

Elcio Cornelsen
Lyslei Nascimento
[Organizadores]



Estudos Judaicos

Ensaaios sobre Literatura e Cinema

Ao longo de diversas gerações
os homens erigiram a noite.
Em seu começo era cegueira e sonho
e espinhos que laceram o pé desnudo
e o temor dos lobos.
Nunca saberemos quem forjou a palavra
para o intervalo de sombra
que cinde os dois crepúsculos;
nunca saberemos em que século foi cifra
do espaço de estrelas.

Jorge Luis Borges



ESTUDOS JUDAICOS:
ensaios sobre literatura e cinema

Elcio Cornelsen
Lyslei Nascimento
(Organizadores)

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
31 270-901 – Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil
Tel.: 55 31 3499-5101
www.lettras.ufmg.br

1.ª Edição em 2005 (Todos os direitos reservados aos autores)

Proibida a reprodução, no todo ou em parte,
sem a expressa autorização dos autores.

Organização:
Elcio Cornelsen
Lyslei Nascimento

Projeto gráfico e editoração:
Vivien Gonzaga e Silva

Capa: sobre trabalho da Exposição *República dos Fazedores de Golems*, 2004. I Módulo: Mishpachah (Família): "Sara e Abraão", 55 x 75 cm. Técnica Mista, de Vlad Eugen Poenaru.

Revisão:
Lyslei Nascimento
Josane Barbosa

Realização:
GEJ - Grupo de Estudos Judaicos

E82 Estudos Judaicos: ensaios sobre literatura e cinema / Elcio Cornelsen, Lyslei Nascimento. (organizadores). – Belo Horizonte: Faculdade de Letras, FALE/UFMG, 2005.

154 p.; 21 cm

ISBN: 85-87470-90-6

1. Judaísmo. 2. Cinema e Literatura. 3. Anti-semitismo.
I. Cornelsen, Elcio; II. Nascimento, Lyslei.

CDD: 809.933

**Elcio Cornelsen
Lyslei Nascimento
(Organizadores)**

**ESTUDOS JUDAICOS:
ensaios sobre literatura e cinema**

**Belo Horizonte
2005**

AGRADECIMENTOS

À Faculdade de Letras da UFGM, que abriga o Grupo Interdisciplinar de Estudos Judaicos (GEJ) e o Núcleo de Estudos Judaicos (NEJ);

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFGM;

À Professora Anita Novinsky, que muito nos honra com sua participação nesta publicação;

Aos pesquisadores do GEJ: Prof. Dr. Luiz Nazario e Prof. Ms. Vlad Eugen Poenaru, da Escola de Belas Artes da UFGM; Prof.^a Dr.^a Mariângela Paraizo e Prof. Dr. Rui Rothe-Neves, da Faculdade de Letras da UFGM; Prof.^a Elizabete Chaves Coelho, do Colégio Técnico da UFGM; aos alunos: Adão Fernandes da Silva e Julia Nascimento Santos, da Escola de Belas Artes da UFGM; Alcebiades Diniz Miguel, da UNICAMP; Anna Cecília Santos Chaves, da Faculdade de Direito da UFGM; Juarez Monteiro de Oliveira Júnior, Luciara Lourdes Silva de Assis, Michelle Santos Trindade, Paulo Roberto Barreto Caetano, Raquel Teles Yehezkel e Vívien Conzaga e Silva, da Faculdade de Letras da UFGM.

À Pró-Reitoria de Pesquisa da UFGM, à Fapemig (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais) e ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo apoio aos projetos de pesquisa do Grupo de Estudos Judaicos / UFGM.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
JUSTIÇA E PUNIÇÃO EM <i>THE JEW OF MALTA</i> , DE CHRISTOPHER MARLOWE	15
Alcebíades Diniz Miguel	
SPINOZA E BORGES NA PENUMBRA DOS CRISTAIS	29
Andrelino Ferreira dos Santos Filho	
FERNANDO PESSOA: O POETA MARRANO	39
Anita Novinsky	
O <i>SCHTETL</i> NOS TRÓPICOS: MOACYR SCLiar	49
Elcio Loureiro Cornelsen	
LESSING E O SEU TEMPO: O ILUMINISMO EM <i>NATHAN, O SÁBIO</i>	59
Elcio Loureiro Cornelsen	
CÉLINE E SEUS ADORADORES	73
Luiz Nazario	
INTELECTUAIS CEGOS E CEGOS VISIONÁRIOS	103
Lyslei Nascimento	
DA CIRCUNCISÃO DE UM CENTAURO	117
Lyslei Nascimento	
<i>O TREM DA VIDA</i> : LEVEZA, HUMOR E <i>SHOAH</i>	127
Lyslei Nascimento	
MUTAÇÕES NO SAGRADO: O ANTIJUDAÍSMO CRISTÃO EM TRADUÇÕES DO NOVO TESTAMENTO	135
Rui Rothe-Neves e Carlos A. Gohn	
<i>CENAS DA VIDA MINÚSCULA</i> : A ESCRITA QUE HABITA ENTRE NÓS	145
Vívien Gonzaga e Silva	
SOBRE OS AUTORES	152

Israel 1969

Temi que em Israel espreitaria
com doçura insidiosa
a nostalgia que as diásporas seculares
acumularam como um triste tesouro
nas cidades do infiel, nas judiarias,
nos ocasos da estepe, nos sonhos,
a nostalgia daqueles que te desejaram,
Jerusalém, junto às águas da Babilônia.
Que outra coisa eras, Israel, senão essa nostalgia,
senão essa vontade de salvar,
entre as inconstantes formas do tempo,
teu velho livro mágico, tuas liturgias,
tua solidão com Deus?
Não foi assim. A mais antiga das nações
é também a mais jovem.
Não tentaste os homens com jardins,
com o ouro e seu tédio
mas com o rigor, terra última.
Israel lhes disse sem palavras:
esquecerás quem és.
Esquecerás o outro que deixaste.
Esquecerás quem foste nas terras
que te deram suas tardes e suas manhãs
e às quais não darás tua nostalgia.
Esquecerás a língua de teus pais e aprenderás a língua do Paraíso.
Serás um israelense, serás um soldado.
Edificarás a pátria com lodaçais e a erguerás com desertos.
Trabalhará contigo teu irmão, cujo rosto não viste nunca.
Uma única coisa te prometemos:
Teu posto na batalha.

Jorge Luis Borges

PREFÁCIO

O poema “Israel 1969”, de Jorge Luis Borges, que serve de epígrafe a esta coleção de ensaios, de uma forma muito especial, aponta para o perfil dos textos aqui apresentados.¹

Configurados a partir das atividades que se organizaram em torno do Grupo de Estudos Judaicos da UFMG, fundado em 2004, estes ensaios buscam, além da divulgação das pesquisas na área de Estudos Judaicos empreendidas no âmbito da UFMG, marcar o primeiro ano do GEJ em nossa instituição.

O território judaico da leitura e da escritura, tanto no que tange à literatura, quanto ao cinema, tem, nos Estudos Judaicos, uma especificidade que, tal qual no verso de Borges, adquire, nas metáforas do “velho livro mágico”, das “liturgias” e da “solidão com Deus”, um amplo leque de possibilidades interpretativas.

Estão presentes, nestes ensaios, uma reflexão sobre o culto aos livros e o saber neles contidos; uma investigação sobre o dever da memória e o esquecimento necessário; uma análise dos males do exílio e da maravilhosa literatura de imigração. Israel, neste livro, como no poema de Borges, apresenta-se como uma metáfora da multiplicidade, da pátria edificada com lodaçais e desertos. Além desses temas, compõem o livro olhares sobre o anti-semitismo, o nazismo e o racismo, que expelem, em nossos dias, através da literatura e da arte, manifestos de ódio e de intolerância.

Alcebíades Diniz Miguel, em “Justiça e punição em *The Jew of Malta*, de Christopher Marlowe”, analisa a Inglaterra do século XVI, um período conturbado e instável que gestou uma espécie de “escola” de imensa criatividade em literatura e teatro, como William Shakespeare e Christopher Marlowe. O ensaísta, a partir da análise da peça de Marlowe, demonstra que o uso da farsa ou da degradação, da “tragédia de sangue” e da necessidade de “maquiavelismo” traduz-se como política e ética para o controle prévio, a escravização e o possível extermínio do judeu enquanto o Outro inassimilável.

Andreilino Ferreira dos Santos Filho, em “Spinoza e Borges na penumbra dos cristais”, contrapõe o filósofo judeu ao escritor argentino através da metáfora dos cristais e da cegueira, presentes tanto em Spinoza quanto em Borges. A filosofia e a literatura, ao usarem o Judaísmo como signo, alcançam,

¹ BORGES, Jorge Luis de. *Obras completas II*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2000. p. 408.

na obra de ambos os escritores, uma possibilidade de interpretação e de leitura do mundo, multifacetada e lapidar.

Em seu ensaio “Fernando Pessoa: o poeta marrano”, Anita Novinsky revela sua importante pesquisa sobre a ascendência judaica do célebre escritor português, a perseguição a sua família pela Inquisição de Lisboa e, depois, a fuga para o Brasil, mais especificamente, para Minas Gerais, de três sobrinhos de seu tetravô Sancho Pessoa: Martinho da Cunha de Oliveira, Manoel Pereira da Cunha e Miguel da Cunha. Em Minas, revela Novinsky, Martinho da Cunha ingressou na “sociedade secreta marrana”, na qual encontra amigos e parentes de Portugal, e fez fortuna com diamantes. Pessoa e Minas, através dessa genealogia judaica, configuram, nesse ensaio, além de uma história de perseguição e de intolerância, um libelo em que a memória e a literatura delineiam um liame entre o passado e o presente e uma marca indelével na escrita pessoana.

Elcio Loureiro Cornelsen analisa em “O *Schtetl* nos trópicos: Moacyr Scliar” o processo de transposição ficcional da tradição judaica e do imaginário cultural oriundo da Europa Oriental para o espaço urbano brasileiro, mais especificamente para o bairro do Bom Fim, de Porto Alegre, na obra de Moacyr Scliar. No ensaio “Lessing e o seu tempo: o Iluminismo em *Nathan, o sábio*”, Cornelsen analisa o poema dramático, enfatizando a representação do personagem judeu, associado a preceitos éticos veiculados pelo Iluminismo alemão.

Luiz Nazario recorda, em “Céline e seus adoradores”, as posições ideológicas assumidas pelo escritor Louis-Ferdinand Céline e a celebração atual de sua obra; sem se deixar impressionar pelos supostos “valores literários” dessa obra, que considera medíocre, ele denuncia o *culto cêliniano* forjado pela crítica de direita, que acabou contagiando *toda* a crítica, até transformar, na França de fins do século XX, aquele escritor colaboracionista em verdadeira “glória nacional”. Para o ensaísta, foi justamente pela força de um arraigado anti-semitismo francês que ocorreu a recuperação pós-moderna de Céline: a mística do “gênio”, assim, foi usada como forma sofisticada e culta de minimizar o Holocausto.

Lyslei Nascimento analisa, em “Intelectuais cegos e cegos visionários”, uma das crônicas que José Saramago escreveu contra Israel e delinea, através de uma comparação com Jorge Luis Borges, a retórica anti-semita presente no texto do escritor português, expressa, principalmente, pela metáfora da cegueira. No ensaio “Da circuncisão de um centauro”, a partir do conceito de arquivo, esboça o que poderia ser configurado como uma inscrição da tradição de

forma a se exibir, no corpo, uma aliança com a memória. Já em “*O trem da vida: leveza, humor e shoah*”, reflete sobre o estatuto da representação, a ficção dentro da ficção, a partir do filme de Radu Mihaileanu. Ao utilizar o conceito de “leveza” de Italo Calvino em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, a ensaísta aponta, ainda, para a realidade petrificada (por governos totalitários, pela violência, pela miséria) e para a necessidade imperiosa de mudar-se o ponto de observação das circunstâncias do cotidiano.

Rui Rothe Neves e Carlos Gohn, em “Mutações do sagrado”, analisam, do ponto de vista dos Estudos da Tradução, a conversão do grego para o português do Novo Testamento. Questões de ordem ideológica, diretamente presentes no texto bíblico (como em qualquer outro texto), para os autores, assomam à superfície nas traduções da Bíblia e configuram as condições de leitura do receptor. O foco desse ensaio foi restrito a alguns elementos – como o antijudaísmo – que impregnam as traduções e interpretações do Novo Testamento.

Vívien Gonzaga e Silva, em “*Cenas da vida minúscula: a escrita que habita entre nós*”, propõe um percurso pelo romance alegórico de Moacyr Scliar, no qual a confluência – e o embate – de diversas tradições míticas, místicas e religiosas e, ainda, de um saber constituído em nome da Ciência, é posta como condição mesma para o ato de criação – metaforizado pelo ato de escrita.

