões, “Judas reflete, de algum modo, Jesus. Daí os trinta dinheiros e

¹⁵ BORGES, 2009, p. 54.

¹⁶ BORGES, 1998, p. 53.

¹⁷ BORGES, 2009, p. 54.

o beijo; daí a morte voluntária”.¹⁸ Borges transforma, na sua versão da história, o par Jesus/Judas em um duplo complementar, em que os dois personagens são cúmplices de um propósito e não antagônicos como o texto bíblico deixa inferir.

Borges reescreve, desse modo, o texto bíblico com expansões e reinvenções. Essa reelaboração evidencia um mecanismo da criação literária: a reescrita, isto é, a literatura como um trabalho de citação, no qual “escrever, é sempre reescrever,”¹⁹ como propõe Antoine Compagnon:

O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes.²⁰

Tomar fragmentos de outros textos, referências e reminiscências, segundo o crítico, não seria apenas uma técnica literária, mas parte constitutiva da própria literatura. Considerando essa estratégia, a ficção enquanto reescrita não resultaria de um gesto simples de repetição, mas de reapropriações.

Para Ricardo Piglia, “quando um escritor procura saber como funciona uma [...] máquina narrativa, isso sempre acaba resultando em algum tipo de apropriação que trai e desloca aquilo que ele leu”.²¹ O escritor, nesse sentido, tal qual um Judas, pode ser visto como um traidor, pois trai o que lê e desvia ao escrever uma nova história.

De acordo com Marcílio Castro,²² a traição é um ato pérfido, uma ruptura de expectativa:

a traição destrói a integridade de um sistema e seus aparatos de confiança. Por um lado, é uma forma de delito [...] e assume formas diversas, que vão do engano íntimo à deserção. Por outro lado, do ponto de vista das relações textuais, a traição é um dos polos da tríade que inclui também a tradução e a tradição.²³

¹⁸ BORGES, 1998, p. 574.

¹⁹ COMPAGNON, 1996, p. 31.

²⁰ COMPAGNON, 1996, p. 25.

²¹ GRAIEB, 1994, p. 71.

²² CASTRO, 2013.

²³ CASTRO, 2013, p. 1.

A segunda perspectiva abordada por Castro, isto é, a traição como poética textual ou enquanto procedimento de escrita, pode ser exemplificada com a história de Judas. No texto literário, a traição parece se configurar como um signo duplo, aparecendo ora como tema ora como procedimento narrativo.²⁴ Como artifício literário, Angel Rama no ensaio “El escritor latino-americano como traidor”,²⁵ afiança:

*El intelectual es fatalmente un traidor, a partir de su ejercicio de la escritura y, con ella, del sistema racionalizado, individualizado y egoísta, que llevó adelante el mundo europeo al promover la revolución burguesa. No hay otra solución para él. Siempre será traidor y todo ejercicio de la escritura será una traición más.*²⁶

Como afirma Rama, a própria escrita ficcional em si já se configuraria como uma forma de traição à medida que se constitui a partir de uma série de reescritas de outros textos. Nesse sentido, ao reescrever a história da traição, Borges retoma e trai, simultaneamente, uma tradição, apontando para o desdobramento da história do personagem bíblico em versões que são, por vezes, transgressoras, e até conflitantes, como nos contos aqui vistos.

O infame traidor se configuraria, ainda, como uma máquina de produção de textos, um elemento motor na criação de infinitas narrativas que versam desde a tradição folclórica do boneco construído no Sábado de Aleluia, a alusões ao traidor e a recriações que ora reiteram a versão canônica ora dela se desviam.

Os Judas de Borges, nessa perspectiva, podem, assim, ser aproximados, metaforicamente, à figura do escritor à medida que aparecem em versões que apontam para a apropriação e a reescritura.

Referências

ALTEMEYER, Fernando. Queremos sempre um Messias e um Judas. Entrevista. 7 abr. 2006. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/uolnews/cultura/2006/04/07/ult2618u40.jhtm>>. Acesso em: 31 ago. 2017.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Vários tradutores. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus,

²⁴ CASTRO, 2013.

²⁵ RAMA, 1988.

²⁶ RAMA, 1988, p. 206.

2002. 2206 p.

BORGES, Jorge Luis. Três versões de Judas. Tradução de Carlos Nejar. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v. 1. p. 573-577. (*Ficções*).

BORGES, Jorge Luis. As versões homéricas. Tradução de Josely Vianna Baptista. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v. 1. p. 255-260. (*Discussões*).

BORGES, Jorge Luis. Tema do traidor e do herói. In: _____. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972. p. 133-138.

BORGES, Jorge Luis. A seita dos trinta. In: _____. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 51-54.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996. 176 p.

FARIA, Jacir de Freitas. *Apócrifos aberrantes, complementares e cristianismos alternativos – poder e heresias!*: introdução crítica e histórica à Bíblia Apócrifa do Segundo Testamento. Petrópolis: Vozes, 2009. 255 p.

GRAIEB, Carlos. Escritor mostra seu laboratório ao leitor. Entrevista com Ricardo Piglia. *Estado de S. Paulo*, Caderno Cultura, ano 14, n. 423, 9 jul. 1994.

JUDAS. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KASSER, Rodolphe; MEYER, Marvin; WURST, Gregor. *The Gospel of Judas*. Estados Unidos: National Geographic, 2006. Disponível em: <http://www.nationalgeographic.com/lostgospel/_pdf/GospelofJudas.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2015.

Entre cartas e ausências: *Tudo se ilumina*, de Jonathan Safran Foer

Matheus Philippe de Faria Santos

Ao escrever, nós recebemos segundas chances.

Jonathan Safran Foer

O avô do escritor Jonathan Safran Foer sobreviveu ao massacre de um pequeno shtetl (aldeia judaica) na Ucrânia, vindo, depois, a se estabelecer os Estados Unidos. A fim de trazer à luz o passado da família, Foer empreende uma viagem à Ucrânia. O que colheu nessa busca e suas anotações foram recriados em *Tudo se ilumina*.¹ Além disso, o autor aparece ficcionalizado na trama apontando para o romance como uma forma de autoficção.

Na história, um inusitado tradutor, Alexander Perchov (Alex), fora incumbido pelo pai, dono de uma agência de viagens destinada a atender a judeus que tentavam reencontrar seu passado na Ucrânia, de acompanhar Jonathan. Com pouco domínio do inglês, sua fala é “dicionaresca”, incorporando usos incomuns para palavras naquele contexto. Alex, que almeja tornar-se escritor, encontra, na troca de cartas com Jonathan, após a viagem, inspiração para também desvelar o passado de sua família.

Na narrativa, o leitor só tem acesso às cartas de Alex. As respostas de Jonathan estão, no entanto, implícitas nos textos do tradutor ucraniano. Nelas, a constante recorrência a processos de escrita confere a essa correspondência um teor metalinguístico.

Há, no romance, um jogo de, no mínimo, quatro vozes: a das cartas de Alex endereçadas a Jonathan, já nos Estados Unidos; as respostas invisíveis de Jonathan a essas cartas; a narrativa da aventura da busca

¹ FOER, 2005.

do passado pelo escritor contada por Alex; e uma espécie de narrativa mítica, que recria o espaço imaginário de Trachimbrod de 1791 a 1942, escrita, depois, por Jonathan. Assim escreve Alex em uma de suas cartas:

Na primeira noite da nossa viagem você mencionou que achava que talvez houvesse nascido para ser escritor. Que coisa terrível, acho eu. Mas preciso dizer, acho que você não compreende o significado do que eu disse quando disse aquilo. Você estava fazendo sugestões de que gosta de escrever, e que para você é uma coisa interessante imaginar mundos que não são exatamente como este ou mundos que são exatamente como este. É verdade, tenho certeza que você escreverá muito mais livros do que eu, mas sou eu não você, que nasceu para ser escritor.²

Alex, que sonhava em partir da Ucrânia junto a seu irmão, o Pequeno Igor, para morar na América, imagina-se, após seu encontro com Jonathan, pouco a pouco, íntimo da escrita e de si mesmo. As cartas revelam seu desejo em se tornar um escritor. A recriação mítica de Jonathan, da história de sua família perseguida pelo nazismo a partir de sua tataravó, a jovem Brod, única sobrevivente de um acidente ocorrido com uma carroça em um rio de mesmo nome, é alvo especial das críticas do jovem tradutor. Alex questiona, sobretudo, a escrita que, para ele, se afasta daquilo que poderia ter sido a real história. A criação de um mundo mítico é, contudo, ao longo do romance, também um espelho da narrativa do jovem tradutor, que cria uma imagem de desbravador e conquistador incansável para si próprio. Assim relata Alex, em uma de suas cartas:

Nós estávamos sendo muito nômades com a verdade, sim? Ambos de nós? Você acha que isso é aceitável, quando estamos escrevendo sobre coisas que ocorreram? Se sua resposta é não, então por que você escreve sobre Trachimbrod e o seu avô como faz, e por que você ordena que eu seja falso? Se sua resposta é sim, isso cria uma outra questão, que é: se vamos ser tão nômades com a verdade, por que não fazemos a história mais superior que a vida? Parece-me que estamos fazendo a história até inferior. Frequentemente nos mostramos como gente tola, e fazemos nossa viagem, que foi uma viagem enobrecida, parecer muito normal e de segunda classe. Poderíamos dar a seu avô dois braços, e fazê-lo alta-fidelidade. Poderíamos dar a Brod aquilo que ela merece, e não apenas aquilo

² FOER, 2005, p. 195.

que ela consegue. Poderíamos até encontrar Augustine, Jonathan: você poderia agradecer a ela, Vovô e eu poderíamos nos abraçar, e tudo seria perfeito, bonito, engraçado, e utilmente triste, como você diz. Poderíamos até colocar sua avó na história. É isso que você deseja, sim? O que me faz pensar que talvez pudéssemos colocar Vovô na história. Talvez, e estou apenas pronunciado isso, pudéssemos fazê-lo salvar seu avô. Ele poderia ser Augustine. August, talvez. Ou apenas Alex, se isso for satisfatório para você. Acho que não há limites para a excelência que poderíamos dar a aparência da vida.³

Ambos os textos, tanto o de Alex quanto o de Jonathan, buscam recriar um passado utilizando-se do humor, da fragmentação e da lacuna como formas de narrar. O de Alex, sobre a aventura, desperta no leitor uma certa desconfiança inicial sobre a veracidade do relato, uma vez que o narrador se apresenta, logo no primeiro capítulo, de forma muito elogiosa e autoengrandecedora. No entanto, diferentemente da narrativa de Jonathan, que, explicitamente, mistura elementos ficcionais no relato do passado, a espontaneidade de Alex simula uma veracidade que também poderá ser questionada.

O trauma familiar de ambos os narradores e o peso das consequências do nazismo se faz presente ao longo de seus relatos, sendo mais evidente na narrativa de Jonathan. A descoberta do passado familiar de Alex e do trauma demanda a atenção do leitor aos detalhes das cartas. O avô de Alex, que ajudara Jonathan em sua busca, teria sido, também, um dos ucranianos que colaboram com os carrascos nazistas. Mas como contar histórias tão dilaceradoras? O próprio Alex parece responder a essa questão quando em uma carta a Jonathan fala sobre o pedido para que não alterasse os erros cometidos pelo seu pouco domínio do inglês: "Sei que você me pediu que eu não alterasse os erros, porque eles soam humorísticos, e só se pode contar uma história triste de forma humorística, mas acho que vou alterá-los. Por favor não me odeie".⁴ Dessa forma, ao refletir sobre o texto, a escrita de *Tudo se ilumina* explora os limites da linguagem, ou seja, um romance marcado pela multiplicidade de vozes, que busca narrar, de um modo fragmentário e lacunar, uma experiência

³ FOER, 2005, p. 241-242.