Elcio Cornelsen
Lyslei Nascimento

JUSTIÇA E PUNIÇÃO EM *THE JEW OF MALTA*, DE CHRISTOPHER MARLOWE

Alcebíades Diniz Miguel

É provável que, para traçar uma rápida ligação entre Marlowe e nossa cultura e literatura contemporâneas, não seja preciso, num primeiro momento, sequer proceder à leitura e análise de seus poemas e peças teatrais. Como qualquer autor moderno, desde pelo menos o Romantismo, é a vida de Marlowe aquilo que, em primeiro lugar, chama-nos a atenção. Nessa vida, cheia de sobressaltos violentos, adesões e repulsas pouco claras, na qual até a morte ainda persiste como questão em aberto, existe, completamente desenvolvido, este elemento crucial – a transformação de si em personagem de si – que liga esse autor do século XVI aos expoentes da modernidade em poesia, aqueles demiurgos que configuraram mitos poéticos persistentes por mais de um século, como por exemplo Rimbaud ou Byron, entre muitos outros. O contraste com outra importante figura do período, William Shakespeare, é revelador: nesse aspecto específico, ambos os autores são antíteses perfeitas. Jorge Luis Borges captou essa antítese, ao comentar, no prólogo que escreveu para a peça *Macbeth*, o estranho “mistério” biográfico de Shakespeare:

E agora a William Shakespeare. Naquela época decisiva da Invencível Armada, da autonomia dos Países Baixos, da decadência da Espanha e da conversão da Inglaterra, ilha desgarrada e lateral, num dos grandes reinos do orbe, o destino de Shakespeare (1564-1616) corre o risco de nos parecer de uma misteriosa mediocridade. Foi sonetista, empresário, ator, homem de negócios e de litígios. Cinco anos antes de morrer retirou-se para sua aldeia natal, Stratford-on-Avon, e não mais escreveu uma única linha, exceto um testamento no qual não se refere a um só livro e um epitáfio tão grosseiro que melhor seria tomá-lo por brincadeira. [...] Tais fatos inspiram a suposição de que foi apenas um testa-de-ferro. Miss Delia Bacon, que encontrou asilo final num manicômio e cujo livro mereceu um prólogo de Hawthorne, que não o lera, atribuiu a paternidade de seus dramas a Francis Bacon [...]. Luther Hofman propõe a candidatura, bastante menos inverossímil, do poeta Christopher Marlowe, “amado das musas”, que não teria sido morto a punhaladas em uma taverna de Depford em 1593. (BORGES, 1998, p. 7)

No parágrafo seguinte, Borges segue os desdobramentos iniciais dos mitos sobre Shakespeare: as tentativas de articular uma outra imagem do autor isabelino, mais radical, feitas por românticos como Victor Hugo ou os poetas da

geração de Thomas Chatterton, tomando Shakespeare como um incompreendido, vilipendiado e desprezado autor fora de tempo e de lugar, “preferiam-no desgraçado”, nas palavras do autor argentino. Esse material de “desgraças” e mistérios, no sentido biográfico, capacitando um autor a ser “poeta” dentro de uma acepção romântica, Marlowe possuía de sobra. Mas a verdade é que essa visão arquetípica dos escritores da era isabelina, seja ele Shakespeare ou Marlowe, é uma generalização demasiado grosseira: eles eram, antes de mais nada, escritores inseridos e inteligíveis dentro de um contexto histórico, dialogando com tradições aí desenvolvidas e com a visão de mundo – incluindo os preconceitos – dominante em seu próprio *hic et nunc*. A modernidade desses autores deve ser localizada aí, não em qualquer tentativa de se extrair de suas obras um tipo de essência mais ou menos universal. No caso de Marlowe e Shakespeare, um curioso comportamento – especialmente diante de peças de teor preconceituoso, que foram, em novas releituras, armas úteis na propaganda de regimes racistas modernos, como o nazismo – é a tentativa de se neutralizar essa parte do conteúdo da peça, especificando-se apenas seus méritos literários. Numa trilha aparentemente oposta, mas seguindo um raciocínio semelhante, uma certa crítica literária formalista prefere ignorar todos os fatores históricos e biográficos em prol de uma análise “objetiva”, centrada toda ela na forma dos produtos literários. Um exemplo desse tipo de análise aplicada ao texto de Marlowe é o famoso ensaio de T. S. Eliot sobre Marlowe no livro *Elizabethan Dramatists*. Ao analisar a peça *The Jew of Malta* de Marlowe, não há nenhuma menção ao conteúdo ideológico da peça: embora, para Eliot, ela seja “incompreendida”, trata-se de uma incompreensão meramente formal, pois “sempre foi dito que o final, mesmo os dois últimos atos, não podiam ser comparados aos três primeiros” (ELIOT, 1963, p. 63). Mais adiante, Eliot postulará que essa incompreensão advém do fato de muitos críticos da peça acreditarem que é uma tragédia ou uma “tragédia de sangue” (*tragedy of blood*) quando, na verdade, consistiria numa farsa. Embora a observação de Eliot seja, em certo sentido, acertada, não nos parece gratuito o fato de essa peça adotar um tom farsesco. Antes de abordarmos esses problemas, apresentaremos um esboço biográfico sobre o dramaturgo inglês.

Após a infância em Canterbury e dos estudos no King's School, de Canterbury, e no Corpus Christi College, de Cambridge, em 1587 muda-se para Londres, iniciando sua carreira como dramaturgo e poeta. Desde esse ano até sua morte, assassinado a punhaladas em uma taverna de Depford, em 1593, Marlowe escreveu quatro peças (a primeira data dos tempos de escola e é *Dido Queen of Carthage*), um poema epitalâmico (*Hero and Leander*), viu uma de suas obras ser publicada (a peça *Tamburlaine*, em 1590) e foi preso

cerca de cinco vezes. Por aí, vemos que nosso dramaturgo acumulou alguma reputação, no campo das letras e no campo da agitação política – após prisões, costumava se gabar dos contatos feitos dentro delas –, o que era, de certa forma, seu objetivo. A primeira prisão de Marlowe ocorreu em 1589, quando testemunhou – e, provavelmente, foi cúmplice – o assassinato de William Bradley, morto por seu amigo, o poeta Thomas Watson. Foi logo liberado. Em 1592, foi preso três vezes: a primeira delas, em Flushing, por falsificação; a segunda, em maio, por ameaçar um oficial de polícia; a terceira, em setembro, na sua cidade natal, por assalto. Em nenhum dos casos passou muito tempo na prisão, embora um processo subterrâneo – que já veremos como se desenrolou – agregava provas de sua cumplicidade com autoridades católicas no Continente. Apesar disso, Marlowe continuou, aparentemente, informando seu chefe na polícia política da rainha, Sir Francis Walsingham. De qualquer forma, as curtas, mas freqüentes, estadias de Marlowe pelos presídios ingleses configuraram um grande mito em torno de sua pessoa: a chamada *School of Night* (escola da noite), um suposto grupo de intelectuais com ramificações na corte – entre os membros do grupo, costumam-se contar, além de Marlowe, as figuras de Walter Raleigh, o famoso navegador, e seu círculo de amizades pessoal –, que também costumavam ser chamados de *School of Atheism* (escola de ateísmo) em panfletos e relatórios policiais escritos por seus detratores. As relações reais entre Raleigh e Marlowe se resumem a alguns poucos dados fornecidos por informantes da polícia, como é o caso de Richard Chomley, que afirmava: “esse Marlowe é capaz de demonstrar mais razões bem certas que qualquer divindade na Inglaterra para a crença, e que este afirmava ter tido leituras ateístas com Sir Walter Raleigh e outros” (HENDERSON, 1952, p. 39). Aparentemente, o único elo mais forte entre os dois homens era a convicção religiosa avançada que compartilhavam, além das leituras das obras banidas de filósofos do Continente como Maquiavel e Giordano Bruno. Numa Inglaterra mergulhada na paranóia política e no medo de restabelecimento do catolicismo romano, fantasias como essa eram freqüentes, sempre dirigidas a minorias inassimiláveis. Na Inglaterra isabelina, eram seu alvo os judeus, os huguenotes emigrados do Continente (França e Holanda, notadamente), os católicos e, claro, os intelectuais. Logo, Raleigh perderia seu *status* de preferido da rainha e, implicado nas complicadas tramas políticas entre Inglaterra e Espanha, seria executado por crime de traição em 1618, exatos 25 anos depois da morte de Marlowe.

A morte de Marlowe, aliás, encenou tantas causas e variações complexas que, hoje, é difícil saber onde termina a verdade e começa a farsa teatral, pois, de fato, as complicadas implicações e os significados dessa morte remetem a

alguma das peças de Marlowe, notadamente *Edward II*. Em 30 de maio de 1593, no início da noite, quatro homens estavam numa taverna em Depford: Ingram Frizer, Robert Foley, Nicholas Skeres e Christopher Marlowe. Pretendiam jantar na taverna e, enquanto esperavam, começaram algum jogo de cartas, enquanto o dramaturgo descansava, sentado um pouco mais distante. É preciso dizer que todos os quatro homens nessa taverna eram agentes do governo e cumpriam ordens de Walsingham. Logo, surgiu uma disputa qualquer entre eles e Marlowe, aparentemente, chamou Frizer para a luta franca, arremessando sua adaga, com a lâmina virada ao contrário, para que o cabo batesse com violência na cabeça do inimigo: o convite de duelo típico dos isabelinos. Frizer (que, aparentemente, estava de costas para Marlowe), voltou-se com a adaga já desembainhada, pegando seu adversário, quase que por engano, no momento em que este se aproximava; o criador de *Doctor Faustus* bateu a região superior do olho direito na adaga de Frizer e morreu na hora. Alegando legítima defesa, Frizer foi inocentado. Antes de sua morte, contudo, Marlowe já estava enfrentando problemas com seus antigos patrões da polícia política anglicana: em 12 de maio de 1593, o igualmente grande dramaturgo Thomas Kyd, que dividiu seu quarto com Marlowe por algum tempo, foi preso e enviado para interrogatório e tortura, sob acusação de possuir e divulgar documentos que negavam a divindade de Jesus Cristo. Confessou, então, que fora Marlowe quem misturara os papéis, incriminando-o. Entre o dia 18 e 20 desse mesmo mês e ano, o informante Richard Baines confirmou que Marlowe deixava pública sua negação da religião anglicana (sim, pois a lista de afirmações imputadas pelo informante a Marlowe inclui algumas que revelam certa admiração pelo catolicismo romano e pela Igreja). O Conselho Privado da rainha, então, expediu ordem de prisão para Marlowe, no dia 20 de maio de 1593. Mas o acusado morreria antes de ser preso e, como Kyd, furiosamente torturado.

Aqui termina a realidade documentada e começam as mais loucas fantasias: especula-se se a morte de Marlowe não teria sido ordenada por seu velho patrão Walsingham para esconder certas jogadas políticas do espião-mestre da rainha. Alguns argumentam que o local da morte não foi a taverna, mas a casa de uma viúva em Depford. Outros, mais fantasiosos, afirmam que ele não morreu apunhalado, dividindo-se na hora de imaginar e/ou especular e fantasiar qual teria sido o destino desse possível Marlowe sobrevivente e quem teria morrido em seu lugar (alguns dizem que foi Shakespeare); ele teria cometido suicídio depois ou teria morrido de peste, não sem antes ter escrito a obra que depois seria imputada a Shakespeare. Como os mitos da cultura *pop* moderna, a vida excepcionalmente curta, misteriosa e produtiva de Marlowe

gerou e gera sucessivos mitos, embora a produção deles seja fenômeno moderno (fins do século XIX). Uma das versões mais imaginativas é oferecida pelo ensaísta e estudioso anarquista francês Raoul Vaneigem. Para Vaneigem, Marlowe, pelo teor de suas declarações, estaria em uma espécie de confluência imediata (não comprovável por nenhum documento e toda baseada na analogia) com uma tradição de negadores das concepções religiosas dominantes na Idade Média que moldaria os mitos em torno do livro mítico *De Tribus Impostoribus*, obra imaginária, usada para acusar hereges, que, segundo se dizia, negava como impostores e embusteiros Moisés, Cristo e Maomé. Sem dúvida, Vaneigem estava impressionado pelo informe distorcido de Baines – publicado pela primeira vez, a guisa de apêndice, por Havelock Ellis na edição das obras de Marlowe da *Mermaid*, 1887. Essas afirmações demonstram o caráter ao mesmo tempo aleatório e sistemático dos ódios de Marlowe, dirigidos à religiosidade cristã, mas a partir das bases mesmas dessa religiosidade: “[Marlowe dizia] que foi coisa fácil para Moisés, versado nas artes dos egípcios, enganar os judeus, que eram um povo rude e grosseiro. Que Cristo era um bastardo e sua mãe, desonesta. Que São João Evangelista era parceiro de cama de Cristo, que várias vezes se inclinou no peito deste; e que dele se servia como os pecadores de Sodoma. Etc.”

Já entrando no campo da análise, podemos dizer que nosso ponto de partida será a natureza da vingança do personagem central da peça *The Jew of Malta*, Barabas, e o contexto dela como uma agressão inicial justificada (ou seja, um estado de exceção dentro de uma Lei que se quer justa, mas que cuja essência injusta se revela justamente aqui), culminando, após inúmeras peripécias, na repetição final dessa agressão. Esse esquema narrativo não foi escolhido por acaso – essa é uma de nossas hipóteses – e seu significado, para ser mais bem compreendido, precisa estar em perspectiva. Em segundo lugar, procuraremos entender a tensão entre o individual e o coletivo em Barabas: em qual momento o personagem deixa de ser o plural, toda a coletividade religiosa – e quase racial – dos judeus para se transformar em um personagem específico, dono de uma psicologia particular. Essa tensão caracteriza toda a riqueza de peças como *The Jew of Malta* e *The Merchant of Venice*, aquilo que não as isola – como ocorria com muitos mistérios medievais – no nicho de um simples panfleto.