⁴ FOER, 2005, p. 72.

limite, tendendo a uma ideia de infinito, uma forma de abarcar o espólio do horror.

Para Italo Calvino, essa característica, seria a da multiplicidade.⁵ A narrativa na qual “não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltipla” diferentemente de uma enciclopédia nascida da “pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo”.⁶ Na literatura contemporânea, os “romances enciclopédicos” se formariam a partir de “uma confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos de interpretação, maneiras de pensar, estilo de expressão”,⁷ em uma rede de conexões entre os fatos, as pessoas e as coisas do mundo.

Essa forma de escrita contemporânea, principalmente no que concerne à *Shoah*, aponta para a sua intraduzibilidade. Em meio a complexa e abrangente rede de conexões estabelecidas na narrativa enciclopédica, o leitor terá de fazer seu próprio caminho

Se o escritor não conta tudo e, às vezes, trapaceia, cabe lembrar que o tradutor pode ser ainda mais travesso e Alex parece ser um exemplo disso:

Saudações da Ucrânia. Acebei de receber sua carta e li tudo muitas vezes, não obstante partes que li em voz alta para Pequeno Igor. (Já contei que ele está lendo o seu romance ao mesmo tempo que eu? Vou traduzindo o livro para ele, e assim também sou seu editor.) Não pronunciarei mais que nós dois estamos esperando com ansiedade os restos. É uma coisa sobre a qual podemos pensar e conversar. É também uma coisa sobre a qual podemos rir, o que é algo que exigimos.⁸

A tradução nunca é o texto original. Por mais que o tradutor se esmere para tentar manter o mesmo ritmo, significado e estilo, esse intento produz sempre uma nova obra. As divergências entre a tradução e o original tendem a ser maiores quanto maior for a distância entre o idioma em que uma obra foi escrita e o idioma para o qual se pretende traduzir.

⁵ CALVINO, 1990, p. 115.

⁶ CALVINO, 1990, p. 131.

⁷ CALVINO, 1990, p. 131.

⁸ FOER, 2005, p. 240.

Há, no romance, além de reflexões explícitas sobre a escrita e a representação do texto, a presença de uma personagem que aponta para outra metáfora da escrita e do escritor. No manuscrito de Jonathan, a jovem Brod, sobrevivente da tragédia da carroça de Trachim B e também sua ancestral, logo torna-se o centro das atenções do pequeno *shtetl*. A curiosidade pela menina era tanta que filas se formavam e um buraco do tamanho de um ovo aberto na parede dos fundos da Sinagoga dos Corretos foi utilizado pelas mulheres para vê-la enquanto ela ali estava acolhida:

Era por esse buraco que as mulheres do *shtetl* se revezavam para ver a mãe da mãe da mãe da minha tataravó. Muitas estavam convencidas, talvez devido aos traços perfeitamente adultos da menina, de que ela era de natureza malévola – um sinal do próprio diabo. Mas era mais provável que seus sentimentos confusos fossem inspirados pelo buraco. Daquela distância, com as palmas das mãos encostadas na divisória e um olho enfiado no ovo ausente, elas não conseguiam satisfazer seus instintos maternais. O buraco não permitia sequer que o bebê fosse visto por inteiro, e elas tinham de construir colagens mentais da menina a partir de diversos fragmentos de imagens – os dedos ligados à palma, que estava ligada ao pulso, que ficava na ponta de um braço, que se encaixava no ombro... Elas aprenderam a odiar aquela desconhecibilidade, aquela intocabilidade, aquela colagem.⁹

Uma criação literária pode ser vista de maneira semelhante. Como as mulheres do *shtetl*, o leitor intenta, em vão, desmistificar a obra olhando pelo buraco da interpretação, mas da distância e com toda dificuldade que espiar pelo pequeno buraco impõe, não é possível a visão completa, por isso, só se está fadado a construir colagens a partir de diversos fragmentos. O leitor terá, assim, o seu próprio “buraco de ovo” de leituras prévias tentando identificar, entender o jogo das citações, o estilo, a narrativa, a polifonia; também ordenar fragmentos que podem parecer desconexos em um corpo interpretativo. Cada leitor trilhará, assim, um caminho diferente que o levará a possíveis saídas e a algumas conclusões.

Referências

⁹ FOER, 2005, p. 32.

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

ECO, Umberto. O antiporfírio. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 316-341.

FOER, Jonathan Safran. *Tudo se ilumina*. Tradução de Paulo Reis e Sérgio Moraes Rego. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 365 p.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem*: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 150 p.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A literatura de testemunho. *Revista Cult. São Paulo*, n. 23, p. 38-41, jul. 1999.

A vida como artifício em *K. – Relato de uma busca*, de Bernardo Kucinski

Ricardo Garro

François Dosse, em *O desafio biográfico*,¹ a respeito das discussões suscitadas a partir da noção de unidade narrativa de uma vida, cita Paul Ricoeur para dizer que é preciso lembrar que nessa noção existe “um misto instável de fabulação e experiência viva”,² e que

o recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher, como a própria vida é um entretecido constante de memória e olvido. Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso.³

Deslocando-a para o terreno da ficção, tal premissa pode servir de ponto de partida para uma análise do romance *K. – Relato de uma busca*,⁴ de Bernardo Kucinski. Assumindo a complexidade do real e sua inapreensibilidade pela escrita, o autor opta pela ficção como forma de retratar fatos e pessoas reais, assumindo o caráter de construção imaginária como fator determinante do que deseja narrar.

Ao se propor a criar um relato sobre o “desaparecimento” de sua irmã, Ana Rosa Kucinski, durante o regime militar brasileiro, escolhe o

¹ DOSSE, 2009.

² RICOEUR, 1990, p. 191, tradução nossa.

³ DOSSE, 2009, p. 55.

⁴ KUCINSKI, 2014.

ponto de vista de um terceiro ao ficcionalizar a jornada do pai de ambos pelos meandros da burocracia estatal do regime. Transpondo fatos e indivíduos ancorados no real para o terreno da ficção, Kucinski abre para si a possibilidade de não só tratar de fatos particulares, mas também retratar um período da história brasileira, se presentificando na narrativa por intermédio do comentário e da análise crítica dos fatos, imprimindo um tom de resgate de um direito de memória e do não esquecimento no âmbito político, referentes não só aos crimes perpetrados pelos agentes da ditadura, mas também do silêncio de grande parte da sociedade brasileira frente a esses crimes.

Ao tentar preencher as lacunas do passado com a ficção, Kucinski pode transformar em personagem seu pai, dando-lhe uma dimensão e uma profundidade que, a simples descrição de fatos ou de opiniões a respeito de seu caráter, dificilmente poderia realizar. O personagem K., que dá nome ao livro, é baseado no escritor judeu-polonês Meir Kucinski (1904-1976), pai de Ana Rosa e de Bernardo Kucinski, que fugiu da Polônia na juventude, ainda na década de 1930, por atuar no Partido Trabalhista Sionista Polonês, e que ao chegar ao Brasil se dedica à literatura iídiche. Na ficção, o personagem é descrito como um homem que na nova vida de imigrante absteve-se de qualquer ação política e que se surpreende ao descobrir a militância da filha em grupos clandestinos de esquerda. Bernardo Kucinski transforma seu pai, Meir Kucinski, em K., o personagem que é espelho desse sujeito real e, ao mesmo tempo, projeção dos pensamentos e dos questionamentos do narrador.

No romance, a autoimagem que K. faz de si próprio é desfeita a partir do corte que se dá na sua vida após o sinistro desaparecimento da filha. Em função disso, o que se tem não é a narração de uma vida, mas o seu questionamento após esse corte, no qual as escolhas do passado são postas em xeque, assim como o sentido que ele dava à própria vida após a fuga da Polônia e de sua permanência no Brasil.

Ao tornar a ruptura um elemento central para a constituição do personagem, Kucinski opera entre os vazios e as perdas que estariam em sua história individual. Após o desaparecimento, tudo que se refere ao passado para K. passa a ser contaminado pelo presente no qual impera a ausência de Ana Rosa devido à repressão política no Brasil. O Estado

torna-se protagonista, invade e transforma o presente e o futuro do personagem. Assim, num movimento especular, o presente convoca o passado de K. e sua participação política na Polônia, onde chegara a ser preso e onde teve uma irmã morta, assim como, em um plano muito maior, o extermínio da comunidade judaica no leste europeu, vítima do nazismo.

O Estado como símbolo da opressão serve para que Bernardo Kucinski transforme sua literatura em direito de memória, mas é no imaginário ficcional que ele vai buscar a metáfora que dá sentido a esse símbolo. K é a primeira letra do sobrenome familiar e a única forma de nomeação do pai de Ana Rosa, mas, não apenas por se tratar de literatura, mas por ser algo constituinte da própria forma de retratar simbolicamente o uso pelo Estado dos aparelhos burocráticos como forma de opressão. Não há, ainda, como não remeter aos personagens Joseph K., de *O processo*,⁵ e a K., de *O castelo*,⁶ ambos de Franz Kafka. O K. do título e do personagem é obviamente uma referência direta aos personagens de Kafka e que, assim como eles, percorre os meandros da burocracia estatal e seus absurdos. Além de, é claro, a *Carta ao pai*.⁷

Ao se utilizar da obra de Kafka, Kucinski vai buscar no terreno da literatura a metáfora que lhe permite indicar o sentido que pretende à sua narrativa. Eneida Maria de Souza, sobre a crítica biográfica, afirma que há pontes metafóricas entre vida e obra.⁸ Algo similar é feito por Kucinski no campo literário, pois, se a matéria, o cerne do seu romance, é retirado de fatos e pessoas do real, em contrapartida, as formas e sentidos de abordagem vêm do imaginário construído em torno da obra de Kafka.

As metáforas da opressão e do autoritarismo presentes na obra de Kafka migram como ambientação simbólica em *K. – Relato de uma busca*, mas é, na transposição ficcional, de fatos reais, assim como na livre imaginação de acontecimentos, que se dá o foco de sua obra. O narrador pode construir a memória e vasculhar os sentimentos de K., mas também pode representar a visão dos torturadores e a dos assassinos de

⁵ KAFKA, 2000.

⁶ KAFKA, 1997a.

⁷ KAFKA, 1997b.

⁸ SOUZA, 2011.

Ana Rosa, dos indivíduos a serviço dos órgãos de repressão, dos agentes de instituições públicas e dos colegas de trabalho da irmã que se acovardam e se sujeitam ao discurso oficial.

Nesse ponto, é bom salientar outro aspecto da estrutura do romance, pois muitos dos capítulos que ficcionalizam a busca de K. são alternados por capítulos em que o escritor recria situações similares. De alguma forma, estas se ligam à história de Ana Rosa ou se referem a sujeitos e a situações que se tornaram símbolo do último período ditatorial do país. Assim, em um capítulo, Kucinski pode transformar Sérgio Paranhos Fleury, agente dos órgãos de repressão, em personagem, e em outro, tendo a ata da reunião em mãos, ficcionalizar o que se passava na cabeça dos presentes na reunião em que foi definida a expulsão por abandono de trabalho de Ana Rosa do corpo docente da Universidade de São Paulo, onde lecionava Química, mesmo sendo notório seu desaparecimento involuntário.

Mesmo sabendo-se ser o real a matéria de Kucinski, deve-se ressaltar o caráter ficcional que ele imprime na narrativa, pois isso se torna determinante não só para o modo com que o romance pode ser lido, como relativo ao próprio estatuto de realidade que o livro propõe. Ao ficcionalizar a realidade, Kucinski, ao utilizar a narração em terceira pessoa, busca imprimir um caráter de denúncia, e também, voltando à metáfora da opressão suscitada pela associação com Kafka, de tentativa de um entendimento do que leva à perpetração da violência e ao esquecimento que parece ser notório à sociedade brasileira.

Ao analisar esse aspecto do livro, é bom que o leitor tenha em mente que a ficção nunca poderá conter todas as dimensões do real, podendo-se, assim, situar a obra de Kucinski na articulação entre vida e ficção. Souza, em *A crítica biográfica*, afirma que

considerando que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida. O importante nessa relação é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas em considerá-los como cara e coroa dessa moeda ficcional. [...] O próprio acontecimento vivido pelo autor – ou lembrado, imaginado

– é incapaz de atingir o nível de escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção.⁹

A presença do autor, que simula uma presença real na abertura e no encerramento do romance, assim como os dados factuais obviamente ligados a esse autor – a irmã e as circunstâncias reais da sua morte, os dados biográficos de seu pai, Meir Kucinski – embaralham o jogo narrativo e nublam as fronteiras entre realidade e ficção. Se praticamente toda a narrativa deve ser lida como ficção, não há como negar que a presença fantasmática do autor atravessa toda a obra. Uma solução para tal problema talvez se encontre em algumas teorias sobre a autoficção, mesmo tendo em conta toda a complexidade em torno desse conceito. Partindo de tal premissa, Kucinski, em seu processo narrativo, acabaria por ficcionalizar a si próprio em uma estratégia narrativa em que tudo aponta para seu aparente projeto de usar a ficção como um elemento político, tendo em vista que, para ele, o sujeito consciente é aquele que se coloca no debate em meio à esfera pública.

Sobre a autoficção, Souza localiza a estratégia referencial, que permite as flutuações de sentido assumidas a partir das noções de autor, ao afirmar que:

Indagações referentes à autoficção conduzem à desestabilização do referencial, ao seu deslocamento, assim como aos deslocamentos espaço-temporais, considerando serem os protocolos enunciativos mais livres. [...] A desestabilização do referencial produz, com efeito, a invenção e a estetização da memória, esta não mais subordinada à prova de veracidade. Trata-se da ação deliberadamente ficcional por parte do sujeito, do gesto de dessubjetivação que o insere no jogo fabular da narrativa. Estar ao mesmo tempo no interior da linguagem e fora dela consiste na operação paradoxal da presença/ausência do sujeito na complexa cena enunciativa.¹⁰

Colocar-se no romance, na abertura e no final do romance, não deixa de ser uma forma de reforçar a presença do autor por todo o decorrer da narrativa em que ele não se coloca explicitamente como personagem. Esse recurso acaba por ligar os fatos do passado com o presente histórico da escrita. As ações políticas do passado se encontram, assim,

⁹ SOUZA, 2011, p. 21.

¹⁰ SOUZA, 2011, p. 23.

nesse presente, em tempos históricos que se encontram. O livro inicia-se com cartas recebidas pelo autor direcionadas à irmã morta trinta anos antes:

É como se as cartas tivessem a intenção oculta de impedir que sua memória na nossa memória descansasse; como se além de nos haver negado a terapia do luto, pela supressão do seu corpo morto [...]. Como se além da morte desnecessária quisessem estragar a vida necessária, esta que não cessa e que nos demandam nossos filhos e netos.¹¹

Simple cartas enviadas por um banco que não só reabrem as feridas de uma perda, como resgatam as demandas que eram as mesmas do personagem K. Oficialmente Ana Rosa seria uma desaparecida, o Estado que a matou seria o mesmo que não poderia admitir a sua morte. Essas cartas tornam-se elas próprias representações do Estado opressor. Esquecer, anistiar, não é uma opção para Kucinski. Contar a história familiar é, sobretudo, exigir a lembrança metaforizada no corte na vida de K., no qual o Estado autoritário invade o destino, a vida das pessoas.

No romance, K. visita hospitais, delegacias, batalhões do exército e da marinha. Recorre a jornais, políticos, igrejas, órgãos judaicos, agências internacionais de direitos humanos, governos estrangeiros, sempre em busca do paradeiro de sua filha. Em alguns, encontra solidariedade, em outros, o absurdo se apresenta: "K. lembra com desgosto da Comissão de Direitos Humanos da OEA que rejeitara sua petição de modo muito cínico. Disseram que, segundo o Governo brasileiro, nada constava sobre sua filha. É claro, foram perguntar aos bandidos se eles eram bandidos".¹²

Em outro episódio, após a anistia, um vereador resolve homenagear os desaparecidos políticos com nomes de ruas em um bairro novo no subúrbio de Niterói. K. se desloca de São Paulo para a homenagem e o reconhecimento que finalmente terá pela memória da filha. Na volta, começa a reparar o nome das ruas:

Percorreram algumas ruas com nomes que ele desconhecia. Depois, para espanto de K., uma avenida General Milton Tavares de Souza. Ele sabia muito bem quem foi: jamais esqueceria esse nome. O

¹¹ KUCINSKI, 2014, p. 10.

¹² KUCINSKI, 2014, p. 57.

filho do farmacêutico falara dele. Dom Paulo também. Foi quem criou o DOI-CODI, para onde levaram o Herzog e o mataram. [...] K. agora perscrutava cada placa e escandalizou-se ao deparar com o nome de Costa e Silva na Ponte Rio- Niterói. Incrível, uma construção majestosa como essa de quase nove quilômetros com o nome do general que baixou o tal do AI-5.¹³

O reconhecimento, por mínimo que fosse, se mostra um embuste, talvez uma ironia ou jogo que funciona simplesmente como acomodação para uma pacificação enganosa. Os episódios em que o personagem é tomado pelo espanto se sucedem. Bernardo Kucinski imprime, neles, um tom de absurdo. Seu personagem é como Joseph K. engolido pela arbitrariedade do Poder. K. morre sem o reconhecimento que buscava por parte do Estado brasileiro. Sua filha continuaria desaparecida, não haveria, desse modo, assassinato.

Kucinski, ao ficcionalizar seu próprio pai, usa a ficção para uma biografia familiar que é também a história de uma parte do passado recente do Brasil. A narrativa é, ainda, reflexo desse passado, no presente, ao abrir e encerrar o livro com sua própria presença de escritor, em uma espécie de jogo de autoficção. Assim, o real se metaforiza na literatura e busca nesta representações para um ajuste de contas no qual se pede a criminalização de agentes da ditadura que parte da sociedade brasileira nega a Bernardo Kucinski e a sua família. Resgatando o imaginário kafkaniano, Kucinski desdobra seu referencial ao buscar neste não só o sentido para sua ficção, mas também para o “real” que transformou os últimos anos de seu pai, fazendo, pois, assim, na esteira de Kafka, um romance ao pai.

Referências

DOSSE, François. A biografia, gênero impuro. In: _____. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da USP, 2009. p. 55–122.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 488 p.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 336 p.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras,

¹³ KUCINSKI, 2014, p. 162-163.

1997. 88 p.

KUCINSKI, Bernardo. *K.:relato de uma busca*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 192 p.

RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990. 448 p.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: _____. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 17-25.

***Light in August* e *To Kill a Mockingbird*: a gênese da escrita literária e a *ethopœia* do escritor**

Rogério Lobo Sáber

Tomemos como ponto de partida a hipótese de que *Light in August*, publicado em 1932, e *To Kill a Mockingbird*, publicado em 1960, de William Faulkner e Harper Lee, respectivamente, – escritores que pertencem à tradição do *Southern Gothic* –, sugerem-nos uma incursão hermenêutica capaz de pensá-las como metáfora da gênese da escrita literária e da *ethopœia* do escritor de inclinação idealista.

Paul Ricœur,¹ Ted Cohen,² Mark Johnson e George Lakoff³ resumem o evento metafórico como sendo detentor das seguintes peculiaridades: a) pactual – tendo em vista que a metáfora institui uma semelhança entre objetos dessemelhantes que se submeteram a um deslocamento de seu domínio ontológico; b) subsidiária – posto que contribui na apreensão cognitiva de uma ideia abstrata e; c) plástica – considerando-se as múltiplas possibilidades de aproximação e arranjo.

Defendemos a ideia de que o esforço interpretativo, via metáfora, convida-nos a ler as obras escolhidas como sendo textos metaliterários, nos quais se encerra uma visão humanizante do ofício de escritor. A metáfora, que atua como um mecanismo de equilíbrio entre domínios concretos e abstratos, auxilia em nossa diagramação de mundo e, também, na problematização de temas de representação desafiadora – como a tarefa do escritor, que precisa, antes de mais nada, ser intuída –, os

¹ RICŒUR, 1992.

² COHEN, 1992.

³ JOHNSON; LAKOFF, 2009.

quais precisam ser explorados figurativamente para que não percam a vivacidade e a poeticidade.

Cohen afirma que a metáfora, ao longo da história da filosofia ocidental, tem sido desprezada principalmente pelas tendências positivistas, que rechaçam a aparência escorregadia desse recurso de significação. Para o mesmo teórico, a proposição de sentidos figurados por meio da linguagem metafórica pode resultar na inacessibilidade do receptor se este não partilhar de um mesmo contexto semântico que o proponente. Não obstante, mesmo que haja a partilha necessária, a essência da metáfora vincula-se ao fato de que sempre se encontra em construção, melhor dizendo, os sentidos não são fixos: não há uma fórmula infalível para a compreensão de efeitos metafóricos.

Cohen disserta acerca do mecanismo de funcionamento da metáfora e ensina que o ponto mais notável da interação metafórica é a “conquista da intimidade”, visto que

[o] criador e o apreciador de uma metáfora aproximam-se de forma singela, o que envolve três aspectos: (1) o falante emite um tipo de convite oculto; (2) o ouvinte dispense um esforço especial para aceitar o convite; e (3) a transação constitui o reconhecimento de uma comunidade. Todos os três aspectos aparecem em qualquer comunicação; porém, no discurso literal comum, suas funções são tão dispersas e rotineiras que passam desapercibidas. O uso de metáforas coloca esses aspectos em primeiro plano — é esse o ponto.⁴

Isso significa que, para que ocorram a interpretação e a compreensão metafórica, um fator de essencial importância é a tomada de consciência do pacto estabelecido entre as partes envolvidas no evento comunicativo. Tanto o proponente da metáfora quanto o receptor precisam estar conscientes dos artifícios da proposta comunicacional: este deve reconhecer que a combinação constitui uma metáfora (bem como imaginar seu propósito); aquele precisa realizar movimentos antecipatórios, ou seja, deve prever as suposições que serão feitas pelo receptor, de forma a estabelecer o diálogo metafórico que deseja. Firma-se, portanto, cumplicidade entre os envolvidos no jogo metafórico.

⁴ COHEN, 1992, p. 13.

Ricœur defende uma teoria semântica de metáfora, que corresponde à análise do recurso metafórico como detentor do potencial de “fornecer uma informação intraduzível”, ao mesmo tempo em que propõe um “verdadeiro insight da realidade”.⁵ Em outras palavras, temos que a metáfora fornece o que seria indizível de outra forma — por isso, não se pode alterá-la, sob pena de perda do efeito proposto — e auxilia na abstração de algo referente à realidade (quer seja textual ou a nossa própria). Aristóteles, comentado por Ricœur,⁶ considerava que a metáfora bem elaborada lida adequadamente com as semelhanças, bem como constitui-se um recurso de caráter pictórico. A leitura metafórica das obras selecionadas permite-nos manter uma experiência estético-interpretativa, a um só tempo, poética e profunda. De que outra forma, mantendo-se a mesma densa substância poética, poderíamos explorar temas “intraduzíveis”, como o processo quase biológico de composição literária e a interação lancinante do escritor com seu meio sociocultural? A metáfora fornece aqui o deslocamento semântico necessário para que esses temas possam ser problematizados, desenvolvidos e ilustrados.