A questão da justiça em *The Jew of Malta* é complexa, crucial e já foi descrita por vários comentadores. Harry Levin, por exemplo, em seu estudo *The Overreacher*, afirma que “Barabas the Jew is a man with grievance, but his retaliation outruns the provocation. His revenges, augmented by his ambitions,

are so thoroughgoing that the revenger becomes a villain. He is not merely less sinned against than sinning; he is the very incarnation of sin, the scapegoat sent out into the wilderness burdened with all the sins that flesh inherits.” (LEVIN, 1952, p. 60). Se seguirmos Levin, poderíamos dizer que o Mal causado pelo desejo de justiça que não pode e não deve ser sanado: a tentativa de reparo da primeira injustiça, na peça de Marlowe, transforma-se de imediato em vingança sanguinária. Esse esquema, que parece isabelino *par excellence*, compartilha, entretanto, uma origem comum nos contos populares, farsas e mistérios que já circulavam no final da Idade Média. No caso específico dos judeus, a tradição de narrativas colocando-os em uma situação específica de julgamento (e condenação) possui raízes antigas e complexas: ressonâncias de um processo de inversão daquilo que é descrito nos Evangelhos (ou seja: a descrição da condenação de Cristo pelo Sinédrio), com os judeus ocupando, agora, a posição de culpados, doravante legitimados – na concepção cristã – nesse papel. O painel do pórtico representando o Juízo Final de St. Lazare, Autun – segundo Luther Link, um dos poucos nos quais são representados judeus ou hereges aparecendo em representações do Juízo Final –, criado pelo escultor Gislebertus apresenta a seguinte figura:

A segunda alma condenada a partir da direita empunha uma faca: é o judeu pronto para o assassinato ritual, e segura a Eucaristia, profanando-a [...] De fato, acreditavam que o rei muçulmano de Granada tramara a destruição de cristãos subornando os judeus, que com a ajuda de Satã fabricavam venenos com hóstias consagradas pulverizadas, instruindo leprosos para jogá-las em poços. (LINK, 1998, p. 132)

Dentro dessa essência está uma curiosa história popular, denominada “O judeu entre os espinhos” – material inédito gentilmente cedido pela Prof.^a Dr.^a Suzi Sperber –, cujas raízes se assentam em uma farsa de 1599 denominada *História de um Camponês*, de Albrecht Dietrich, reelaborada pelos irmãos Grimm em sua conhecida obra de compilação de narrativas populares é muito elucidativa nesse sentido. Como ocorre com muitos dos contos de Grimm, este é, na verdade, a reelaboração de narrativas bem mais antigas, cujas estruturas básicas, seqüências e universais, ganharam uma descrição mais rigorosa estabelecida por folcloristas e antropólogos, como é o caso de Vladimir Propp. Não nos aprofundaremos nas análises estruturais propostas por tais autores: o que nos interessa de seu *approach* inicial é, basicamente, a noção de certa universalidade estrutural desse tipo de conto, determinada ainda por certos contextos históricos e culturais. Embora não se possa determinar se Marlowe chegou a ler ou ouvir algum conto dessa natureza, a estrutura de *The Jew of*

Malta, de certa forma, relaciona-se com a estrutura de “O judeu entre os espinhos”. Não se trata apenas da repetição de preconceitos consagrados pelo senso comum, mas semelhanças temáticas e estruturais: a idéia de troca de culpados na execução final (Calymath por Barabas, na peça), por exemplo. Mas o que mais nos interessa, neste momento, é começar a esboçar os caminhos traçados pelas dualidades coletivo x individual e legal x ilegal no caso dos vilões judeus dessas obras até a peça de Marlowe.

O conto “O judeu entre os espinhos” narra a história de um criado honesto e ingênuo que servia seu senhor de forma diligente e dedicada. O patrão, desonesto, ao cabo de um ano de trabalho, não deu a esse empregado nenhum tostão como pagamento, raciocinando que, assim procedendo, tiraria vantagem da óbvia ingenuidade do criado. O mesmo se repetiu por mais dois anos; ao final desse prazo, o criado resolveu cobrar o devido para viajar e conhecer o mundo. O patrão sovina apenas deu-lhe três moedas. O criado, que aparentemente nada conhece sobre dinheiro (e isso é dito no texto), aceita o pagamento sem reclamar. Em suas andanças pelo mundo, encontra um homenzinho que lhe pede as três moedas. O criado, em um gesto magnânimo, entrega-as e o homenzinho se revela dono de poderes mágicos e diz que, em sinal de retribuição, permitirá ao criado a realização de três desejos. O criado pede-lhe, então, uma espingarda que nunca errasse o alvo, um violino cuja música seria obrigatoriamente dançada por todos que o ouvissem e a possibilidade de pedir um favor que não pudesse ser negado. O anão atende seus pedidos e, de posse dos objetos mágicos, o criado volta a perambular pelo mundo. É, nesse momento, que encontra um judeu (naturalmente, tais personagens-tipo não recebem nomes próprios), embevecido com o cantar de um passarinho. O judeu revela a vontade de “possuir” o passarinho, mas o criado simplesmente atira neste animal com sua espingarda encantada, matando-o. O corpo sem vida do passarinho cai no meio de um espinheiro e o judeu vai até esse local para pegá-lo. Nesse momento, o criado começa a tocar seu violino mágico. O judeu, então, dança e rodopia no meio dos espinhos, que se cravam em sua carne e rasgam suas roupas. O tom geral dessa cena de tortura sublimada é farsesco: ao final, o criado exige a bolsa de dinheiro do judeu. Roubado e machucado, o judeu jura que vai se vingar. Pede ao juiz que prenda o criado, e seu pedido é atendido. O criado é, então, condenado à morte, mas antes se defende dizendo que o dinheiro da bolsa do judeu era roubado e que o judeu o entregara por livre e espontânea vontade (a resposta do juiz: “Essa é uma má defesa, nenhum judeu faria isso”). O criado é condenado à forca, porém pede – utilizando seu poder de fazer um pedido que não poderia ser negado –, como último desejo, para tocar seu violino. O judeu

pede para ser amarrado, mas de nada adianta: todos dançam até cair de exaustão e o juiz implora ao criado que pare com a música infernal. O “bom criado”, então, obriga o judeu a “confessar” que roubou o dinheiro. O conto termina com o juiz mandando enforcar o judeu como ladrão.

Suzi Sperber, em sua pormenorizada análise do conto, aponta as fraquezas e contradições da narrativa, aventando a hipótese de tratar-se da interpolação de uma tradição de farsas medievais e já modernas inseridas no contexto do conto popular. Tais farsas foram escritas – e publicadas – nos séculos XVI e XVII, tempos conturbados por guerras religiosas, ondas de pestilência e invasões externas. Nesse contexto, o judeu apareceria como um elemento “culpado por natureza” na sociedade. A autora, num determinado momento de seu estudo, faz observação útil sobre a estrutura onipresente de certo sentimento anti-judaico muito difundido no período em que Marlowe e Shakespeare, por exemplo, escreveram suas obras:

O tema do judeu que entra em um pacto e é levado à morte aparece, com outro formato, no *Mercador de Veneza*, de Shakespeare. Alimentado pela Inquisição, o anti-semitismo estava presente tanto no tempo de Shakespeare, como no da produção da forma oral finalmente recolhida e que recebeu o nome de ‘O judeu entre os espinhos’. (SPERBER, 2004, p. 6).

A noção de pacto, levantada por Suzi Sperber – citando, inclusive, O *Mercador de Veneza*, de Shakespeare – é interessante: como Barabas, Shylock será enganado – mais de uma vez, aliás – ao realizar diversos pactos com a comunidade que o cerca. Numa percepção anti-semita, acordos, legítimos ou não, com os judeus podem e devem ser suspensos quando a ocasião propícia for necessária. A natureza arbitrária de uma justiça convencional é desnudada aqui, mas esse desnudamento não se aprofunda, pelo contrário: ao concentrar-se na figura de um judeu caracterizado como perverso e cruel – no caso do conto popular dos Grimm, esse mecanismo é fixado puramente na questão dos estigmas relacionados ao povo judeu; na peça de Marlowe, a figura do judeu possui uma psicologia complexa que está em conexão com esses estigmas, contudo os ultrapassa –, o ato de burlar a lei se justifica como defesa diante de um elemento estranho, inassimilável. O primeiro pacto, na peça, é feito à revelia de Barabas: a expropriação de suas riquezas para o pagamento dos pesados tributos devidos aos turcos. Colocado em um beco sem saída, Barabas deve optar: a conversão – ou seja, o recurso humilhante da apostasia – ou ceder metade de seus bens ao Estado. Ele recusa ambos, e é forçado a ceder todos os seus bens por ordens de Ferneze, o governador de Malta. Na cena toda, vemos como o Estado – representado pela liderança dos cavaleiros cristãos –, arbitrariamente,

pode suspender os direitos de boa parte da população que, adestrada nessas regras, aceitará tal arbítrio de bom grado – os outros judeus, que tentam consolar Barabas, não se importam muito com o roubo legalizado, sempre pedindo calma e paciência. Barabas não aceita a decisão injusta e, nesse primeiro momento, sua revolta – espelhada, como muitos comentaristas já identificaram, no destino do Jó bíblico – é plenamente justa e suas declarações patéticas se revestem de um tom de dignidade que não se repete no decorrer da peça. Fica plenamente inteligível como foi possível ao famoso ator Edmund Kean realizar um *revival*, em 1818, expurgando o conteúdo anti-semita: Kean desenvolveu o personagem vingativo – e em sua justa vingança – a partir dessas cenas iniciais, encaminhando a trama para uma solução linear, porém bem mais coerente. Basta comparar, ao acaso, algumas das falas de Barabas e de seu adversário, Ferneze, para observarmos isso:

FERNEZE

Out, wretched Barabas!
Sham'st thou not thus to justify thyself,
As if we knew not thy profession?
If thou rely upon thy righteousness,
Be patient, and thy riches will increase.
Excess of wealth is cause of covetousness;
And covetousness, Oh, 'tis a monstrous sin!

[...]

BARABAS

Why, I esteem the injury far less,
To take the lives of miserable men
Than be the causers of their misery.
You have my wealth, the labour of my life,
The comfort of mine age, my children's hope;
And therefore ne'er distinguish of the wrong."

(MARLOWE, 1994, p. 23-24).

Para a caracterização sombria que pretende, Marlowe foi obrigado a criar um judeu hipócrita e, depois, assassino: são as palavras cruéis e a ânsia pelo dinheiro (acima da religião) ditas antes e depois da tomada dos bens de Barabas que definem sua psicologia de modo definitivo. Assim, Marlowe começa a definir seu personagem como a consolidação de muitos preconceitos, alguns inclusive jogados em tom farsesco durante a peça (é o caso das ofensas contra Barabas lançadas por Ithamore, na cena em que este está às voltas com Pilia-Borza e Bellamira; essas ofensas contra os judeus manejam idéias relacionadas

com a noção de “limpeza” e nojo físico que resistiram – em muitos casos – até o tempo de Freud): Marlowe utiliza-se dessas imagens para concretizar o estereótipo, mas, indo além dele, exagerando os massacres e maldades, chegamos quase, nas palavras de Levin, a um super-vilão de histórias em quadrinhos. Ou os comparamos aos seres de extrema maldade do conto popular (ou de fadas), cuja destruição ou escravização final são plenamente justificadas e santificadas como atos heróicos. Podemos, portanto, voltar à questão do “pacto”, munidos dessas novas concepções: se os pactos sociais entre Barabas, a comunidade cristã/turca de Malta e/ou as várias pessoas que o cercam e com ele interagem são quebrados, isto só ocorre porque, de certa forma, com Barabas não é possível estabelecer acordos de nenhum tipo. A traição, o “maquiavelismo” são plenamente permitidos diante de comunidades que, representadas por “atores” como Barabas, são estranhas, inassimiláveis. Assim, o “maquiavelismo” de Ferneze parece, apesar das sátiras, válido, representando certo tipo de vitória ao final: a destruição do judeu e a escravização do turco, os terríveis inimigos da Cristandade. Assim, a injustiça da sociedade, tornada norma no caso daqueles que não pertencem à comunidade, perde seu sentido inicial: se mesmo escravos e criados podem (e devem) roubar os judeus, da mesma forma que a classe dirigente, a própria idéia de injustiça muda.

Entretanto, a peça ultrapassa os limites de farsa/panfleto anti-semita. Talvez, o fato de Marlowe, em suas peças – e mais ainda em declarações privadas – esboçar uma postura religiosa divergente, cheia de *boutades* anticlericais e irreligiosas, torne mais claro que a tragédia de Barabas era, para ele, muito mais próxima que a vitória de Ferneze e de seus cavaleiros. Também parece óbvio que, num contexto de ebulição religiosa como o da Inglaterra do século XVI, mostrar como judeus, turcos e católicos (espanhóis, inclusive, graças ao personagem Martin Del Bosco) são igualmente desprezíveis parecia uma idéia, ao menos, bastante popular e rentável à época. Mas essa proximidade entre o autor e o Mal encarnado em sua peça – e na cultura da época – é interessante e revela algo da segunda questão que pretendemos abordar aqui: a contradição, no judeu Barabas – mas também nos outros personagens – entre o que é coletivo e o que é singular.

Aqui, recorreremos a uma história de Chaucer, parte desse grande complexo narrativo que são *Os Contos de Cantuária* (*The Canterbury Tales*), “O conto da priora” (em inglês, “Prioress’s Tale”). Nesse relato, o milagre da Virgem compete com a estigmatização dos judeus, expulsos, quando Chaucer escreveu seu conto, havia mais de 50 anos. No caso de Chaucer, o virulento anti-judaísmo torna-se mais complexo: diferente do contexto de Marlowe, inexistente a idéia de uma “invasão estrangeira” – de imigrantes – que utilizasse o cômodo ódio e desconfiança em relação aos judeus ou algum caso sensacional

envolvendo um judeu. No conto de Chaucer, temos uma vaga cidade cristã no Oriente, na qual um “bairro judeu” (em inglês, *jewery*) é mantido pelo líder do local apenas “por causa do lucro sujo e da repugnante usura, coisas odiosas para Cristo e seus verdadeiros seguidores” (CHAUCER, 1988, p. 97). Na outra ponta, logo depois do gueto, encontra-se uma “escola de criancinhas cristãs”. Um dos meninos, ao ouvir o hino *Alma redemptoris*, cantado por crianças que estudavam o antifonário, fica embevecido e, a despeito de ameaças de pancadas e obrigações escolares, resolve aprender o hino, decorando-o palavra por palavra. Após decorar o hino, o menino declamava-o duas vezes por dia, ao ir para a escola e ao voltar, os dois momentos que atravessava a judiaria. Essa cantoria – que não deixa de representar uma provocação à comunidade judaica dessa hipotética cidadezinha oriental – atíça uma espécie de essência coletiva malévol – como no caso do conto popular “O judeu entre os espinhos”; na história de Chaucer, o personagem não tem nome, representando antes tipos que psicologias individualizadas.