A teoria semântica da metáfora defendida por Ricœur situa-se em posição inversa à teoria da metáfora clássica, herdeira dos estudos retóricos. Nessa última, aquilo que na obra de Ricœur é concebido como processo metafórico complexo — que envolve, inevitavelmente, imaginação e sentimento —, é tomado como uma preocupação por questões lexicais. A metáfora clássica se baseia, assim, em vínculos vocabulares, o que não considera, de forma ampla, o contexto e o sentido global da sentença.

Em posição suplementar, podemos recorrer atualmente à teoria semântica que, segundo Ricœur, dirige a atenção não apenas à forma linguística, mas ao sentido e à organização do conhecimento como um todo. As novas perspectivas teóricas apontam para fundamentos que fazem atentar para a característica de que a metáfora é, por excelência, recriação de sentidos. Quando assim considerados, percebemos que os recursos metafóricos atuam de maneira que o criador da metáfora toma um conjunto de sentidos — que não se revestiria de coerência em uma

⁵ RICŒUR, 1992, p. 145.

⁶ RICŒUR, 1992.

interpretação literal — e, cometendo uma espécie de desvio, transpõe esse bloco de significação a uma nova interpretação. Nas palavras de Ricœur:

A característica decisiva é a inovação semântica, graças à qual uma nova pertinência, uma nova congruência, é estabelecida de tal maneira que o enunciado “faz sentido” como um todo. O criador de metáforas é esse artesão com habilidade verbal o qual, a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, extrai um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica por gerar a metáfora não apenas como um desvio, mas por ser também aceitável. Em outras palavras, o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico, mas em um novo significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma.⁷

As palavras de Ricœur convidam-nos a refletir sobre a atuação do proponente da metáfora, que se torna uma espécie de demiurgo linguístico porquanto hábil artista capaz de recriar o sentido ordinário de palavras e expressões ao transpô-las a um novo perímetro semântico. Ao reconhecermos o jogo metafórico do qual somos convidados a participar, a ele conseguimos atribuir sentido quando o lemos por meio de uma clave inédita, que se distancia da clave da linguagem corriqueira ou mesmo dicionarizada. O criador da metáfora caracteriza-se, em síntese, por sua habilidade de deslocamento e arranjo semântico, que deve garantir o funcionamento do pacto de forma satisfatória e, conseqüentemente, a aceitação da metáfora no evento comunicacional como portadora de um significado inteligível.

A metáfora propõe, de acordo com os apontamentos de Ricœur, uma configuração semântica que não se limita unicamente à condição de desvio, mas que corresponde à instauração de nova possibilidade interpretativa capaz de perscrutar uma forma pertinente à ideia inefável ou de difícil manipulação que se deseja explorar ou inserir no domínio de um registro pictórico. É essa tentativa a possibilidade que os humanos têm à disposição para lidar com o conhecimento que se quer construído por meio de ideias essencialmente abstratas.

⁷ RICŒUR, 1992, p. 148.

Dessa maneira, podemos considerar a imaginação um agente cognitivo indispensável ao entendimento do pacto metafórico. Vejamos a razão: (1) a metáfora propõe imagens que se relacionam entre si pela similaridade apresentada (argumento inicialmente defendido por Aristóteles), mas (2) durante o processo de compreensão do efeito metafórico, tais imagens relacionadas não apresentam o sentido de maneira direta e gratuita: é necessário que o receptor do novo sentido (leia-se: metáfora) seja capaz de evidenciar as relações figurativas construídas, que são atingidas, principalmente, por meio de esforço imaginativo.

Temos, enfim, os principais argumentos referentes à teoria da metáfora: (1) as primeiras considerações acerca da metáfora interpretavam-na em relações lexicais; (2) uma nova concepção de metáfora tem revalorado sua composição e dinâmica: trata-se da teoria cognitiva/semântica da metáfora, que concebe tal artifício como sendo inerente à linguagem (inclusive a cotidiana); (3) a própria linguagem pode ser compreendida como uma grande rede metafórica, no sentido de que as palavras não substituem as coisas que designam, mas delas se aproximam, gerando significações interpretáveis; (4) a metáfora consiste na aproximação de semelhanças e pede cumplicidade entre proponente e receptor e; (5) a metáfora descobre uma nova significação para um conjunto de sentidos já dado. Nesse sentido, a leitura metafórica dos romances escolhidos é um caminho promissor à compreensão de ideias abstratas, dentre as quais encontramos o papel do escritor e os desafios da própria criação literária.

Consideremos a obra de William Faulkner, em primeiro lugar, para discutir a questão da gênese literária e de seus desafios. É indispensável apontar para o fato de que o romance faulkneriano aloca, na posição central da trama, a personagem Lena Grove, jovem grávida que se põe à estrada, à procura de Lucas Burch, seu marido fugitivo, que personifica um *Byronic hero* e que abandona Lena à própria sorte quando de sua gravidez. Lena sai do Alabama em busca de seu marido e, durante significativa extensão da obra, viaja com o bebê que ainda está em seu ventre: estamos diante de uma inexperiente mãe que não se enverga diante das dificuldades e que quer encontrar um local ideal onde possa dar à luz a sua criança – preferencialmente com o devido respaldo paterno.

Lena conta com a ajuda de Byron Bunch, operário de uma serraria que a acompanha em sua gestação. Byron é um personagem corajoso e honrado que nutre sincera compaixão pela jovem madona desamparada.

A personagem de Lena Grove alia-se, dentro da cosmovisão faulkneriana, à ideia cristã do martírio inalienável e, para que esse martírio possa ser experimentado em seu extremo, o autor conduz Lena a Jefferson – território que é, ele mesmo, um personagem monolítico, cosmos absoluto e arrogante, com fresta alguma aberta a intrusos como a jovem do Alabama. A cena seguinte reforça a conversão de Lena, um personagem alóctone, em objeto de curiosidade e comentário da comunidade local:

O olhar de Lena perde-se na distância, na estrada, na direção de Jefferson. Tem no rosto uma expressão serena de expectativa um pouco remota, mas sem chegar a ser absorta.

– Julgo que estará lá, naquela serraria. Lucas sempre gostou de agitação. Não gosta de vida sossegada. É por isso que nunca se adaptou na serraria de Doane. Foi por isso que resolveu... que resolvemos mudar-nos: por causa do dinheiro e por amor à sensação. [...].

Mas, ao que parece, ela não está prestando atenção. Sentada tranquilamente no último degrau, contempla a estrada deserta, subindo na direção de Jefferson. Os homens agachados ao longo da parede olham para o seu rosto imóvel e plácido e pensam como pensou Armstid e como pensa Varner: a jovem está pensando num patife que a abandonou num momento difícil e que, conforme eles julgam, ela não tornará a ver a não ser pelas costas e talvez correndo a bom correr.⁸

A entrada de Lena em tal contexto histórico-geográfico é minimamente penosa. A intensificação da árdua missão cristã ainda acontece, na obra, a partir do desprezo que o próprio irmão de Lena lhe dedica ao rejeitar sua gravidez, imprecando contra a garota.

Faulkner, ao justificar a criação de Lena Grove, declarou que sua personagem havia sido modelada a partir de sua admiração pela obstinação feminina. Essa declaração, confrontada com a história de Lena, pode ser lida como um epítome da profissão de fé do escritor literário, o qual sabe que é preciso manter-se obcecado por seu projeto e dar à luz a sua

⁸ FAULKNER, 1983, p. 24-25.

obra, independentemente das circunstâncias nas quais o texto nasce ou pede para nascer.

Os amantes masculinos do escritor literário, responsáveis por completar a fecundação, são (a) o eterno convite à exploração daquilo que, na alma humana, é profundo e obscuro, e (b) a curiosidade em tentar superar os limites da linguagem para expressar o indizível. O escritor literário é, à maneira de Lena, uma mãe que pode contar, felizmente, com a ajuda de muitos benfeitores (sobretudo, de seus mentores intelectuais, comumente representados por aqueles que o antecederam). A obra literária é um grande diálogo, uma grande celebração, um filho em que ressoam vozes e intervenções múltiplas.

Em segundo lugar, adotamos a leitura da obra de Harper Lee como convite ao delineamento da *ethopœia* do escritor, ou seja, de sua tempera e de seus traços psíquicos principais. É bem verdade que, por se aliar também ao *Southern Gothic*, a obra de Lee dá sua contribuição para o mapeamento de uma *ethopœia* do escritor idealista, de traços psíquicos nostálgicos.

A *ethopœia*, por sua vez, corresponde a uma figura de pensamento que se dedica à descrição das inclinações naturais, modos, afeições, vícios e virtudes de um ser humano.⁹ O propósito de sua inserção, em um texto, está diretamente relacionado a uma problematização moral, que se deseja censurar ou aprovar. A interpretação metafórica proposta incentiva-nos a buscar, nos romances, um perfil comum aos escritores, melhor dizendo, queremos delinear qual é a *ethopœia* dos escritores de verve idealista que se dedicam à criação e à promoção da literatura. No que se refere à descoberta desse perfil recorrente, os romances eleitos são guias capazes de nos ajudar na materialização do que reside, inicialmente, no plano da intuição.

É Jean Louise Finch, a querida e espietada Scout, que encarna a figura do escritor literário. A garotinha, filha de Atticus Finch, possui a chave da narração do romance e, dentro dos limites que a idade lhe impõe, apresenta-nos a visão mais ampla e filosófica possível dos fatos que observa a distância. À maneira de Scout, que continuamente

⁹ ZIMMERMAN, 2005.

se delicia com as histórias e ensinamentos de seu pai, o escritor literário também é aquela criança crescida que sempre se vê deslumbrada com a dinâmica da realidade e com o fascínio exercido pelo passado. Apesar de imersa em um contexto enrijecido, na realidade mesquinha e pobre de Maycomb, Jean Louise não admite a inércia que acomete os outros habitantes da cidadezinha, onde “mulas magras das carroças espantavam as moscas na sombra sufocante dos carvalhos da praça”.¹⁰

O escritor sabe que é preciso descer às raízes da condição humana e, nessa jornada, entende que é impossível não tocar temas/objetos tabus ou questões demoníacas. O escritor, a fim de que sua obra tenha um cunho pedagógico e antecipador da realidade ela mesma, sabe que precisa transgredir as regras, como Scout acaba fazendo quando se dedica a conversar com Arthur Boo Radley, o personagem-monstro do romance, objeto da repulsa da comunidade local. Como conhecer a profundidade das coisas ou mesmo o equívoco sobre o qual os eventos são relatados senão se aproximando do que é grotesco na natureza humana?

Uma intimidade nata para com as letras marca a breve trajetória de Scout no texto, em que pesem os poucos recursos culturais que caracterizam seu *background*, entendido aqui metaforicamente como o escasso pano de fundo de muitos autores literários também, dentre os quais podemos citar William Faulkner. Jem, irmão de Scout, declara, ao colega de brincadeira Dill, que “Scout [...] lê desde que nasceu, e ainda nem foi para a escola”¹¹ Mais adiante, ainda, sobre a mesma questão de uma leitura fluida, que opera de forma natural, orgânica, Scout declara:

Eu nunca aprendera deliberadamente a ler, mas quem sabe se não andei olhando demais as notícias dos jornais? As longas horas passadas na igreja... será que aprendi aí? Eu sabia ler todos os hinos. Agora, sendo obrigada a pensar no assunto, concluí que ler fora algo que me acontecera espontaneamente, como aprender a abotoar os fundilhos do pijama ou dar laços nos sapatos sem olhar. [...] Até sentir medo de perdê-la, eu não amara a leitura. Não se ama a respiração.¹²

¹⁰ LEE, 1982[?], p. 11.

¹¹ LEE, 1982[?], p. 13.

¹² LEE, 1982[?], p. 25-26.

À maneira de um escritor que dispersa e perscruta os fatos em suas tramas para nos propor uma fruição estético-intelectual, Scout coleta e recompõe sua versão dos fatos observados e tenta dar-lhes coerência. É a mesma iniciativa de um escritor que, sendo um artista, tenta, por meio da palavra trabalhada esteticamente, conferir sentido à realidade, interpretando-a por meio de uma cosmovisão particular. A narrativa de Scout é somente uma versão de tudo o que presencia no enredo do romance, mas é dedicada à exploração de um objeto de interesse que entretém e mantém a audiência encantada. O relato e as ponderações da protagonista conseguem nos apanhar justamente em um de nossos pontos mais fracos: o romance é uma história muito bem contada, que nos mantém constantemente atentos e ávidos por seu desfecho.

A diferença que se estabelece entre Scout e o escritor é esta: a garotinha não nos revela o conjunto integral dos fatos porque seu acesso a ele, enquanto criança, é limitado, ao passo que o escritor, ao manipular conteúdo e forma literários e ao ministrá-los em doses graduais, sabe muito bem com que cartas está jogando a fim de manter o leitor ávido por conhecer o desenlace do texto.

A postura filosófica de Scout e o fato de ser uma garota – frequentemente preterida nas brincadeiras com o irmão Jem – garantem-lhe um deslocamento em direção às margens da existência: ao manter certa distância dos torvelinhos que agitam o tecido social, é dado a Scout o potencial de observação e indagação do *status quo* sobre o qual se mantêm os grupos sociais com que convive.

Louis Rubin Jr., em 1996, desenvolve seu livro de ensaios a partir do fio comum que une os escritores de pequenas localidades do Sul dos Estados Unidos que, temporária ou permanentemente, migraram para grandes espaços urbanos. Especificamente no caso de escritores que retornaram a terra natal – é o caso de Faulkner –, Rubin Jr. ressalta que os autores passam a questionar (como Scout) a estrutura e a dinâmica social a que pertencem. Resulta daí a dificuldade em cultivar ou manter o sentimento de pertença a um ou a outro grupo, o que garante ao escritor uma postura filosófica continuamente problematizadora:

O que o sulista que regressou a casa descobriu rapidamente foi que [...] ele não mais, por vias importantes, poderia ir para a casa

novamente. Porque o que ele aprendeu na metrópole confirmou-o em sua inabilidade de aceitar as condições de vida sulista. Não pôde mais olhar às coisas que aceitava quando criança sem questioná-las, sem ser arrebataado pela insuficiência delas.¹³

Em *To kill a Mockingbird*, o principal benfeitor de Scout é o advogado Atticus Finch, seu pai, que se assemelha à voz da sabedoria que orienta a curiosa garotinha em sua inocência, ajudando-a a crescer em um perímetro moral minimamente coerente. Atticus é, no plano existencial, o que mentores intelectuais semelhantes representam, para os escritores, no plano acadêmico-literário. Também os escritores dependem de seus benfeitores para poderem desenvolver-se criticamente e em todo seu potencial. No caso do romance em estudo, um dos mais relevantes ensinamentos humanizadores transmitido à garotinha pelo pai é o que recortamos a seguir, uma vez que lhe fornece uma estratégia que visa a flexibilizar sua iniciativa de julgamento moral:

Escute [...] – se você conseguir aprender um pequeno truque, irá se relacionar melhor com todo o tipo de gente: só entenderá realmente uma pessoa quando conseguir ver as coisas do ponto de vista dessa pessoa.

– Como é?

– Até que você se enfie na pele da pessoa e dê umas voltas com ela.¹⁴

À maneira de escritores que sempre repensam a existência a partir de um diapasão estético – e, por isso mesmo, inovador, abrigado da inércia –, Jean Louise mostra-se mais feliz quando chega o verão e o vizinho Dill anuncia e confirma a fuga da rotina. Porque sempre à procura do surpreendente, mesmo quando procurado na superfície das coisas já velhas, o escritor deseja escapar-se ao fastio causado pela tendência que certas comunidades têm em manter-se estagnadas.

Finalmente, no âmbito do romance, Scout é a antropomorfização do *mockingbird*, o pássaro-imitador capaz de aprender a partir da voz dos outros pássaros. Os pássaros-imitadores, na obra, correspondem a todas as figuras inocentes cuja morte criminosa seria julgada um desperdício de vida e de real experiência. Scout, à maneira de um exemplar escritor

¹³ RUBIN JR., 1966, p. 10.

¹⁴ LEE, 1982[?], p. 39.

literário, é um *mockingbird* atento, sensível por apreender os sentimentos humanos e suas nuances.

Como afirmado, a metáfora contribui com nossa compreensão de mundo, sendo um mecanismo de equilíbrio entre conceitos concretos e abstratos, o que torna possível a representação do mundo que percebemos e experimentamos. De acordo com Lakoff e Johnson, “as metáforas nos permitem entender um domínio da experiência em termos de outro”.¹⁵ Nossa fruição existencial, para os autores, fundamenta-se em domínios de experiências, sendo o ponto de partida os domínios básicos que englobam configurações interpretativas (*Gestalts*) que resultam: (1) de nossa experiência imediata com o nosso corpo (promovida por meio de nossa interação perceptual, motora, atividade mental, dinâmica emocional); (2) de nossa interação com o ambiente físico (movimentação, interação com objetos, comida etc.) e; (3) de nossa interação com as instituições culturais (ordem social, política, econômica, religiosa).

A significação do romance de Faulkner como metáfora da gênese literária concentra-se prioritariamente em um domínio de experiência que, analisado à luz da teoria de Lakoff e Johnson, se aloca na configuração básica de interpretação humana da realidade. O que o escritor literário experimenta em termos de gênese de sua escrita é metaforicamente representado, de acordo com nossa leitura do romance, pelas experiências que uma mãe vive enquanto agente promotor da gestação e do nascimento humanos. Experimentar, internamente, o desenvolvimento gradativo de uma criatura e seu conseqüente parto é uma experiência que se enquadra, sobretudo, no domínio da percepção corporal.

Como anotam Johnson e Lakoff, os domínios básicos de experiência configuram-se a partir da vivência de si (corpo), passam pelas experiências interpretativas resultantes da interação com o ambiente e, por fim, alcançam as experiências interpretativas possíveis a partir de nosso confronto existencial com nossa própria cultura. Se lemos o romance *Light in August* como metáfora da gênese da escrita literária, recorremos à exploração dessa proposição metafórica – a de que a obra é uma criança que é gerada e dada à luz – para que possamos compreender,

¹⁵ JOHNSON; LAKOFF, 2009, p. 158.

associando-se a experiência ao domínio interpretativo corporal, a complexa experiência em que, essencialmente, se constitui a criação literária.

To kill a Mockingbird, por sua vez, contempla, a partir de uma leitura metafórica, o pareamento da postura marginal e filosófica de uma criança (experiência fundada sobre o domínio do confronto existencial com nossa própria cultura) com a postura de um escritor literário que, por muito conhecer da natureza humana, recorre, ele mesmo, às iniciativas tomadas por um infante que pouco sabe do mundo, ou seja, à observação e ao questionamento ininterrupto.

Considerações finais

A metáfora é um recurso de organização de mundo que nos ajuda a dizer o indizível, auxiliando, sobretudo, os criadores literários que enfrentam o dilema de escapar-se à limitação imposta pela linguagem a fim de expressar os mais profundos e autênticos sentimentos da alma humana.

As obras *Light in August*, de Faulkner, e *To kill a Mockingbird*, de Harper Lee, podem ser objeto de uma leitura metafórica, que nos torna possível compreender os personagens e eventos dos textos como símbolos da gênese literária e da *ethopœia* do escritor.

O interesse por essa espécie de leitura metaliterária justifica-se pelo fato de que o delineamento da têmpera do escritor de essência idealista, bem como de suas paixões, anseios e inclinações, é uma tarefa volátil, que se reconfigura de uma e outra forma em cada escritor que desejamos acompanhar de perto.

No entanto – e esse é o ensinamento atemporal dos textos estudados –, à parte as particularidades biográficas e ideológicas de cada criador literário, um único sopro motiva a criação de qualquer um deles: o escritor idealista é um inconformado com sua realidade – ou melhor, com a realidade humana – e sabe que é preciso subverter um mínimo que seja dos itens do cenário para que, ao clarear o caminho para outros humanos, possa um dia repousar com a sensação de missão fielmente cumprida.

Referências

COHEN, Ted. A metáfora e o cultivo de intimidade. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. Tradução

de Franciscus W. A. M. van de Wiel. *et al.* São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 9-17.

FAULKNER, William. *Luz em agosto*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. (Coleção Grandes Romances)

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. *Metáforas de la vida cotidiana*. Tradução de Carmen Gonzáles Marín. Madrid: Catedra/Teorema, 2009. 412 p. (Colección Teorema).

LEE, Harper. *O sol é para todos*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Record, 1982[?]. 325 p.

RICŒUR, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (Org.). *Da metáfora*. Tradução de Franciscus W. A. M. van de Wiel. *et al.* São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. p. 145-160.

RUBIN JR., Louis D. *Writers of the Modern South: The Faraway Country*. Seattle and London: University of Washington Press, 1966.

ZIMMERMAN, Brett. *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. Canada: McGill-Queen's University Press, 2005. 330 p.

Do subsolo para o ar: Peças em fuga, de Anne Michaels

Vítor de Carvalho Teixeira

O romance *Peças em fuga*, de Anne Michaels, publicado no Canadá em 1996 e no Brasil em 1997, apresenta ao leitor uma sucessão de capítulos fragmentados em duas partes.¹ A primeira, trata das memórias de Jacob Beer, menino judeu-polonês, e do arqueólogo grego, Athos. A vida do meteorologista Ben, filho de sobreviventes da *Shoah*, constitui a segunda seção do livro. Essas duas partes se sucedem e se enlaçam, expondo uma rede de conexões entre as vidas dos personagens e, também, entre textos e obras que permeiam a narrativa. Fios emaranhados e nós sobrepostos podem prefigurar a estratégia ficcional desse romance para encenar a experiência e a barbárie da *Shoah* na Segunda Grande Guerra. Michaels. constrói esses três personagens usando, para isso, o artifício de uma “memória simulada”.²

A história de Jacob Beer abre a narrativa. Ele é um sobrevivente da *Shoah* que, diante do terror da destruição da sua família, encontra, quando criança, abrigo provisório e esconderijo na lama das terras inundadas do sítio arqueológico polonês de Biskupin. Mesmo certo da marca dilacerante da morte da sua linhagem, o menino encontra salvação em Athos, um cientista grego, “perito em lugares soterrados e abandonados”,³ que o salva e o insere num universo múltiplo de conhecimento.

¹ MICHAELS, 1997.

² SILVA, 2012, p. 5.

³ MICHAELS, 1997, p. 43.