Inspirados por Satanás, esse povo de “Herodes redivivo”, portanto, planejou e contratou um assassino (também judeu) para matar a criança. O menino teve a garganta cortada e foi lançado numa espécie de esgoto, uma “fossa negra na qual os judeus esvaziavam suas entranhas” (*I say that in a wardrobe he him threw, Where as the Jewes purged their entrail*). A pobre viúva, mãe do garoto, empreende então busca desesperada, todavia sem sucesso. É nesse momento que o cadáver do menino começa a cantar o hino *Alma redemptoris*, que lhe havia custado a vida. Encontrado o corpo e identificado o milagre, a comunidade cristã passa, em seguida, à punição de seus inimigos. No conto, existe certa ambigüidade neste ponto: na tradução de Paulo Vizioli (mais extensa que a versão em inglês que utilizamos como comparação, acessada a partir do *site* do Projeto Gutenberg), a construção frasal (“todos os judeus que participaram do crime”) parece centralizar a execução – com o uso do pronome “que” – apenas naqueles que ordenaram ou executaram o crime. Ocorre que, pelos parágrafos anteriores, poderíamos muito bem pensar que toda a comunidade da judiaria ordenou e executou, de alguma forma, o crime, na visão do autor. Portanto, temos aqui algo como a sublimação de um *pogrom*. Essa tensão entre o singular e o coletivo também perpassa *The Jew of Malta*: em certos momentos – como no caso da primeira cena do ato I, na qual Barabas descreve seus tesouros; ou na terceira cena do ato II, no diálogo entre Barabas e Ithamore no qual aquele se apresenta como uma espécie de judeu errante, iniciando sua carreira como médico na Itália, depois como engenheiro militar na França e, por fim, como usurário, seu “ápice” – Barabas deixa de ser uma personagem dramática singular e transforma-se numa espécie de protótipo do “judeu” como estereótipo. Em outros momentos, ainda, essa tensão se dá pela

boca de outros personagens: para citar dois exemplos, a polissemia da expressão, muito usada na peça, *profession* ou na troca de pronomes (anotada por Siemon) no diálogo “*If your first curse fall heavy on thy head, And make thee poor and scorn'd of all the world, 'Tis not our fault, but thy inherent sin*” (MARLOWE, 1996, p. 23) no qual a alternância de *your* para *thy* significa uma passagem do coletivo para o individual. Por outro lado, existem outros judeus na peça: nenhum deles é como Barabas. Abigail se opõe aos planos do pai e se revolta contra ele, quando seu amado Mathias é assassinado numa das conspirações de Barabas. Da mesma forma, os judeus que tentam consolar Barabas – aí sim, uma espécie de pequena coletividade sem nome na peça – são personagens tranqüilas, simples e pobres (uma caracterização até realista da maioria dos judeus, muito pobres, que vivia nas judiarias pela Europa), tentando ingenuamente consolar Barabas.

Assim, Marlowe reaproveita essa velha tradição de preconceito anti-judaico que associa a todos os judeus um pecado coletivo – e hereditário – por terem cometido “deicídio”; ao mesmo tempo, cria um personagem mais complexo, cuja psicologia é mais desenvolvida e cujas motivações vão muito além daqueles de personagens judeus de contos populares ou mesmo de Chaucer. Essa alternância, determinada por uma série de fatores – alguns vistos acima – internos à dinâmica da peça, faz com que o personagem do judeu Barabas seja as duas coisas ao mesmo tempo: uma entidade coletiva fantástica e um ser individual. Marlowe, em parte, supera o problema das duas narrativas comentadas anteriormente, “O judeu entre os espinhos” e “O conto da priorisa”, ao realmente apontar algumas das reais aplicações do ódio ao judeu de fundo religioso – salvar uma ordem estabelecida. Mas não o faz completamente: o tom de farsa – tom muito apreciado nas peças anti-judaicas do período –, o exagero dos crimes de Barabas, o *happy end* com a morte e a escravização do infiel e do judeu, ainda sugerem que estamos diante de uma peça que, como foi o caso de muitos mistérios medievais pela Europa, poderia bem ser a preparação da massa que, dali a poucas horas, assaltaria a judiaria em um *pogrom*. O dramaturgo inglês colocou outras notas e, apesar de tudo, expôs as estruturas do anti-judaísmo e do anti-semitismo ao mesmo tempo em que endossava essas teses. O fato é que o autor – que declarava aos seus amigos ser Jesus um charlatão – demonstra que, apesar de tudo, as falas de Barabas, o estereotipado judeu maquiavélico, estão muito mais próximas daquilo em que autor acreditava.

Referências Bibliográficas:

BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

CHAUCER, Geoffrey. *The anterbury Tales*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.net/dirs/etext00/cbtl12.txt>>. Acesso em: 13 set. 2004.

ELIOT, T. S. *Elizabethan dramatists*. London: Faber and Faber, 1963.

HENDERSON, Philip. *Christopher Marlowe*. London: Logman; New York: Green, 1952.

LINK, Luther. *O diabo: a máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MARLOWE, Christopher. *The jew of Malta*. London: A & C Black; New York: W. W. Norton, 1997.

SIEMON, James R. Introduction. In: MARLOWE, Christopher. *The jew of Malta*. London: A & C Black; New York: W. W. Norton, 1997.

SPERBER, Suzi. *Para uma gramática da ficção: uma leitura brasileira das formas simples*. Campinas, 2004. (Material inédito, cedido gentilmente pela autora, juntamente com a tradução do conto popular "O judeu entre os espinhos", traduzido do original alemão por George Sperber).

VANEIGEM, Raoul. Prefácio. In: *A arte de não crer em nada e livro dos três impostores*. Lisboa: Publicações Europa-América, 2004.

SPINOZA E BORGES NA PENUMBRA DOS CRISTAIS

Andreino Ferreira dos Santos Filho

Bruma de oro, el occidente alumbra
La ventana. El asiduo manuscrito
Aguarda, ya cargado de infinito.
Alguien construye a Dios en la penumbra.
Un hombre engendra a Dios. Es un judío
De tristes ojos y piel cetrina;
Lo lleva el tiempo como lleva el río
Una hoja en el agua que declina.
No importa. El hechicero insiste y labra
A Dios con geometría delicada;
Desde su enfermedad, desde su nada,
Sigue erigiendo a Dios con la palabra.
El más pródigo amor le fue otorgado,
El amor que no espera ser amado.
Jorge Luis Borges ("Baruch Spinoza")

A civilização moderna ocidental, marcada por uma cosmovisão anunciadora de uma concepção científica do mundo, viu nascer e frutificar uma significativa evolução do modelo antagônico das relações finito e infinito. Era o culminar de um movimento que foi denominado infinitismo. A modernidade assistiu, portanto, à radicalização da noção de infinito, a saber, a sua completa imanentização.

No mundo grego clássico, o infinito aparece como uma noção pejorativa. Falar do infinito, nos domínios da antiguidade clássica, é contrapô-lo, de forma inassociável, à idéia de finito. Mais precisamente, é dar todo um primado a esse último. Numa cultura caracterizada pela noção de limite, isto é, do finito, o ilimitado, o infinito, aparece como o indeterminado, o incerto. O pensamento, assim, é estruturado a partir de uma ontologia do finito, como é evidenciado em Parmênides. O ser é finito. É o que é acabado, fechado como a figura de uma esfera. Nessa proposição, evidencia-se, pois, a noção de perfeição, isto é, só seria perfeito aquilo que, por definição, é acabado. O que está por ser acabado é marcado pela carência e, portanto, pela imperfeição.

Em razão disso, o infinito é não ser. O caráter pejorativo atribuído ao infinito gerou uma inquietude cada vez mais forte no seio do próprio pensamento. É como se o infinito pulsasse nas entranhas daquela cultura. Alguns historiadores, como por exemplo Rodolfo Modolfo,¹ vão se colocar em contraposição à tradição clássica para afirmar que existia muito mais que uma inquietude acerca do infinito. Segundo ele, é possível identificar uma idiosincrasia camuflada, uma relação inseparável entre finito e infinito.

Sendo assim, o infinito surge como negatividade. Esse caráter negativo diz respeito à falta de fim e de término. Entretanto, o que era considerado negatividade (imperfeito, ilimitado, inacabado), começou a causar uma ação reflexiva do pensamento, no sentido de reconhecer seus próprios limites, sua finitude. No reconhecimento do limite, o pensamento, conseqüentemente, teve de admitir algo que lhe escapava. Portanto, o infinito, que era inicialmente um recalque e que parecia estar suplantado, emergia com tão grande força que não poderia mais deixar de ser reconhecido. Quanto à sua negatividade, antes que o helenismo chegasse a seu ocaso, uma nova concepção de infinito começou a ser cunhada. Com o advento do cristianismo, ele torna-se atributo de Deus.

Curiosamente, a noção de perfeição se divorcia completa e radicalmente do seu sentido original – perfeito é o finito, o acabado. Logo, perfeição e infinitude se equivalem e a negatividade passa, assim, a habitar o finito. Negativo, pois, não é mais aquilo que escapa ao pensamento, mas a impotência da razão para impedir essa fuga.

O espírito moderno, por seu turno, ao constituir o ápice do infinitismo, produziu uma representação de infinito que, ao contrário da representação medieval, soube paulatinamente desvincular-se do *pathos* religioso. A própria concepção de universo, diga-se de passagem, a rejeição do sistema geocêntrico pelo heliocêntrico, é, na sua base, um divórcio do mundo religioso, na medida em que a representação ptolomaica de mundo coincidia com a verdade bíblica. Aqui a antiga oposição *doxa-episteme* reaparece na falta de sintonia entre religião e ciência.

Entre os pensadores do século XVII, nenhum desenvolveu um sistema tão racional quanto Spinoza. Lançando mão de uma construção dedutiva que tinha por referência a geometria euclidiana, o filósofo de Amsterdã constrói uma elaborada noção de infinito. No escopo do infinito spinoziano dois aspectos devem ser salientados inicialmente. O primeiro é a elevação do termo infinito acima da aceção atributo. O que era predicado do ser passa a ser convergente com ele; o infinito não mais se apresenta como predicado de Deus, é o próprio Deus. O segundo compreende o seu caráter imanente. O impacto do infinito do filósofo é tão contundente que, afirma Brandt, “todos os filósofos modernos não têm feito mais do que olhar pelas lentes que polia Spinoza.”²

O pensamento de Spinoza, ao pretender a marca da clareza e da distinção, rejeita toda e qualquer superstição e obscuridade. Sua filosofia é reconhecida não porque resulta num infinito matemático como em Leibniz,³ mas porque exige o rigor demonstrativo da matemática. Tal rigor, a partir do

qual a questão do infinito se coloca – e o cenário dessa demonstração é a *Ética* – pressupõe uma exigência gnosiológica que aparece de forma clara na obra que tem papel propedêutico, o *Tratado da Correção do Intelecto*. Essa distinção compreende a demarcação das fronteiras entre imaginação e intelecto.

A imaginação, considerada diferente do intelecto, põe-se no domínio de um conhecimento que é inadequado, fragmentado e, conseqüentemente, incompleto. Portanto, a noção de totalidade (o infinito), nessa dimensão do conhecimento, não pode ser compreendida. É preciso que essa totalidade seja posta numa perspectiva caracterizada pela clareza e pela distinção. É o domínio do intelecto, o *topos* do conhecimento causal.

Spinoza, como um geômetra, estabelece uma série de definições, axiomas e postulados a partir dos quais deduz uma rigorosa rede argumentativa. A tessitura de seu pensamento é, pois, obra de intelecto, de um intelecto, sobretudo, matemático. Somente nesse domínio seria possível, para Spinoza, um conhecimento demonstrativo.

A demonstração euclidiana do infinito, da totalidade ou de Deus implica o emprego da categoria da espacialidade. Assim, toda configuração geométrica teria por suposto o espaço como grandeza infinita dada. Explicitar, portanto, a natureza do infinito seria deduzir matematicamente todas as coisas singulares como modos de ser dessa substância originária. O infinito, pois, desdobra-se em suas determinações.

A determinação para Spinoza, bem como para a geometria, é uma limitação do infinito. Assim, uma figura geométrica que limita um espaço infinito dado exige que o espaço seja compreendido como continuidade. Por isso, observa oportunamente Marilena Chauí, Spinoza recusa supor o infinito como descontínuo.⁴ Está pressuposta, em Spinoza, a mesma astúcia dos geômetras, a saber, a noção de ponto. Este, primeira limitação do infinito, possui dimensão igual a zero. É justamente nisso que consistiria a astúcia da qual se vale o filósofo, ou seja, no pensamento, limitar um espaço que é nenhum espaço. A partir de um ponto seria possível, enfim, estabelecer retas, figuras.

Alimentando-se desse paradoxo, isto é, de um espaço que é nenhum espaço, e, por isso, é todo o espaço, é que o contínuo pode ser, enfim, posto e imaginado. Mas também aqui se pode vislumbrar o desaparecimento do espaço, cenário da demonstração intelectual de Spinoza.

O ponto, embora negue a totalidade do espaço, na medida em que toda determinação é uma negação, nega a si mesmo, visto que, tendo dimensão zero, não vale efetivamente como delimitação. Logo, as coisas corpóreas são apenas epifenômenos do todo, comprometendo seu valor ontológico, sua

realidade. Resta, pois, a totalidade que, na ausência de determinação, equivale ao nada. Eis o feneçimento da categoria do espaço.

O mundo spinoziano seria, nesse sentido, o próprio Deus. Por isso, o filósofo afirma que Deus e Natureza são uma só e a mesma coisa. Tudo o que existe é o mundo, e esse mundo é o próprio Deus.⁵ Parece, então, que o trabalho do intelecto – desvelado o seu pressuposto, ou seja, a noção de ponto e o espaço contínuo daí decorrente – precisa silenciar-se para ouvir aquilo que Spinoza recusara como *doxa*, a imaginação. Nesse sentido, nada mais oportuno do que invocar Jorge Luis Borges, como leitor de Spinoza.