Com o resgate do garoto, os dois fogem para a Grécia. Athos – das Athanasios Roussos – e Jacob, já em segurança, se acomodam numa casa no alto de uma ilha. Os dois viviam, acrescenta o narrador “na rocha sólida, num lugar alto e ventoso, cheio de luz”.⁴

Nesse novo lar, logo que foi possível, os dois passam a se aplicar no estudo de línguas. O narrador expõe, assim, esse aprendizado: “gradualmente, Athos e eu íamos aprendendo um a língua do outro. Um pouco do meu ídiche, com um pouco do polonês de nós dois. O grego e o inglês dele. Púnhamos palavras novas na boca como comidas típicas; gostos suspeitos, adquiridos”.⁵ Nesse estudo de idiomas, a criança treinava seu vocabulário criando histórias. O exercício com as palavras acontece nas caminhadas de domingo, na ilha grega de Zakynthos. Nesses passeios, Jacob e Athos, manipulam as palavras e moldam novos personagens para compor tramas ficcionais. Sempre brincando, os dois exploram os limites da forma da língua e propõem estratégias para a construção narrativa.

Com esse dia a dia a dupla vai inventar papéis, imaginar a precisão e a inteligência dos detetives Peter Moss e Peter Bogg, eles vão forjar historietas recheadas de suspense e de tensão. Vão usar mapas, enciclopédias, romances e dicionários como base para essas criações. Outras histórias vão se valer da memória para tentar recordar aquele lar que foi a Polônia e toda a vida que existia ali antes da chegada dos soldados nazistas. O narrador relata que “em Zakynthos, [Jacob] cuidava de um jardim de erva-cidreira [...]. Imaginava os pensamentos do mar. Passava o dia escrevendo [...] carta[s] aos mortos e a resposta vinha à noite, no sono”.⁶ Permanentemente assombrado pela memória da violência, Beer tinha a certeza da morte dos pais, mas seguia com a dúvida de que a irmã, Bella, desaparecida no episódio, tivesse realmente morrido.

Pela poesia, estimulado por Athos, Jacob seguiu atento aos ensinamentos. O cientista sugeriu que o novo escritor deveria ter a atitude de um cabalista nas suas investigações linguísticas. Então, relata o narrador, a criança “copiava poemas bem conhecidos, deixando espaço entre as linhas para escrever [a sua] versão pessoal ou [a sua] resposta

⁴ MICHAELS, 1997, p. 20.

⁵ MICHAELS, 1997, p. 22.

⁶ MICHAELS, 1997, p. 21.

aos versos. Escrevia sobre plantas, rochas, pássaros. Escrevia frases sem verbos.”⁷ A letra e o livro são, desse modo, os objetos mais frequentes no cotidiano infantil e depois na vida do adulto Jacob Beer. Também fica marcado no romance a importância do exercício de memória. Assim, ele relembra:

Athos não queria que eu esquecesse. Fazia-me revisar o meu alfabeto hebraico. Dizia a mesma coisa todo o dia: “É o se futuro que você está lembrando”. Ensinou-me a ornamentada escrita grega, como uma gêmea torta do hebraico. Tanto o hebraico como o grego, Athos gostava de dizer, têm a solidão antiga das ruínas, “como uma flauta ouvida à distância numa encosta de oliveiras, ou como uma voz chamando um barco da terra”.⁸

No fim da guerra, Athos, que já trabalhara na “Inglaterra, na França, em Viena, na Iugoslávia”,⁹ foi convidado para trabalhar numa universidade canadense. Com a biblioteca empacotada, os dois partiram para Toronto. O ambiente universitário foi ideal para que Athos exercitasse sua escrita, já que a experiência do horror da guerra havia interferido diretamente na sua realidade humana e profissional. Um sítio arqueológico fora destruído pelos nazistas.

Encoberta pelo rio Gasawka depois de uma séria mudança climática, Biskupin fora uma comunidade próspera, produtora de grãos, gado e produtos artesanais. Esse antigo centro comercial submerso foi o motivo do livro *Prestando falso testemunho*, de Athos. O leitor é informado de que “*Prestando falso testemunho* infernizava [seu autor]. Era a consciência dele; o seu registro de como os nazistas violaram a arqueologia para distorcer o passado.”¹⁰ Apelidada de “Pompeia polonesa”, Biskupin era uma prova do desenvolvimento bem sucedido de uma cultura não germânica, que deveria, então, ser destruída e exterminada da história por Hitler.

Desde que foi descoberto, o sítio arqueológico de Biskupin tem sido alvo de disputas ideológicas que são encenadas no romance. Por um lado, afirma o historiador Fabrício Vicroski, arqueólogos tchecos e polacos

⁷ MICHAELS, 1997, p. 80.

⁸ MICHAELS, 1997, p. 22.

⁹ MICHAELS, 1997, p. 64.

¹⁰ MICHAELS, 1997, p. 83.

consideram a Cultura Lusaciana como protoeslava, ancestrais dos povos eslavos que suplantaram as demais culturas, consolidando seu domínio por grande parte do centro e leste europeu. Por outro lado, pesquisadores alemães, “influenciados pelos preceitos difundidos pelo Terceiro Reich, tentaram impor uma identidade étnica germânica aos vestígios materiais da Cultura Lusaciana, ou ainda uma origem exógena relacionada aos povos ilírios”.¹¹ No romance, esse espaço, ainda em disputa, é matéria de ficção, como declara o narrador:

Athos confirmou que existia um mundo invisível, tão real quanto o mundo evidente. Florestas frondosas calmas e silentes, cidades inteiras, sob um céu de lama. O reino dos homens da turfa, preservados como estatuária. O lugar onde todos aqueles que pronunciam a óssea senha e entram na terra esperam para emergir. Do subterrâneo e do subaquático, das caixas de ferro e de trás das paredes de tijolos, das arcas e dos caixotes...¹²

Dessa vivência, desenvolvida na primeira parte, conhecemos o valor da palavra e da memória. O arqueólogo grego trabalhará na reconstrução da história devastada pelos soldados alemães. A criança, por sua vez, mesmo com uma vida entrecortada, verá, na criação literária e no texto poético, um meio possível para sobreviver. Diante da catástrofe da perda da família pelas mãos dos nazistas, o menino deverá resgatar e recriar um “passado soterrado”.¹³

Como um duplo, a segunda parte trata da experiência de leitura e de fascinação de Ben pelo acervo de escrita de Jakob Beer. Ben, ou “filho”, em hebraico, escava o passado de Beer e tenta reescrever a sua própria experiência de filho de sobreviventes. Ele parece compreender que “quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, [...] [deve] revolvê-lo como se revolve o solo”,¹⁴ como escreveu Walter Benjamin. Lemos em Michaels, que:

A estola [...] e as velas são enterrados debaixo do assoalho da cozinha. Cartas a filhos ausentes, fotos, são enterradas. Embora

¹¹ VICROSKI, 2013, p. 19.

¹² MICHAELS, p. 43

¹³ BENJAMIN, 1993, p. 239.

¹⁴ BENJAMIN, 1993, p. 239.

esses homens e mulheres que põem os seus valores no solo jamais tenham feito isso antes, realizam os gestos com séculos de prática a guiar as suas mãos, num ritual tão familiar quanto o sabá. Mesmo a criança que corre a trazer o seu brinquedo favorito, o cachorro com rodinhas de madeira para esconder no bojo do chão da cozinha, parece saber o que faz. Por toda a Europa existem esses tesouros enterrados. Um retalho de renda, uma tigela. Diários [...] jamais encontrados.¹⁵

Como peças, os documentos textuais enumerados, mas em fuga pelo seu desaparecimento – diários, memórias, relatos – são incontáveis. Além disso, lembra Lyslei Nascimento,¹⁶ o narrador, ao elencar esses itens, cria uma lista de objetos perdidos ou destruídos. Escondidas, enterradas ou guardadas, essas peças se apresentam como fugidias, escapando ao catálogo absoluto, ao inventário total, porque, “o trabalho do homem, assim como a sua vida, jamais se completa”.¹⁷ Desde o título, a escritora deixa ver o valor da quebra, da parte e do pedaço na narrativa. As peças e os pedaços de peças são metáforas para o material textual que faz a composição do romance. Desse modo, os itens dispersos, perdidos, ocultos, representados no acervo de Jacok Beer, Athos e Ben, deixam evidente o “caráter de miscelânea”¹⁸ das narrativas que intentam, a partir das listas, compor uma história possível da *Shoah*. Esse exercício de escrita permanece aberto diante da realidade impossível da uniformização do mundo e da experiência humana.

A escrita de Anne Michaels intenta, assim, tornar visível ao leitor aquela experiência da *Shoah*, que resiste à passagem do tempo. Uma das formas de se narrar essa experiência-limite é por meio das listas que podem deixar entrever uma tentativa de acercar-se da catástrofe por meio da narrativa, que permanece sempre incompleta, parcial e insuficiente diante do horror.

O romance faz emergir das terras alagadas, como aquelas de Biskupin, o menino Jakob Beer, que diante do terror da violência, encontra abrigo e esconderijo na lama. Como aquele que espera ser reanimado para a vida, mas simultaneamente e de maneira ambígua, também

¹⁵ MICHAELS, 1997, p. 36.

¹⁶ NASCIMENTO, 2004.

¹⁷ MICHAELS, 1997, p. 7.

¹⁸ LODGE, 2011, p. 73.

expressa o “retorno bíblico ao pó”,¹⁹ o garoto encena a natureza dupla da criação ao se tornar mais tarde escritor e poeta. O seu testemunho, no entanto, não termina aí, mas no encontro de um leitor obsessivo de sua obra, Ben, que irá, mais tarde, como um duplo, ampliar o sentido do narrável, como só os leitores, em parceria com os escritores, podem fazer.

Referências

BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 239-240.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011. 256 p.

MICHAELS, Anne. *Peças em fuga*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 222 p.

NASCIMENTO, Lyslei. O Golem: do limo à letra. In: NAZARIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei (Org.). *Os fazedores de golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, 2004. p. 15-37.

SILVA, Vívien Gonzaga e. Memória ficcional da Shoá: *Peças em fuga*. In: NASCIMENTO, Lyslei; JEHA, Julio (Org.). *Estudos Judaicos*. Shoá, o mal e o crime. São Paulo: Humanitas, 2012. p. 315-335.

VICROSKI, Fabrício Nazzari. Pré-História da Polônia: a cultura lusaciana no Sítio Arqueológico de Biskupin. *Revista Cekaw*. Porto Alegre, ano 7, n. 11, p. 15-20, maio 2013.

¹⁹ NASCIMENTO, 2004, p. 25.

Criador e criatura: o *golem* na deformidade da escrita

Viviane Bitencourt

Definido em alguns dicionários como disforme, massa disforme ou amorfa, o *golem*, criatura da mitologia judaica, feito de lama ou argila, com sua monstruosidade, une o divino e o mundo a partir da magia da palavra. Segundo a lenda, ele ganha o sopro da vida depois de seu criador escrever em sua testa a palavra *'emet* (verdade). Isso não quer dizer que ele conheça a verdade. Segundo Harry Collins e Trevor Pich, que relacionam a ciência ao *golem*:

Ele é um humanoide [...], poderoso e vai se tornando mais poderoso com o passar dos dias. Obedece ordens, faz o seu trabalho e protege [o povo judeu] da constante ameaça do inimigo, mas é desajeitado e perigoso; sem controle, pode destruir os amos com sua agitada vitalidade.¹

A ideia de proteção advinda do *golem* vem da tradição judaica, contada e recontada de diversas formas, e:

Segundo uma de suas versões –, Rabi Loew construiu uma figura de barro e deu-lhe vida por meio de orações e fórmulas mágicas. Criado artificialmente pelo homem, o Golem deveria proteger os judeus confinados no gueto de Praga das perseguições e das campanhas difamatórias, e desempenhar ainda diversos afazeres domésticos para o seu mestre.²

¹ COLLINS; PICH, 2004.