A imaginação, conhecimento parcial porque fragmentado para Spinoza, é para Borges, tecedor do Aleph, a única possibilidade de configurar-se um possível todo. Seria o exercício da imaginação (memória) que suplementaria a realidade a partir de cacos, fragmentos, frações. Conseqüentemente, não há como distinguir, a rigor, realidade da imaginação ficcional.

No poema intitulado “Spinoza”, tem-se:

Las traslúcidas manos del judío
Labran en la penumbra los cristales
Y la tarde que muere es miedo y frío.
(Las tardes a las tardes son iguales).
Las manos y el espacio de jacinto
Que palidece en el confín del *Ghetto*
Casi no existen para el hombre quieto
Que está soñando un laberinto.
No lo turba la fama, ese reflejo
De sueños en sueño de otro espejo,
Ni el temeroso amor de las doncellas.
Libre de la metáfora y del mito
Labra un arduo cristal: el infinito
Mapa de Aquel que es todas Sus estrellas.⁶

No texto-homenagem que Borges faz a Spinoza, o infinito se inscreve como totalidade imanente. O todo (o infinito ou Deus) é vislumbrado como as suas partes. Mas como apreendê-lo? É possível a rigor uma apreensão? Leia-se intelexção.

O árduo cristal, isto é, o infinito é o labirinto. Persegui-lo é encontrar a morte, morte do sujeito pensante moderno. O homem que é capaz de polir o cristal com mãos translúcidas judaicas é, ele mesmo, o labirinto, o infinito e o próprio Deus. Deus de si mesmo, o criador; não foi isso que Nietzsche, outro importante leitor de Spinoza, ensinou ao ocidente?⁷ Desde o primeiro verso, o

trabalho minucioso, milimétrico do filósofo é espelhado nas “mãos translúcidas do judeu” que lavra, na penumbra, na bruma de ouro, os cristais. O contraponto estabelecido por Borges entre as mãos que deixam atravessar a luz e a penumbra, além da referência judaica, põe em evidência uma relação especular entre a atividade de Spinoza, como polidor de lentes, e sua filosofia, polidor de pensamento e de labirintos. Esse contraponto de Borges aponta para o aprimoramento do pensamento filosófico realizado por Spinoza.

Inversamente à naturalização de Deus no filósofo, na construção de Deus em uma “geometria delicada”, no entanto, Borges, de uma certa forma, deifica o homem. Se Spinoza livra-se da metáfora, o poeta reclama o dia em que “se escribirá la historia de la metáfora”.⁸

Tal como em *A Tarefa do Tradutor*, em que Walter Benjamin deixa vislumbrar toda uma influência judaica, fazendo emergir um *logos* originário que ele denomina língua pura ou língua verdadeira,⁹ o Spinoza de Borges busca, no reflexo do sonho, aquilo que irremediavelmente se perdeu.

Existiria, dessa forma, para Borges, um centro que a tradução e o pensamento filosófico tocam apenas tangencialmente. Esse centro do labirinto estaria, assim, para o que é intraduzível, para o que necessita, infinitamente, de tradução. Esse caráter infinito e para o que é intraduzível do pensamento configura, dessa forma, uma inteligibilidade velada e irreduzível à representação. A penumbra, portanto, no poema de Borges, além de Spinoza, aponta para o que fundaria o original em *A Tarefa do Tradutor*, ou seja, um sopro de vida, aquilo que possibilitaria, apenas, uma “sobrevida” do pensamento. A tradução seria, nesse sentido, para Benjamin, um ponto tangencial e, para Borges, uma ilusão. Quanto mais a tradução desvela o que poderia ser considerado como original –, já que ele é um círculo e, enquanto tal, demanda infinitos pontos tangenciais (traduções) – mais o vela, mais o encobre, mais afirma seu estatuto de versão.

Dessa forma, o jogo do velamento-desvelamento – que se aproxima da noção de *aletheia* na Grécia Antiga –, forma nuançada da escrita e do pensamento judaico tanto em Spinoza quanto em Borges tem, nas lentes que são polidas no poema, uma metáfora excepcional. Enquanto na tradição judaica, constituída pela Torá e pelo Talmude, é, em Borges, o símbolo do inesgotável, as lentes do filósofo, enquanto esmiúçam a relação do pensamento com a idéia de finito e infinito, criam penumbras, áreas que só são tangencialmente tocadas, círculos que, como a tradição judaica dos comentários, têm infinitos pontos, possibilitando, igualmente, infinitos comentários, infinitas interpretações.

Contudo o que parece estar em jogo na literatura borgiana é essa possibilidade de produção infinita de comentários, de narrativas. Esse jogo surge na forma e no pensamento de não fechar o saber em um núcleo hermético, na materialidade da tradição, mas na sua concepção enquanto arquivo aberto e na leitura/escritura como uma estratégia borgiana para entrar e sair da tradição. Os pressupostos hermenêuticos da tradição judaica que poderiam exigir do exegeta o retorno ao que se poderia chamar de núcleo original, ou seja, a Torá, em Borges, no entanto, apresentam-se, então, como possibilidades de suplementar infinitamente a tradição. Se a Torá, sob certos aspectos, demanda interpretações múltiplas, mas se quer como fonte primeira e, sob tal estatuto, preserva (vela), por uma dimensão intraduzível, o texto ficcional borgiano abre-se para o intraduzível e diz respeito à irredutibilidade gnosiológica.

Ora, não existe nem núcleo nem transcendência em Borges. Esse é, por assim dizer, o spinozismo borgiano. Se a recusa da transcendência levada a cabo por Spinoza é acolhida pelo poeta, simultaneamente a ferramenta do filósofo “polidor de lentes” é silenciada. A operação do intelecto e sua condição de possibilidade, isto é, o espaço contínuo, são continuamente minadas. Em seu lugar, Borges convoca a imaginação e o tempo.

Nessa virada gnosiológica – se é que legitimamente podemos falar de traços de uma teoria do conhecimento – em vez de polir o cristal, Borges o ofusca. O espaço delimitado se perdeu e com ele a visão como forma de conhecimento.¹⁰ Instaura-se, pois, o primado da cegueira e das certezas provisórias como uma forma de conhecimento. Resta, agora, o enigma, o universo, Deus, o enigmático homem, porque apenas fragmento, na penumbra. Quem há de restituí-lo? O enigma é para ser ouvido e decifrado sob risco de morte – trazendo para o contexto a máxima esfíngica do “decifra-me ou devorote”. Longe do domínio do apolíneo de Spinoza, Borges prefere o dionísíaco, uma fusão misteriosa no ser.

O mistério do mundo resultaria, assim, da atividade imaginativa. É mistério porque a imaginação o reconstitui segundo esse feixe de impressões sensoriais – para lembrar David Hume – que é o sujeito. Por isso, o discurso sobre o infinito passa pelo ouvir a si mesmo, a esperança do sujeito de se achar onde foi negado, numa espécie de ponto Aleph.

Não havendo mais o espaço apreensível pelo intelecto, o cálculo racional, a identidade pretendida ou a verdade apodítica, outros valores se dão a ver, ou vislumbrar, o tempo, o movimento e o eu diluído nesse fluxo constante. Afirmar o primado do tempo não é, porém, encerrá-lo numa categoria ou se conceber

nele, porém constituir-se a partir de “elogios da sombra”, “histórias de eternidade”, “tempos circulares”, “veredas que se bifurcam” e invenções de “precursores”. O ser é o tempo e, enquanto tal, o que permanece é a tosca tentativa do ser em se fixar ou, mais apropriadamente, ficcionalizar-se pela imaginação. Borges afirma em “Nueva Refutación del Tiempo”:

Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenberg y del infierno de la mitología tibetana) no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebatara, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges.¹¹

O infinito borgiano é, pois, o tempo e o mistério que silenciou, por exemplo, Santo Agostinho.¹² Daí ser preciso uma linguagem infinitamente distante da demonstração à maneira dos geômetras como queria Spinoza. Embora o geometrismo spinoziano forje realidades, não há, em Borges, limites entre a ficção e a verdade. A matemática cria geneticamente seus objetos como, segundo exemplifica paradigmaticamente Spinoza, o giro de um segmento de reta em torno de uma de suas extremidades engendra o círculo. Nesse caso, a verdade seria, também, uma ficção, talvez a maior delas. Não podemos encontrar – é o que diz o próprio Spinoza – um círculo sequer na natureza.

Já a imaginação pode elaborar realidades provisórias no ato não de conceituar, mas de nomear e narrar. Nomear, ficcionalizar ou narrar restituiria, assim, mesmo que imaginariamente, ao sujeito aquele quinhão perdido quando o homem paradisíaco usurpou o lugar de Deus nomeando os entes da natureza. O nome domestica, impõe limites, e foi assim que Adão fixou o seu mundo, o seu *domus*. A linguagem é, heideggerianamente, morada do ser, mas, de acordo com Borges, de um ser fragmentado e translúcido. A língua pura de *A Tarefa do Tradutor* de Benjamin perdeu-se na Torre de Babel. A linguagem nomeadora e, portanto, ficcional é o que nos nega e também o que nos constitui. Em “Borges y Yo”, o poeta afirma:

Spinoza entendió que todas las cosas quieren perseverar en su ser; la piedra eternamente quiere ser piedra y el tigre un tigre. Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy), pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros o que en el laborioso rasgado

de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito, pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro. No sé cuál de los dos escribe esta página.¹³

Isto é ser spinoziano? Até certo ponto. A rigor, isto é ser borgiano: a história, a ficção, o homem e Deus, estratificados na substância infinita que é o tempo. Tanto Spinoza quanto Borges parecem estar entusiasmados ou cheios de Deus. Ambos aspiram ao Infinito que Deus significa. O filósofo de Amsterdã fez do infinito o ponto de partida, o poeta argentino o seu eterno caminhar. Se para um o intelecto nos conduz da totalidade do ser às coisas singulares, para o outro é da singularidade que constitui cada ente no mundo que a imaginação reconstitui o todo. Do ponto de vista lógico, portanto, é pela negação – *omnis negatio est determinatio* – do todo que a realidade efetiva é engendrada, na medida em que um simples *a*, enquanto tal, nega o próprio infinito. Por outro lado, diz Borges em “De Alguem a Nadie”, que “ser una coisa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha conducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo”.¹⁴

Borges, assim, ao se apropriar do texto do filósofo, recria o panteísmo spinoziano que tanto assustara o século XVII. É esse panteísmo que faz com que o tigre seja cada uma de suas listras e a escrita de Deus simultaneamente. Por outro lado, o que é a listra do tigre fora do tigre? Só por abstração ela seria algo. Mas tigre ela não é, porque se constitui como mero fenômeno do/no todo. Nesse sentido, não parece existir distinção entre Borges e Spinoza. O ponto de partida de um círculo é, também, o seu ponto de chegada e convergência. Por isso, talvez, Hegel afirmasse que toda filosofia deve começar com Spinoza e, talvez, pudéssemos dizer que toda poesia com Borges.

Referências bibliográficas:

AGOSTINHO, A. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1992.

BRANT, Carlos. *Spinoza y el Panteísmo*. Buenos Aires: Ed. Kier, [s.d.].

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

DUJOUNG, Leon. *Spinoza: su vida, su época, su obra, su influencia*. Buenos Aires: Ensayos filosóficos, 1943.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HEGEL, Georg. W. *Lecciones sobre la historia de la filosofia*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1955. Vol III.

HUME, David. *Investigação acerca do Entendimento Humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MONEGAL, Emir Rodriguez (Ed.). *Jorge Luis Borges ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

MONDOLFO, Rodolfo. *O infinito no pensamento da antiguidade clássica*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1968.

MOREOU, Joseph. *Espinoza e Espinosismo*. São Paulo: Ed. 70, [s.d.].

NIETZSCHE, F. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

Notas:

¹ MONDOLFO, Rodolfo. *O infinito no pensamento da antiguidade clássica*. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1968.

² BRANDT, Carlos. *Spinoza y el panteísmo*. Buenos Aires: Kier, [s.d.]. p. 87.

³ O filósofo alemão dispõe de um cálculo que ele mesmo criou, a saber, o cálculo infinitesimal, o que é um grande diferencial em relação à concepção spinoziana de infinito.

⁴ ESPINOSA, Baruch. *Correspondência*. Tradução e notas de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 375.

⁵ Claro está que a interpretação panteísta dessa filosofia pode ser contestada. Contudo não interessa aqui discutir as nuances desse debate, sob o risco de extrapolarmos o escopo do nosso ensaio.

⁶ MONEGAL, Emir R. *Jorge Luis Borges ficcionario: una antología de sus textos*. México: Fondo de cultura Económica, 1992. p. 358-359.

⁷ Cf. NIETZSCHE, F. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

⁸ MONEGAL, 1992, p. 312.

⁹ Walter Benjamin. *A Tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1992. p. 15

¹⁰ Vale lembrar que na tradição grega a visão recebe todo um primado em relação à audição. Não é à toa que os verbos ver e conhecer possuem a mesma raiz.

¹¹ BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. In: *Obras Completas II*. Emecé: Buenos Aires, 1989. p. 135.

¹² “Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”. *Confissões*, Livro XI.

¹³ BORGES, 1989, p. 187.

¹⁴ Emir R. Monegal (Ed.). *Jorge Luis Borges ficcionario: una antologia de sus textos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 304.

FERNANDO PESSOA: O POETA MARRANO

Anita Novinsky

Ser não é ser? O que eu sei do que eu serei
Se eu não sei, eu, o que eu sou?
Temos todos duas vidas
A verdadeira, que é a que sonhamos na infância
E que continuamos sonhando, adultos num substrato de névoa.
A falsa, que é a que vivemos em convivência com os outros,
Que é a prática, a útil,
Aquele em que acabam por nos meter num caixão.

Fernando Pessoa

George Steiner escreveu, em um artigo publicado na revista *The New Yorker*, que o exército, o serviço público e a música figuravam no passado da família do poeta Fernando Pessoa.¹ Vou me referir neste artigo a um antecedente crucial e muito mais decisivo na trajetória da família Pessoa: o marranismo.

Há 30 anos venho pesquisando e levantando material sobre a família de Fernando Pessoa, desde os velhos tempos, quando o Arquivo Nacional da Torre do Tombo ainda se encontrava no belo Largo de São Bento. Foi aí que me confrontei pela primeira vez com os antepassados do poeta, através de um quadro genealógico que me foi oferecido por um jovem estudante, hoje eminente jurista, Antônio Vasconcelos Saldanha. As origens judaicas de Fernando Pessoa despertaram minha curiosidade e reuni dezenas de processos de membros da família, presos e penitenciados pela Inquisição, todos acusados de judaísmo. O trabalho acadêmico, com seus infundáveis compromissos, impediu-me então de trabalhar com esses manuscritos, que guardei cuidadosamente no meu arquivo particular.

Há alguns anos tive o privilégio de visitar o Fundão, onde conheci o admirável crítico e jornalista Fernando Paulouro Neves, com o qual troquei algumas idéias sobre o meu projeto: escrever uma história do judaísmo no Fundão, particularmente da família de Fernando Pessoa. Foi então que Paulouro gentilmente me mandou um artigo, escrito há 16 anos, por Arnaldo Saraiva, intitulado "Fernando Pessoa e o Fundão".² Nesse artigo li uma frase que durante anos me voltava sempre à mente: "estudar a ascendência pessoana é bem mais do que satisfazer uma curiosidade mundana e bairrista, é perseguir pistas para o entendimento de um homem e de uma obra que hoje interessam a todo o mundo culto". Nesse artigo Saraiva se refere também a um lado "obscuro" da

árvore genealógica do poeta e ao seu tetravô Sancho Pessoa da Gama, cristão-novo que foi preso pela Inquisição de Lisboa e saiu em Auto de Fé no ano de 1706.³

Não há dúvidas que Fernando Pessoa conhecia a história de sua origem. Com certeza estava a par das primeiras obras que foram escritas sobre os cristãos-novos durante o período de sua vida, como *História dos Cristãos-Novos Portugueses* de João Lúcio de Azevedo,⁴ *Os Judeus em Portugal* de João Mendes dos Remédios,⁵ *Consolação as Tribulações de Ysrael* de Samuel Usque – editado por Mendes dos Remédios,⁶ Antônio Baião já tinha revelado os tesouros retidos nos Arquivos do extinto Tribunal⁷ e Alexandre Herculano era conhecido pelos eruditos da época.⁸ Então, por que Fernando Pessoa não assumiu abertamente sua condição de Judeu? Suas origens judaicas de um lado e seus pronunciamentos anti-clericais de outro o colocavam exatamente no mesmo lugar que seus antepassados cristãos-novos, hostis à Igreja e marcados por um estigma muitas vezes impenetrável.

É possível, até provável, que Fernando Pessoa não conhecesse a perseverança com que os membros de sua família mantiveram-se judeus. Mas um enigma permanece: Fernando Pessoa tomou dos marranos inúmeros aspectos de sua vivência e de sua psicologia. Diversos trabalhos que publiquei mostram, em traços marcantes, a condição e a psicologia marrana: os heterônimos, a ânsia de fugir, a angústia do jogo, a dualidade do “ser”, a busca de uma identidade.⁹ O conhecimento do destino que tiveram os judeus de sua família, o “drama em gente”, parafraseando o próprio Pessoa, abre um novo cenário para o entendimento do universo pessoano e introduz personagens cuja alma vem curiosamente retratada por Fernando Pessoa. E responde também à dúvida levantada por Arnaldo Saraiva, a de que apesar de psicologicamente “o lado Pessoa ser no que mais se afirma a personalidade do poeta, a família Pessoa sempre esteve ‘ausente na sua vida social. ‘Corpo’ e ‘Psiquê’ remetem, na obra pessoana, diretamente a essa ‘ausência, que está sempre ‘presente’”.¹⁰

Maria Tereza Rita Lopes, no prefácio a *Poesies et Proses de Álvaro de Campos*, refere-se a uma nota auto-biográfica que Fernando Pessoa escreveu, no ano de sua morte (1935) na qual não se esqueceu de juntar: “Ascendência geral: uma mistura de nobres e judeus”.¹¹ Contudo não foi com muita simpatia que Fernando Pessoa respondeu ao Dr. Carlos Lobo de Oliveira, quando este lhe mostrou sua árvore genealógica, em que provava sua ascendência judaica. Contrariado, Fernando desabafou: “Preferia não a ter, mas não é por isso que vou me atirar no Tejo”.¹²

Desde sua volta definitiva a Portugal em 1905, até sua morte, Fernando Pessoa sempre se mostrou averso à Igreja Católica, conforme nos mostra Tereza

Lopes, em uma carta ainda inédita que Pessoa escreveu ao Cura da Paróquia onde foi batizado, qualificando a Igreja Católica de “poderosa e estúpida, irracional e decrépita”.¹³

Pessoa conhecia a acirrada luta dos sionistas e a controversa “questão judaica” tão em voga em seu tempo. Sempre se interessou “pelas teorias e práticas judaicas”, como lembra Tereza Lopes.¹⁴ Mas o que queria dizer Álvaro de Campos quando, numa entrevista fictícia, jamais publicada, anuncia o “Futuro Império de Israel”, ao qual devemos aderir em massa?¹⁵ Fernando Pessoa sentia a “alma errante” como uma nostalgia da Terra Prometida, que sempre esperava por uma redenção. Peregrinou através de todas as crenças, buscou resposta em todas as mensagens e filiou-se a todas as seitas: Rosa Cruz, Maçonaria, Templários, Cabalistas e tantas outras sem, contudo, encontrar-se. No messianismo judaico do Padre Antônio Vieira, encontrou uma inspiração.¹⁶

Curiosamente Fernando Pessoa calçou na história dos cristãos-novos seus heterônimos assim como a essência psicológica e dramática de seus personagens. Os heterônimos, semi-heterônimos desdobravam-se, como diz José Augusto Seabra, não só com nomes portugueses, mas estrangeiros,¹⁷ assim como os marranos que se expatriavam e adotavam dois, três nomes, hebraicos, italianos, alemães, holandeses, ingleses. Os nomes de seus antepassados encontram-se nos Registros inquisitoriais, acusados de judaísmo, desde os princípios do século XVII, entretanto sua origem remonta aos tempos da conversão forçada de todos os judeus ao catolicismo, em 1497. Ameaçada, uma parte de sua família fugiu para o Brasil. Nas Minas Gerais viveram, no século XVIII, três sobrinhos de seu tetravô Sancho Pessoa: Martinho da Cunha de Oliveira, Manoel Pereira da Cunha e Miguel da Cunha.

Contar sobre Martinho da Cunha Pessoa de Oliveira é dar vida aos personagens pessoanos. Criado no Fundão, pertencia a uma numerosa família de tradicionais judeus clandestinos. A partir dos 13 anos, idade em que os cristãos-novos revelam aos filhos o “grande segredo”, Martinho passou a viver duas vidas: a de “fora” e a de “dentro”. Viveu um “outro” e tentou continuamente ser esse “outro”. Talvez essa dualidade tenha levado Martinho a se tornar artista de teatro. Participou da “sociedade secreta” dos marranos no Fundão, até aos 20 anos, quando em 1713, a Inquisição o prendeu.¹⁸ Vive então uma nova farsa: dobra-se perante os Inquisidores, pede perdão, simula seu arrependimento e é reconciliado no auto de fé de 6 de agosto desse mesmo ano. Sonhou então em fugir, procurar outros mundos e foi para o Brasil, onde permaneceu 25 anos. Em Minas Gerais ingressou na “sociedade secreta marrana” que já era numerosa e na qual Martinho encontrou amigos e parentes do

Fundão. Tira a máscara de “reconciliado” e volta a sua antiga vida de judeu secreto. Fez fortuna nos negócios de diamantes, andou por distantes e desertos sítios, mas um dia resolveu outra vez partir! Voltar! Voltar para o Fundão! No lugar de Freixoso e a vila de Covilhã montou fábrica de “tingir panos”. E no teatro do Fundão representava comédias e trocava novamente as máscaras. Dois anos depois de ter voltado para o Fundão, uma nova onda de prisões levou a família, irmãos, amigos para os cárceres da Inquisição. Os cristãos-novos sabiam que uma vez alguém da família preso, outros o seriam em seguida. Martinho só vê um caminho: outra vez fugir! Planeja tudo, avisa os membros da família ameaçados, trata com o cônsul de Hamburgo em Lisboa. Pagou alta soma a um piloto português para transportar o grupo até uma nau estrangeira, que os levaria para onde “pudessem ser livres para seguir religião de seus pais” que ainda carregavam em seus corações.¹⁹

Numa noite, às 8 ou 9 horas, vinte e seis pessoas entre homens, mulheres e crianças reuniram-se no sítio de Bela Vista levando seus trastes, baús com roupas, móveis, camas e outros pertences. O piloto português, Antônio da Silva, fragateiro, devia transportá-los até fora da Barra, onde os esperava a nau estrangeira. Mas o destino os fez mudar os planos. Um barqueiro de Seyxal os denunciou. Quando já se encontravam na direção das Torres, foram todos presos e obrigados a voltar. Faziam parte do grupo, entre outros, André Nunes, mercador, com sua mulher e três filhos, Teodosio, José e Manuel, todos do Fundão; uma família de Benavente; Manuel Nunes Sanches com um sobrinho homônimo; outra família do Fundão, cuja mulher se chamava Ana Pereira, solteira, irmã de Branca Pereira; a viúva de João Cruz, sapateiro, e seus filhos; Antônio da Cruz, fundidor; Francisco da Cruz. Viu-se assim a pobre gente do Fundão novamente lançada a terra, suas arcas arrombadas pelos barqueiros que levaram seus bens, extorquiram-lhes dinheiro, enganaram-nos e por fim os abandonaram. Foram todos levados para os cárceres inquisitoriais, onde Martinho deu entrada em 2 de março de 1746.

Martinho Pessoa da Cunha de Oliveira foi acusado do mesmo crime que sua família, durante dois séculos: ser judeu. Procurou enganar os Inquisidores e nas diversas sessões que com ele fizeram, negou sempre essa origem. Apresentou contraditas, nomeou gente de prestígio, todas cristãs-velhas, que, quando consultadas pelos Inquisidores, confirmaram que Martinho sempre fora bom cristão e praticava todas as obrigações da Igreja. Dava dádivas à Igreja e era Mordomo e irmão na Igreja de S. Pedro na vila de Covilhã. Martinho procurou provar que todos o acusaram falsamente. Nada lhe valeu. Pesavam sobre ele gravíssimas acusações: era “relapso”, tentara “fugir” e era “fautor” de hereges, isto é, encobria seus cúmplices. Vencido pelas ameaças e pelo medo, Martinho acabou “assumindo” o crime e confessou que praticara a religião

judaica desde os 13 anos de idade, tendo sido ensinado por um parente, Manoel Neves. Seguiu a Lei de Moisés no Fundão, em Castelo Branco, em Idanha Nova e também, nas Minas Gerais nos sítios de Rio Jequitinhonha, Guarapiranga, Mina dos Fanados, Serro Frio, sítio do Tijuco, onde fazia parte da “Sociedade Secreta dos Marranos”, freqüentada também pelos seus irmãos Miguel da Cunha, Manuel Pereira da Cunha e por João de Matos Henriques, Antônio de Sá de Almeida, Luís Mendes de Sá e outros cristãos-novos, todos presos.²⁰

Um de seus amigos de Minas Gerais, que o denunciou, Luís Mendes de Sá, foi marcado por um destino estranho: nasceu nos cárceres da Inquisição de Coimbra e morreu queimado, 30 anos depois, no auto de fé de Lisboa de 18 de outubro de 1739.²¹

Os juízes consideraram Martinho da Cunha convicto, relapso, negativo e pertinaz. Ordenaram que lhe fossem confiscados todos os seus bens, que foram repartidos entre os Cofres da Coroa e da Igreja. No dia 22 de abril de 1747, o réu recebeu no cárcere o Licenciado Tomás Feio Barbudo, que lhe notificou, em nome dos senhores Inquisidores, que “no domingo próximo, que se conta vinte e quatro deste mês, iria ao Auto Público ouvir sua sentença, pela qual estava relaxado a justiça secular”. Os guardas do cárcere lhe ataram as mãos. Martinho Pessoa da Cunha Oliveira foi queimado em 24 de abril de 1747, depois de passar um ano, um mês e 22 dias nos cárceres da Inquisição.²²

Os processos da família de Fernando Pessoa revelaram a persistência de uma velha tradição fundoense: o judaísmo. Esse judaísmo se caracterizava muitas vezes por um amargo ceticismo, mas marcado por uma forte identidade judaica, que durante gerações foi transmitida aos seus descendentes. Nas sextas-feiras, enchiam-se de festas as casas do Fundão, quando se acendiam as candeias com “troxinhas de estopa” pelas almas de seus queridos que foram sacrificados pela Igreja. As tradicionais cerimônias eram seguidas sempre no interior de suas casas, transformadas em Templo: o jejum, no chamado “Dia Grande” (Yom Kipur) que caía no mês de Setembro, quando lavavam todo o corpo, cortavam as unhas dos pés e das mãos, vestiam roupas novas. Guardavam os sábados, não comiam carne de porco, não acreditavam nos dogmas da Igreja, esperavam o Messias, “como os judeus esperam”. Os Pessoa do Fundão conheciam oralmente as orações judaicas, que sempre louvavam a um só Deus:

Desde o nascente até o Poente
Seja Deus louvado para todo o sempre
A quem servirei que me dê bom pago?
A Deus do céu bendito e louvado
Deitei os olhos a Deus do Campo
Louvado seja Deus, que tudo é Santo.