² CORNELSEN, 2004, p. 39.

Enquanto essa criatura mitológica ganha vida a partir da palavra, a obra literária se apresenta como a mágica do processo de escrita e pode adquirir forma a partir de fragmentos, cortes, remendos e alterações feitos pelo seu escritor, o qual age como uma espécie de Dr. Frankenstein, conforme o texto se completa em sua imperfeição e infinita incompletude causadas pelas limitações da condição humana. “Logo, a lenda transforma-se em literatura, ecoa no imaginário universal, incorporando e gerando outras fantasias que se concretizam no mundo dos homens.”³ Essa materialização reforça a possibilidade de diversas recriações e interpretações. Dessa forma, a lenda do *golem*:

Que chegou até nossos dias em versões incontáveis alcança, na contemporaneidade, não só o estatuto de reconversão do episódio bíblico da criação, mas, também, presta-se, metaforicamente, à reflexão sobre a criação da arte, da literatura, da ficção. [...] O poder mágico da escrita sobre a matéria inerte corresponde à criação que, aspirando à verdade absoluta, revela-se, no entanto, falha e imperfeita. A falibilidade e a mortalidade da criatura espelham as incompletudes humanas e, por extensão, de suas criações, a escrita e a arte.⁴

Essa relação entre a lenda e o episódio bíblico faz alusão ao fato de que tanto o *golem* quanto Adão serem feitos de barro, moldados à imagem e semelhança de seu criador. Ambos são “corpo sem alma, até que seu Criador assopre nele[s] a alma”.⁵ Diferentemente do esperado, a criação não atendeu a todas as vontades do seu criador, marcando o caráter inexorável da deformidade e do descontrole ao ganhar vida e autonomia.

Por mais intrínseca que pareça ser a relação entre criador e criatura, apesar de a existência deste depender completamente do ato criativo daquele, quem cria não possui controle sobre a própria obra, principalmente, quando esta já se torna mais um ente no mundo. Assim, se há uma dependência da criação ao criador, ela pode cessar no instante seguinte ao ato que lhe constitui e ganhar autonomia, que poder ser entendida por aquele que o cria como um descontrole. Essa relação pode

³ NASCIMENTO; NAZARIO, 2004, p. 11.

⁴ NASCIMENTO, 2004, p. 16-18.

⁵ NASCIMENTO, 2004, p. 17.

ser observada tanto na mitologia judaica, na qual há, até mesmo, a justificativa e a necessidade de eliminar a criatura devido a esse descontrole, quanto na produção literária, visto que, às vezes, deseja-se apagar os rastros do que foi registrado.

Para Luiz Nazario, nesse contexto, a destruição aparece como um ato em busca de responder a certa demanda dos sujeitos e talvez até deles tomados em sua coletividade, isto é, a sociedade:

A destruição é um gozo secreto. [O monstro] é mostrado de forma espetacular, liberando os espectadores de suas ânsias destrutivas, imaginariamente satisfeitas e reintegradas na ordem natural e social que elimina excessos e desvios: a morte do monstro é sempre uma apoteose da civilização.⁶

Um exemplo do desejo de destruição de um criador é o famoso fato de que Franz Kafka, antes de morrer, tenha queimado alguns de seus registros e solicitado a seu amigo Max Brod que o fizesse também com o restante. O escritor tentou, assim, manter o domínio sobre sua arte mesmo depois de sua morte, mas, a partir do momento em que ela foi criada, isso já não seria mais possível, até mesmo no que se refere às partes queimadas por ele, pois, enquanto produção, já estavam muito além do que lhe fora pretendido. Nesse caso, é importante ressaltar, como trata Nazario, que o desejo de extermínio, esse gozo secreto de restabelecer o controle sobre os possíveis ou já concretizados excessos e desvios que a independente obra tenha causado, não se confirmou quanto aos escritos kafkianos. O pedido de Kafka ao seu amigo não foi atendido, para a alegria dos amantes de sua literatura, reforçando, assim, o estar no mundo para além da imaginação do seu criador. A obra, desse modo, aparece de forma autônoma, vai além das subjetividades impostas.

Segundo Günther Anders, o descontrole, em Kafka, aparece até mesmo na forma de narrar seus textos que, diferentemente de outros escritores oniscientes e onipresentes, desconhece o rumo tomado e “parece saber pouco mais do que seus próprios personagens – um traço extremamente estranho”⁷ – não tendo pleno domínio de tudo que ele

⁶ NAZARIO, 1998, p. 12.

⁷ ANDERS, 2007, p. 66.

mesmo escreve, descobrindo sua narrativa enquanto o procedimento criativo se concretiza. A tese de Anders é forte e origina-se, provavelmente, da análise que ele faz dos textos kafkianos, em que, em sua maioria, os narradores sabem tanto quanto os personagens sobre o desenvolvimento da narrativa, surpreendendo-se a cada nova descoberta exposta nas linhas seguintes, e ao fato de alguns textos terem sido abandonados ainda inacabados.

O caráter fragmentário com o qual Kafka escreveu grande parte de sua obra pode ser exemplificado pelo seus registros em diário. Ele “nos revela destroços impressionantes”⁸ e a deformidade da sua escrita se materializa por meio de restos e retalhos. Para o autor de *A metamorfose*, era inaceitável “escrever ‘em pequenas quantidades’ no inacabamento de momentos separados”,⁹ mas foi assim que registrou a maior parte de sua produção. Talvez, uma obra literária nunca esteja completa, pois, independente de seu autor, ela está disponível no mundo para os leitores, propondo infinitas possibilidades de leitura e de representações.

A palavra escrita transforma-se, portanto, em uma criatura. O som que precede a criação bíblica, no entanto, e dá vida à criatura, perde, na contemporaneidade, a força enunciadora quando a criação é textual.¹⁰

O processo é um modelo da deformidade da escrita de Kafka e da autonomia da obra, pois, não só foi publicado sem a permissão do autor, como também sofreu modificações, o que se comprova a partir de registros de trechos retirados da versão original. Na edição de bolso publicada pela Companhia das Letras, há, ainda, um anexo com partes que foram suprimidas e riscadas pelo autor durante a escrita. Sua tentativa de excluir partes consideradas desnecessárias ou exorbitantes foi frustrada, pois seus leitores, hoje, podem ver o que ele tentou apagar, além da própria narrativa. Esse, também, é um romance exemplo do descontrole e da deformidade em um sentido mais amplo. Apesar de escrito por Kafka, sua organização, como divisão de capítulos, foi feita, postumamente, por Max Brod, como uma espécie de monstro criado pelo Dr. Frankenstein, a partir de retalhos de textos, até se formar um conteúdo compreendido

⁸ BLANCHOT, 2011, p. 57.

⁹ BLANCHOT, 2011, p. 57.

¹⁰ ALMEIDA, 2012, p. 54.

como um todo, ainda que não o seja. Além disso, é importante salientar o fato de *O processo* ser uma obra inacabada. As partes que Brod usou para organizar e publicar o livro eram manuscritos que Kafka havia abandonado antes de considerá-los finalizados.

Quanto à publicação do romance, o fato de Brod assumir ter feito pequenas alterações nos textos de Kafka, por mais insignificantes, marca a impossibilidade de o criador se responsabilizar ou controlar sua criação, problematizando essa relação de dependência colocada, muitas vezes, pelos leitores ou críticos. Há, ainda, quem queira ler ou analisar uma obra levando em consideração possíveis intenções ou interpretações do autor. Sobre isso, Theodor Adorno argumenta que:

O artista não é obrigado a entender a própria obra, e há razões suficientes para se duvidar que Kafka tenha entendido a sua. [...] As criações [dele] se protegem do erro artístico mortal que consiste em crer que a filosofia que o autor injeta na obra seja o seu teor metafísico. Se fosse assim, a obra teria nascido morta: ela se esgotaria naquilo que diz e não se desdobraria no tempo.¹¹

Acompanhando a ideia de Adorno, Verlaine Freitas também pensa a importância estética da arte a partir de sua autonomia. Dessa forma, considera-se a distância da dimensão volitiva e desiderativa do autor de sua produção, para que:

Muito do valor filosófico que atribui à arte consista no desafio que a concretude das obras nos propõe como algo que ultrapassa o círculo da subjetividade, seja como criador, artista, gênio, seja como receptor, decodificador de mensagem, impactado afetivamente.¹²

Mas não estariam todas as obras destinadas à liberdade de significar e representar muito além do que lhe foi pretendido? Ora, um trabalho, artístico ou não, independe da intenção imposta a ele, pois pertence ao mundo e a ninguém ao mesmo tempo. No campo da recepção, ganha sentidos que seu próprio criador jamais imaginou, pois o texto se completa na leitura, a qual ainda pode ser influenciada por diversos contextos. No âmbito da produção, pode-se pensar que o processo de

¹¹ ADORNO, 1998, p. 242.

¹² Trecho extraído do *handout* da aula ministrada pelo Prof. Verlaine Freitas, em 24/8/2016, na Faculdade de Filosofia da UFMG – Disciplina: Tópico em estética e filosofia da arte – “Adorno, e a literatura: Kafka, Hölderlin, poesia lírica e epopeia”.

criar, destacando-se, com isso, a palavra “criativo”, vai além de qualquer predeterminação ou organização. Há quem comece a escrita de uma narrativa, tendo como primeira ideia a cena final, ou seu clímax. Não há uma configuração exata a ser determinada e, nessa mesma perspectiva, observa-se também a própria ordem cronológica do narrado, a qual não precisa, necessariamente, ser pré-estabelecida, linear, mas uma espécie de vai e volta no tempo e no espaço, com o fluxo psicológico, por exemplo, ou ser apresentada a partir de imagens. Isso não só fortalece o caráter fragmentário do ato de escrever como também sua deformidade, no sentido de não haver uma fôrma certa para estabelecer sua forma. Anders defende que *O processo* não apresenta clímax, possibilitando uma inversão entre a cena final e a inicial do romance, sem alterar seu caráter angustiante e intrigante ou o seu valor estético, fortalecendo a ideia de possibilidades infinitas de construção textual. Essa técnica de inversão narrativa não seria, necessariamente, presumível em qualquer texto, mas evidenciaria a possibilidade de se reinventar trabalhos literários.

Apesar de não haver um engessamento no processo de composição criativa, alguns autores acreditam que é preciso haver certo planejamento do que se pretende criar, limitando o tema e fazendo uso de técnicas que direcionem o autor a atingir alguns dos objetivos estipulados previamente, sem agir de forma completamente impulsiva e desordenada. Segundo Maurice Blanchot, em *O espaço literário*,¹³ o ato de escrever pode se apresentar como um perigo e a necessidade e a vontade ingênuas de se dizer “tudo” devem ser evitadas, pois essa necessidade torna-se “tão ampla que não há mais lugar nem espaço para que se realize”,¹⁴ transformando-se em descontrole. De tal modo, com a escrita, há sempre o risco de uma ação impetuosa e, às vezes, delirante, sem a devida racionalização e escolha de metodologias. Por isso:

O artista dá, com frequência, a impressão de um ser frágil que se enrosca assustado na esfera fechada de sua obra, onde, falando com sobrançeria e agindo sem entraves, pode vingar-se de seus fracassos na sociedade. Mas esse ponto de vista exprime apenas um aspecto da situação. O outro aspecto é que o artista que se

¹³ BLANCHOT, 2011, p. 48.