Para compreendermos o marranismo de Fernando Pessoa, é preciso entender o que foi realmente o fenômeno marrano em termos de existência de um “sentimento do mundo”. Podemos ver na extraordinária criatividade inventiva de Pessoa o “ser” marrano, no sentido em que o foram Santa Tereza de Jesus, Montaigne e Spinoza, conforme nos mostrou Edgar Morin.²³

As múltiplas personalidades em que se dividiu Fernando Pessoa refletem as múltiplas vidas que tiveram os marranos. Esse modo de vida resultou no mundo fragmentado foi o mundo fragmentado de todos os portugueses que tinham origens judaicas, vivendo aos pedaços, sem nunca poder ser “eles mesmos”.

O bom português é vários... Nunca me sinto tão portuguesemente eu como quando me sinto diferente de mim.²⁴

Em que medida Fernando Pessoa não se inspirou na sua própria história e de seus antepassados para criar seus personagens? É uma questão que permanece.

Ler sobre a vida de Martinho da Cunha é fazer viver um personagem pessoano. Estava sempre a representar, a jogar na vida, como no palco. O marrano, como mostrei em artigo já publicado, tinha sempre de jogar, como Ricardo Reis, jogar com a sorte, jogar com as palavras, jogar com os Inquisidores. Desde cedo ensinava seus filhos a jogar. E tinha de ganhar sempre, pois perder lhe seria fatal.²⁵

Para o marrano, o que ele “era”, pesava-lhe como um estigma. Tinha sempre de “parecer”. “Parecia”, mas no fundo era “nada”. Passava de uma terra a outra, Espanha, Holanda, França, Itália, Brasil, mas o abismo o atraía e muitas vezes acabava voltando para a pátria, como Martinho Pessoa, para morrer: “Não posso estar em parte alguma. A minha pátria é onde não estou”.²⁶

Quem entendeu e penetrou tão profundamente na alma marrana como Pessoa?

quem que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé?²⁷

O mundo dividido de Fernando Pessoa não é o mundo dividido de seus avós, bisavós, tetravós? O marrano estava sempre à procura de seu Deus. Onde encontrá-lo?

Há em cada canto de minha alma
Um altar a um Deus diferente.²⁸

Forçado a viver em um mundo sem fazer parte dele, o marrano tornou-se aquilo que os Inquisidores queriam que ele fosse: judeu. Assumia sempre a culpa, mesmo que fosse inocente, como a história do índio Zuni, mencionado por Levi Strauss, que foi acusado de ser feiticeiro. O índio nega, nega sempre ter poderes mágicos, até que, vendo-se perdido e ameaçado pelos juízes, resolve assumir o crime e confessa. Sim, era mesmo um feiticeiro! Os juízes, satisfeitos, absolvem-no. Mas “em que medida, pergunta Levi Strauss, o índio Zuni não se tornou de veras um feiticeiro?”²⁹ Quantos marranos inocentes depois de penitenciados se tornaram realmente judeus? Tereza Rita Lopes caracterizou os personagens sob os quais Álvaro de Campos se revelou como o ator e o espectador, o que vive o que se vê viver e que muitas vezes se deixa levar pelo papel que ele representa e se identifica à ficção que ele está para criar.³⁰ Para o marrano, a fuga de si mesmo é impossível

E deste medo, desta angústia, deste perigo do ultra-ser,
Não se pode fugir, não se pode fugir, não se pode fugir³¹

Eu sou o que sempre quer partir
E fica sempre, fica sempre, fica sempre
Até a morte fica, mesmo que parta, fica, fica, fica [...]”³²

Na solidão da cela, o marrano se debate: o que dizer? O que confessar? A quem acusar? Pede audiência, denuncia pais, irmãos, amigos. Volta à cela, a consciência o tortura, pede nova audiência e nega tudo o que disse. Pede nova audiência e torna a revogar o que havia dito. Quantas vezes hesita e oscila entre esse ir e vir? O *Livro dos presos que se mataram na prisão* lembra: “Se te queres matar, porque não te queres matar?”³³

E o pobre Martinho, marrano, eternamente a se despedir, de “mãos atadas” a subir no queimadeiro,

Adeus, adeus, adeus a toda a gente que não veio despedir-se de mim
Minha família abstrata e impossível...
Adeus dia de hoje, Adeus apeadeiro de hoje, adeus vida, adeus vida.³⁴

E numa captação genial do outro, que é o outro e é o nós:

Ali... Ali vai a conclusão.
Ali, fechado e selado,
Ali, debaixo do chumbo lacrado e com cal na cara
Vai o que pena como nós
Vai o que sentiu como nós,
Vai o nós!
Ali, sob um pano cru acre e horroroso,
Como uma abóbada de cárcere
Ali, ali, ali... E Eu?³⁵

Nos personagens pessoanos o mundo fictício, secreto, fingido permeia os versos e as entrelinhas. Nos personagens marranos, a realidade concreta é o jogo, a simulação. A busca contínua de novas mensagens é também o paradigma da angústia marrana. No seu inconformismo com a vida e o mundo, Pessoa legou, como diz João Gaspar Simões, uma divisa para a eternidade,³⁶ que transferimos do mártir Grão Mestre dos Templários para os tempos obscuros de Portugal inquisitorial: “o combate aos três assassinos – a Ignorância, o Fanatismo, a Tirania”.

A impossível reconciliação entre o que “é e o que parece ser” é símbolo do mundo marrano e do mundo pessoano. A extraordinária criatividade de Fernando Pessoa talvez lhe tenha vindo de seu destino marrano. Sonhou com a liberdade, com o Messias, com a redenção. Mas a liberdade é uma ilusão, e o Messias nunca veio. Mesmo conhecendo suas origens judaicas, Fernando Pessoa nunca assumiu a identidade judaica. Mas, nos seus múltiplos “outros”, assumiu-se como marrano.

Notas:

- ¹ STEINER, George. Quarteto. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 nov. 1996. Caderno Mais!
- ² SARAIVA, Arnaldo. Fernando Pessoa e o Fundão. *Jornal do Fundão*, 28 jan. 1983.
- ³ *Processo da Inquisição de Lisboa*, n.º 9478. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Portugal, manuscrito.
- ⁴ Ed. Lisboa, 1921.
- ⁵ Ed. (2 vol.) Coimbra 1895 e 1928.
- ⁶ Ed. Coimbra, [s.d.].
- ⁷ *Cenas Dramáticas da Inquisição Portuguesa*, 1.º vol. Ed. 1919; 2.º vol. 1924; 3.º vol. 1939. Baião já tinha publicado trabalhos sobre a Inquisição Portuguesa em 1907, 1912, 1925.
- ⁸ *Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. 3 v. Edições de 1854, 1855, 1859.
- ⁹ Ver NOVINSKY, Anita. Cristãos-novos no Brasil: uma nova visão do mundo. In: *Mélanges offerts à Frédéric Mauro*. Ed. Calouste Gulbenkian Vol. XXXIV. Arquivo do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Ed. Lisboa-Paris, 1995, p. 387-397; Some Theoretical Considerations about the New Christian Problem. In: *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage*, The first Congress on the Sephardi and Oriental Jewry. Jerusalém, 1982, p. 3-12; Jewish Heresy in Colonial Brazil in the

Light of New Documents. In: *Proceedings of the Sixth World Congress of Jewish Studies*, vol. 2, Jerusalém, 1975, p. 111-121; Sistema de Poder e Repressão Religiosa. Para uma interpretação do fenômeno cristão-novo no Brasil. In: *Anais do Museu Paulista*. Ed. Universidade de S. Paulo, tomo XXIX, S. Paulo, 1979, p. 5-12; Consideraciones sobre los cripto-judios hispano-portugueses. El Caso del Brasil. In: *Judíos, Sefarditas, Conversos, La expulsión de 1492 y sus consecuencias*. Ed. Angel Alcalá, Edit. Ámbito 1995, p. 513-522.

- ¹⁰ Maria Lucilia Lencart, em estudo genealógico sobre Fernando Pessoa, inclui um item “Os Pessoa e a Inquisição”, em que faz referência a nove membros da família do poeta que foram presos pela Inquisição, sem, contudo, analisar seus processos. Afirma que, algumas vezes, Fernando Pessoa visitou seus parentes em Faro. O Timbre do Brasão dos Pessos. Do Algarve nasceu Fernando Pessoa, Ed. da autora. Faro, 1987, p. 169.
- ¹¹ Ed. De la Difference, Paris 1989, p. 9.
- ¹² Apud L. P. Moitinho de Almeida, *Fernando Pessoa no Cinquentenário de sua Morte*, Coimbra, ed Ltda. 1985, p.100.
- ¹³ LOPES, *Poeses et Proses*, p. 11.
- ¹⁴ LOPES, p. 12.
- ¹⁵ LOPES, p. 13.
- ¹⁶ Sobre Pessoa e Vieira veja-se o magnífico capítulo de J. Augusto Seabra, Dois Profetas Messiânicos. In: SEABRA, J. Augusto. *O Heterotexto Pessoaano*. 1988, p. 81-97.
- ¹⁷ SEABRA, 1988, p. 139.
- ¹⁸ *Inquisição de Lisboa. Processo n.º 8106*. Martinho da Cunha de Oliveira, Arquivo Nacional da Torre de Tombo, Portugal, manuscrito.
- ¹⁹ *Inquisição de Lisboa. Processo n.º 8106*.
- ²⁰ *Inquisição de Lisboa. Processo n.º 8106*.
- ²¹ *Inquisição de Lisboa. Processo n.º 5325*. Luís Mendes de Sá. Arquivo Nacional da Torre de Tombo, Portugal, manuscrito.
- ²² *Processo de Martinho da Cunha*.
- ²³ *Mes Démons*. Paris: Ed. Stock, 1994, p. 139.
- ²⁴ SEABRA, 1988, p. 139.
- ²⁵ *Os cristãos-novos no Brasil: um resgate histórico*. In: *Os judeus portugueses entre os descobrimentos e a diáspora*. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 1994. Na página 14, 2.ª coluna, 4º parágrafo, leia-se sempre “jogar” em vez de “pagar”.

- ²⁶ LOPES, Maria Tereza Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: heritage et creation*. Paris: Fundação C. Gulbenkian, Centre Cultural Portugais, 1985, p. 337.
- ²⁷ SEABRA, 1988, p. 96.
- ²⁸ LOPES. 1985, p. 425.
- ²⁹ STEVENSON, M.C. The Zuni Indians. 23rd. Annual Report of the Bureau of American Ethnology, Smithsonian Institution, Washington, 1905 apud Levi-Strauss. *Antopologia estrutural*. Rio de Janeiro, 1970. p. 191.
- ³⁰ LOPES, 1985, p. 358.
- ³¹ LOPES, 1985, p. 385.
- ³² LOPES, 1985, p. 388.
- ³³ LOPES, 1985, p. 367.
- ³⁴ LOPES, 1985, p. 378.
- ³⁵ LOPES, 1985, p. 377.
- ³⁶ Vida e obra de Fernando Pessoa. Lisboa, 1951, Vol. II, p. 362 apud Seabra, O *Hererotexto... cit.*, p. 145, nota 42.

O *SCHTEL* NOS TRÓPICOS: MOACYR SCLiar

Elcio Loureiro Cornelsen

Na vasta obra de Moacyr Scliar, o romance *A Guerra no Bom Fim* (1972) é, sem dúvida, aquele que reflete de maneira mais ampla o processo de transposição ficcional da tradição judaica e do imaginário cultural oriundo da Europa Oriental para o espaço urbano brasileiro, mais especificamente para o bairro do Bom Fim, de Porto Alegre. Esse processo de transposição espaço-cultural, designado aqui de “shtetlização”, é construído a partir de uma série de aspectos cujas raízes se encontram no antigo universo judaico do *shtetl*.

Em primeiro lugar, podemos tomar a transposição espaço-cultural como consequência do processo de imigração. É a partir de sua origem, como filho de imigrantes judeus da Bessarábia, que Scliar proporciona ao leitor um quadro da transposição ficcional do espaço cultural do *shtetl* para os trópicos e das suas consequências na luta diária pela sobrevivência e nas tentativas de negociação cultural com o novo meio. A interpretação pessoal do significado da palavra “Judaísmo” por parte do autor também reflete o modo como a “shtetlização” se estabelece: “Judaísmo não é para mim uma religião – os rituais religiosos judaicos pouco diferem dos rituais de outras religiões. Judaísmo é para mim uma rica cultura, expressa na história, na literatura, na arte, no humor, até.”¹ Como constataremos a seguir, toda uma gama de aspectos que remetem à História, à Literatura e às Artes associadas ao antigo mundo do *shtetl* proporcionam a construção ficcional do espaço do bairro do Bom Fim.