¹⁴ BLANCHOT, 2011, p. 48.

oferece aos riscos da experiência que é a dele, não se sente livre do mundo, mas privado do mundo, não senhor de si mesmo, mas ausente de si mesmo, e exposto a uma exigência que, ao repeli-lo para fora da vida e de toda a vida, torna-o vulnerável a esse momento em que nada pode fazer e já não é ele próprio.¹⁵

De forma semelhante ao escritor, o leitor pode agir impetuosa e desorganizadamente. Espera-se, assim, estabelecer uma diferença entre o que se pensa e o que se escreve, entre o que se intenciona e o resultado atingido. Nas histórias contadas e recontadas da lenda do *golem*, por mais que existam intenções específicas, a criatura age de forma descontrolada e violenta. Assim, pensa-se no fato de o autor/criador não ter controle da própria obra, seja no processo de escrita e na recepção de seus textos ou nos atos de um *golem* cujo sopro de vida ainda não foi apagado. “A lenda do Golem faz parte desse ‘corpus’ místico que recorre às Escrituras para alcançar uma ascese do homem em relação às suas limitações”.¹⁶ Ela seria, então, uma metáfora com valor didático de mostrar ao homem suas restrições e imperfeições como criador.

Nesse contexto, a arte é um alerta contra as forças que, desencadeadas pelo homem, trabalham para a sua própria destruição. A lenda e a ficção encenam os desastres da criação e denunciam o erro fundamental dos criadores: a ilusão do controle total que eles desejam manter sobre suas criações.¹⁷

Para além disso, levando em consideração a temática do romance, podemos tomar o processo (concatenação de atos jurídicos) como um gênero, que é fragmentado e não está, necessariamente, sob o controle de alguém, pois as determinações do tribunal não são feitas “de uma maneira absoluta, a partir do momento em que elas podem ser modificadas no caminho”.¹⁸ Até a sentença final, o processo é um procedimento incompleto. O acusado depende de provas, testemunhas, habilidades do advogado, que depende do júri, do juiz, que dependem do promotor, das provas, das petições. Geralmente, até se chegar ao fim, ninguém sabe

¹⁵ BLANCHOT, 2011, p. 49.

¹⁶ NASCIMENTO, 2004, p. 16.

¹⁷ NASCIMENTO; NAZARIO, 2004, p. 12.

¹⁸ FOUCAULT, 2014, p. 25.

ao certo o resultado final. Há várias partes codependentes, fortalecendo, paradoxalmente, o caráter autônomo desse sistema.

A máquina burocrática¹⁹ viva, autônoma, poderosa e descontrolada, é uma criação humana que ainda existe e pode não estar sob o controle do seu criador. Ela é disforme e, inclusive, capaz de aniquilar o homem que por ela é reificado. Assim, como já enfatizaram Nascimento e Nazario, o desastre da criação é anunciado, e esta se volta contra o criador, o qual já não a controla mais e é aniquilado por sua força. Kafka “pintou uma sociedade que tinha se instaurado em substituição a Deus”²⁰ e ainda acreditava na sua capacidade de criar para “destruir esse mundo, expondo sua estrutura medonha e oculta, contrapondo realidade e simulação”.²¹

Nesse sistema, uma denúncia, de uma forma ou de outra, não deixa de se comunicar com a monstruosidade, pois é pavoroso e brutal para aquele que é acusado injustamente passar por cada etapa de um trâmite jurídico que ocorre não só no campo da justiça, mas também no social, principalmente para Josef K., protagonista de *O processo*, acusado de um crime que desconhece. “Todo o aparelho que se desenvolveu há anos, em torno da aplicação das penas e de seu ajustamento aos indivíduos, multiplica as instâncias da decisão judiciária, prolongando-a muito além da sentença”,²² pois:

Um homem apanhado pela máquina burocrática já está condenado; e ninguém pode esperar justiça a partir dos procedimentos jurídicos em que a interpretação da lei está vinculada à administração da ilegalidade, e em que a inação crônica dos juristas é compensada por uma máquina burocrática, cujo automatismo insensato tem o privilégio da decisão final.²³

Além disso, um processo pode, muitas vezes, ser o início da punição, e esta nunca deixa de ser violenta. Geralmente, o que se percebe é o fato de a representação social de alguém ser prejudicada a partir do momento no qual a pessoa é exposta a alguma acusação e, mesmo que

¹⁹ Expressão usada por Hannah Arendt (2008) ao falar da burocracia, do sistema judiciário e, especificamente, da acusação de Josef K., de *O processo*.

²⁰ ARENDT, 2008, p. 99.

²¹ ARENDT, 2008, p. 99.

²² FOUCAULT, 2014, p. 25.

²³ ARENDT, 2008, p. 98.

se prove a sua inocência, sempre haverá quem duvide dela. Assim, ele passa a ser uma espécie de “indivíduo socialmente marcado”. Sofrer uma acusação ou até mesmo passar por um processo jurídico é um peso para o homem comum diante da “máquina burocrática”. Isso causa angústia, fraqueza e impotência frente ao poder dominante, e às vezes arbitrário, do judiciário e da lei com sua força absoluta, ou até mesmo abusiva, como mostrou Michel Foucault, em *Vigiar e punir*.²⁴ Dessa forma, o aparelho criado para se estabelecer e manter a ordem também poderá agir de forma violenta e aniquilante, corroborando com sistemas punitivos como o próprio autoritarismo, como destacou Hannah Arendt.²⁵

Enquanto os escritos de Kafka criam uma abertura para outro mundo com a literatura, o golem proporciona uma abertura para outro mundo a partir da mitologia e da magia. Ambos são constituídos de fragmentos, tecidos, até se tornarem criaturas, mas não se limitam a uma existência completa, pois são disformes, livres no mundo, mas dependentes do poder de seus criadores para ganhar vida a partir da palavra. Estes, por não terem o controle da coisa viva, às vezes, desejam queimar, apagar os rastros deixados por aquilo que possa ser visto como monstruosidade por apresentar certa relação entre o mundo, o divino e o extraordinário, ou, simplesmente, tirar seu sopro de vida, desmanchando o sentido do que lhe faz viver clamando sua morte. Diante disso, pode-se pensar o golem como uma alegoria da relação entre o homem (criador) e sua criação, mesmo a artística, como a literatura, ou até mesmo a tecnologia e o desenvolvimento de máquinas, pois as produções humanas, sejam quais forem, estarão sempre sujeitas à imperfeição e ao descontrole.

Referências

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: Crítica, cultura e sociedade*. Tradução de A. Wernet; J. M. B. de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ALMEIDA, Marcelo Neves. *Reflexões sobre a escrita na obra de Jorge Luis Borges*. 2012. 75 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012082_2012_cap_4>.

²⁴ FOUCAULT, 2014.

²⁵ ARENDT, 2008.

pdf>. Acesso em: 7 jun 2017.

ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 172 p.

ARENDDT, Hannah. *Franz Kafka: uma reavaliação – Por ocasião do vigésimo aniversário de sua morte*. In: _____. *Compreender: Formação, exílio e totalitarismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 96-108.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2011. 303 p.

COLLINS, Harry; PINCH, Trevor. *O Golem*. São Paulo: Editora Unesp, 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u924.shtml>>. Acesso em: 03 jun. 2017.

CORNELSEN, Elcio. Os caminhos do Golem pela literatura. In: NASCIMENTO, Lyslei; NAZARIO, Luiz (Org.). *Os fazedores de Golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2004. p. 39-67.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. 42. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 296 p.

KAFKA, Franz. *Der Prozeß*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2007. 272 S.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 336 p.

NASCIMENTO, Lyslei. O Golem do limo à letra. In: NASCIMENTO, Lyslei; NAZARIO, Luiz (Org.). *Os fazedores de Golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2004. p. 15-37.

NASCIMENTO, Lyslei; NAZARIO, Luiz. Prefácio. In: _____. *Os fazedores de Golems*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2004. p. 11-13.

NAZARIO, Luiz. O que é monstro? In: _____. *Da natureza dos monstros*. Belo Horizonte: Editora Arte & Ciência, 1998. p. 9-42.

Sobre os autores

André de Souza Pinto é graduado em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Mestre em Estudos Literários e doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG), orientado pela Profa. Lyslei Nascimento. Bolsista da CAPES. Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG).

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñán é graduada em Idiomas Modernos Español-Inglés e Mestre em Literatura pela Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG), orientada pelo Prof. Julio Jeha. Bolsista do Programa de Alianças para a Educação e a Capacitação OEA-GCUB, OEA-GCUB.

Breno Fonseca Rodrigues é graduado em Letras pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET/MG), orientado pela Profa. Claudia Maia (CEFET/MG) e Lyslei Nascimento (FALE/UFMG). Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG).

Filipe Amaral Rocha de Menezes é graduado em Administração pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG). Mestre em

Administração Pública pela Fundação João Pinheiro (FJP). Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG), orientado pela Profa. Lyslei Nascimento.

Geovanna Vitorino Silva Gonçalves é graduanda em Letras na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), orientada pelo Prof. Julio Jeha. Bolsista do CNPq.

Ivana Teixeira Figueiredo Gund é professora na Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus X de Teixeira de Freitas). Graduada em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG), orientada pela Profa. Lyslei Nascimento. Bolsista do Programa de Apoio à Capacitação de Docentes e Técnicos Administrativos da UNEB – (PAC-DT).

José Antônio Orlando é graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG).

Julio Jeha é professor na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Coordenador do Núcleo de Estudos em Crimes, Pecados e Monstruosidades da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (CPM). Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Kenia Maria de Almeida Pereira é professora no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mestre e Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG). Coordenadora do Laboratório dos Estudos Judaicos da Universidade Federal de Uberlândia (LEJ/UFU).

Késia Oliveira é graduada em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Mestre em Estudos

Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit/UFMG). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG), orientada pelo Profa. Lyslei Nascimento.

Lyslei Nascimento é professora na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Coordenadora do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG). Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

Matheus Philippe de Faria Santos é graduando em Psicologia pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH/UFMG). Bolsista do CNPq, orientado pela Profa. Lyslei Nascimento. Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG) e do Laboratório de Memória da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Ricardo Garro é graduado em Comunicação Social pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (UniBH). Mestre em Estudos Literários e doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG), orientado pela Profa. Lyslei Nascimento. Bolsista da CAPES.

Rogério Lobo Sáber é professor do Curso de Graduação em Pedagogia e do Curso de Letras da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVAS). Mestre em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG), orientado pelo Prof. Julio Jeha. Pesquisador do Núcleo de Estudos em Crimes, Pecados e Monstruosidades da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (CPM).

Vítor de Carvalho Teixeira é graduado em Comunicação Social pelo Centro Universitário Belo Horizonte (UNIBH). Graduado em Direito pela Fundação Mineira de Educação e Cultura (FUMEC). Graduando em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG). Bolsista do CNPq, orientado pela Profa. Lyslei Nascimento.

Pesquisador do Núcleo de Estudos Judaicos da Universidade Federal de Minas Gerais (NEJ/UFMG).

Viviane Bitencourt é graduada em Letras pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/UFMG), orientada pelo Prof. Georg Otte.

**Publicações Viva Voz de interesse para a
área de estudos literários**

Representações do feminino no cinema brasileiro

Helcira Lima (Org.)

Sobre imagens, memórias e esquecimentos v. 1

Elisa Maria Amorim Vieira (Org.)

Sobre imagens, memórias e esquecimentos v. 2

Elisa Maria Amorim Vieira (Org.)

Transespaços

Luis Alberto Brandão (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em
versão eletrônica no *site*: <www.lettras.ufmg.br/vivavoz>



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m² (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.