Devemos nos indagar, também, de que maneira se configurava o “mundo” do *shtetl*. Esse termo iídiche, diminutivo de *shtot* (cidade), significa “cidadezinha”, “aldeia”. Como fenômeno espacial, o *shtetl* cristalizou-se no século XIX a partir de medidas políticas discriminatórias de confinamento das populações judias nas áreas rurais da Rússia, Polônia, Ucrânia e Lituânia, sob jurisdição da Rússia Czarista. O termo *shtetl* vai muito além da mera designação espacial, uma vez que diz respeito também ao *modus vivendi* de seus habitantes. Basicamente, os *shtetl* eram pequenos lugarejos onde predominava a atividade artesã (alfaiate, livreiro, sapateiro, ferreiro, marceneiro, leiteiro, açougueiro, etc.), numa estrutura social que remonta à Idade Média. A aparência (a barba, os *peyots*) e a indumentária (o gabardo, o capote, o *talit* [xale de orações], os *tefilin* [tiras de couro no braço], o *streimel* [chapéu de pele], também eram peculiares desse mundo do *shtetl*. A língua predominante era o iídiche. A religiosidade igualmente configurava uma marca do homem do *shtetl*: o *shabat* e as festas anuais de *Pessach*, *Rosch Haschanah* e *Yom Kippur* eram guardadas

com rigor e não havia separação entre a prática religiosa e a vida cotidiana. Apesar das dificuldades diárias, em que grassavam a miséria e a pobreza, destacava-se a visão de que o homem deveria alegrar-se em nome de Deus. O movimento religioso de maior alcance na região era o Hassidismo, fortemente marcado pela mística em torno dos ensinamentos da Cabala, na crença da vinda do Messias e na influência no devir messiânico através dos atos cotidianos.²

Nesse espaço formou-se uma rica literatura oral de caráter popular que, mais tarde, seria imortalizada pelas obras de grandes mestres, como Mendele Mocher Sforim (1835-1917), Scholem Aleichem (1859-1916), Itzhok Leibusch Peretz (1851-1915) e Isaac Bashevis Singer (1904-1991), escritores que contribuíram decisivamente para a consolidação da Literatura lídiche, em que se cristalizou ficcionalmente o cenário do *shtetl*.

O mundo do *shtetl* começou a ruir no final do século XIX. A emigração de milhares de seus habitantes intensificou-se com os *pogroms* de Odessa, em 1881, de Kishniev, em 1903, e de Gomel, em 1905. Entre 1880 e 1910, ao todo, cerca de dois milhões de judeus deixaram a Europa Oriental, principalmente rumo aos Estados Unidos e à América Latina. Com a Primeira Guerra Mundial, muitos perderam suas moradias, lojas, oficinas e lavouras. Os que viviam em território russo foram atingidos pela guerra civil, por epidemias e mais *pogroms*. Porém, não foi o êxodo ultramarino que determinou seu fim: as cidadezinhas só cessaram de existir quando foram sumariamente destruídas e seus habitantes, eliminados pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Podemos interpretar a “shtetlização” em *A Guerra no Bom Fim* como uma possibilidade de celebrar esse mundo que não mais existe e, ao mesmo tempo, apresentá-lo como parte do processo de negociação cultural dos imigrantes judeus dentro do contexto brasileiro. O tom saudoso que emana da representação do *shtetl*, apesar da opressão e da miséria que reinavam naquelas paragens da Europa Oriental, deve-se ao fato de que, como Moacyr Scliar afirma, “os judeus amavam o ‘shtetl’. Era o seu lar, pobre e ameaçado, mas lar, em cujo telhado míticos violinistas tocavam as melodias melancólicas de um passado que se confundia com o presente.”³

Outro ponto a se salientar diz respeito à formação do espaço judaico em cidades brasileiras após a Primeira Guerra Mundial, principalmente por imigrantes oriundos da Romênia, Bessarábia, Polônia, Lituânia e Rússia. Segundo Regina Igel, os chamados “bairros judeus” – a Praça Onze, no Rio; o Bom Retiro, em São Paulo; o bairro Boa Vista, no Recife; o Bom Fim, em Porto Alegre – resultaram da busca dos recém-emigrados pela proximidade com pessoas com as quais tinham “afinidades regionais e culturais”, além das “experiências em comum, como a travessia marítima, recordações da mesma região natal, parentescos e amizades recentes.”⁴

Para Moacyr Scliar, o Bom Fim está inserido na história da dispersão judaica da Europa Oriental e da busca dos imigrantes pela constituição de um *modus vivendi* na nova terra de adoção, que lhes assegurasse a manutenção de sua cultura e tradição de origem:

Quando se escrever a história dos bairros judeus, o Bom Fim terá nela o seu lugar – junto com o Lower East Side, de Nova Iorque, o Marais, de Paris, o Once, de Buenos Aires, e o Bom Retiro, de São Paulo. Porque o Bom Fim dos anos 30 e 40 era um verdadeiro “shtetl”, uma aldeia da Europa Oriental no meio de Porto Alegre.⁵

A história do bairro do Bom Fim remonta à segunda metade do século XIX. A origem do nome do bairro está associada à construção da Capela do Senhor do Bom Fim por volta de 1870. A Avenida Bom Fim, que passou a se chamar Avenida Oswaldo Aranha em 1930, foi um dos pontos do bairro onde membros da comunidade judaica começaram a se aglomerar no final da década de 20, construindo residências, oficinas e pequenas lojas que, com o passar do tempo, foram se ampliando ao acompanhar o crescimento natural da cidade. O bairro “mítico” que encontramos no romance *A Guerra no Bom Fim* constrói-se a partir da recordação saudosa da infância de Moacyr Scliar nos anos 40. Segundo o autor,

O Bom Fim daquela época era, como eu disse, um bairro de pequenas casas, povoado por famílias de artesãos, de pequenos comerciantes, gente que já transava razoavelmente com os porto-alegrenses, mas que, no fundo, ainda eram emigrantes. Estranhos.⁶

No romance, o espaço ficcional do bairro judeu configura-se, em primeiro lugar, como uma rede toponímica, numa espécie de regionalismo em miniatura, que não diz respeito a um bairro, mas sim a um “país”. De início, o narrador convida o leitor a “imaginar” o país Bom Fim, o pequeno mundo de uma criança:

Consideremos o Bom Fim um país – um pequeno país, não um bairro em Porto Alegre. Limita-se, ao norte, com as colinas dos Moinhos de Ventos; a oeste, com o centro da cidade; a leste, com a Colônia Africana e mais adiante Petrópolis e as Três Figueiras; ao sul, com a Várzea, da qual é separado pela Avenida Oswaldo Aranha.⁷

Ao longo do romance vão sendo enumeradas as ruas e avenidas que formam a toponímia do microcosmo: Rua Fernandes Vieira, Avenida Oswaldo Aranha, Rua Henrique Dias, Rua Felipe Camarão, Avenida Independência, Rua Vasco da Gama, Rua João Telles e Avenida Cauduro. Além das marcas toponímicas, encontramos também alguns locais determinados, que foram

significativos na infância de Scliar, como é o caso do Colégio Ídiche, “a escola que funcionava numa velha casa da avenida Osvaldo Aranha”, onde o próprio escritor estudou, e o Cinema Baltimore, que, como afirma Scliar, “também desempenhou importante papel na minha infância.”⁸

Ainda em relação ao espaço ficcional, constatamos um predomínio da casa da família de Joel, protagonista do romance, e das ruas que formam a rede do “pequeno país” chamado Bom Fim. O espaço da casa é o espaço conhecido; o espaço da rua é o incógnito, é o lugar da discriminação, das brigas, dos ataques dos nazistas. Já o período de tempo se divide em duas fases: uma do início dos anos 40 até o final da guerra, quando morre Nathan, irmão de Joel, e outra que, a partir desse momento, por informações esparsas, estende-se até o fim dos anos 60, início dos anos 70.

No romance, o espaço ficcional do bairro judeu se configura como uma terra imaginária e um mundo mítico. O garoto Joel vive, ao mesmo tempo, no cotidiano da cidade e no mundo de sua imaginação, num contato entre a realidade do presente e a memória do passado, entre o racional e o fantástico. Como afirma Gilda Salem Szklo, Joel seria “O Dom Quixote do Bom Fim dos anos 40.”⁹ No “pequeno país” de suas memórias de infância, está o esforço de recuperar a imagem de um mundo harmonioso e utópico, porque também utópico em sua fonte da tradição, pensado aqui como o mundo concreto do *schtetl*, fruto da segregação, do isolamento e da miséria.

São diversos os temas e aspectos que ancoram a obra na tradição judaica do *schtetl*, a começar pela intertextualidade construída por um narrador que guarda um patrimônio da tradição. A vida de uma família judia proveniente da Europa Oriental vai sendo apresentada dentro do universo de tradições e do cotidiano do *schtetl*. Nesse processo, a literatura, a pintura e a religião desempenham um papel decisivo para garantir a “schtetlização” do espaço urbano.

Um outro aspecto que diz respeito a essa “schtetlização” é a onomástica: Leão, Samuel, Isaac, Obe, Shendl, Joel, Rafael, Nathan, Daniel, Rute, Raquel, lente, Jakob, Benjamin, Pessl, Chava, Chaik, Shime, Sruli, Iankel, Motl compõem um conjunto de nomes de pessoas que povoam o pequeno “país” da infância de Joel. Alguns deles têm o poder de ressonância dos nomes bíblicos e da Literatura Ídiche, como é o caso de Shendl, mãe de Joel, cujo nome faz lembrar a personagem Scheine Scheindel, do romance epistolar *Menachen Mendel*, de Scholem Aleichem.

A culinária também participa desse processo de “schtetlização” do Bom Fim: *borscht*, *kneidlech*, *schmaltz*, *latkes*, *mazot*, *guefílte fish*. O samovar, aparelho

para ferver água, típico da Europa Oriental, é usado tanto para preparar chá quanto chimarrão, refletindo assim o processo de negociação cultural.

Os animais que povoam o Bom Fim parecem extraídos da melhor tradição do conto popular iídiche: a égua “Malke Tube”, o cão “Melâmpio”, o velho rato cinzento chamado “Mendl”, a gata “Lisl”, o bode “Leibl”. A caracterização dos animais é reforçada por atributos humanos, estratégia que reaviva a memória cultural e folclórica do Judaísmo.

O mundo dos artífices, típico do *schtetl*, também é representado no romance *A Guerra no Bom Fim*. Para tanto, passa por um processo de construção onomástica, em que ao nome é acrescida a profissão: “o leiteiro João”, “o padeiro Shime”, “o alfaiate Chaim Iankel”, e que lembra, também, o título da obra-prima de Scholem Aleichem, *Tevje der milkhiker* (*Tevie, o leiteiro*, 1894). O ritmo do trabalho marca esse ambiente do *schtetl* e, ao mesmo tempo, representa uma espécie de divisão do trabalho e das profissões dos artífices dentro da comunidade: “O sol aquecia as calçadas molhadas, os sapateiros martelavam, os alfaiates costuravam, os marceneiros manejavam o serrote, o formão, a torquês, a goiva, a pua.”¹⁰ Além disso, podemos identificar no texto essa estratégia de nomeação da personagem juntamente com a profissão para designar novas atividades profissionais que foram surgindo no meio da comunidade judaica nos centros urbanos brasileiros: “vendedores de gravata” (*gravatnik*), “Sruli, o vendedor de gravatas”, Samuel, o “vendedor a prestação” (*clientelschik*). Tal fato reflete a transposição de uma estratégia onomástica típica do mundo do *schtetl*, que expressa a negociação cultural do nome de origem somado ao novo ramo profissional típico dos primeiros anos de imigração.

Outro recurso empregado no processo de “schtetlização” do Bom Fim remete à obra de Marc Chagall (1887-1985), pintor e desenhista judeu nascido num *schtetl* chamado Vitebsk, na atual Bielorrússia. Sua obra apresenta temas cujas raízes se encontram em uma associação de sonhos e mitos, de modo que sua obra ajusta-se plenamente à representação do mundo da fantasia de Joel. Para Chagall, que viveu por longo tempo na França, expressar o mundo do *schtetl* na pintura era reavivar a memória da Vitebsk de sua infância. No romance de Scliar, encontramos uma intenção semelhante, uma vez que o período de infância de Joel – o início dos anos 40 à sombra da Segunda Guerra Mundial – é o mesmo do autor. Poderíamos, então, dizer que o olhar saudosos de Chagall para o mundo do *schtetl* se repete no olhar saudosos de Scliar em relação ao “país” Bom Fim de sua infância, ao reconhecer a força das obras de Chagall e de Scholem Aleichem como autênticos retratos líricos do *schtetl*:

Não é de admirar que artistas como Chagall e escritores como Sholem Aleichem buscassem, na dura vida dos pequenos agricultores, artesãos e comerciantes, a inspiração para suas obras. Ao fazê-lo, captavam toda a emoção que caracterizava esse lugar, uma morada do coração.¹¹

Ao todo, aparecem no romance quatro menções diretas ao pintor Marc Chagall. Na primeira delas, Nathan, irmão de Joel, é apresentado como um violinista pairando sobre os telhados do Bom Fim, numa espécie de produção imagética de caráter intersemiótico, por dialogar com a obra do pintor:

Ao crepúsculo, uma luz mágica, dourada, iluminava o Bom Fim. Nesse bairro, nesse pequeno país, a esta luz, Chagall teria visto os violinistas em lento vôo sobre os telhados; eram quatro; três, quem seriam? O quarto era Nathan, filho de Samuel e Shendl e irmão de Joel; Nathan, que teve uma hemoptise tocando “A idishe Mame” e caiu morto sobre a estante. Esses violinistas nunca mais foram vistos; desapareceram durante a guerra (seres de pouca velocidade, seriam alvo fácil para os “Stukas” e “Messerschmitts”).¹²

O lirismo chagalliano, nostalgia de um “mundo perdido”, empresta plasticidade à cena de apresentação de Nathan, figura quase que “santificada”, segundo Gilda Salem Szklo, “o Messias de asas”¹³. A arte, assim, paira por sobre os telhados ameaçados pelos aviões da *Luftwaffe*, que simulam ficcionalmente a mescla de imagens na memória de Joel, recorrendo à tradição judaica do *schtetl* – mesma fonte da arte de Chagall – e à sua “socialização” no ambiente do Bom Fim, seja pela leitura de revistas infantis como o *Gibi Mensal* e o *Globo Juvenil*, seja pelas idas ao cinema: “(Joel) corria ao Cinema Baltimore para olhar os cartazes do filme que veria na matinê de domingo; sempre era de guerra e sempre era bom.”¹⁴ Não falta sequer o cancionero iídiche, representado pela menção à canção *A iídiche Mame*.

A segunda referência a Chagall liga-se à origem de Samuel, pai de Joel: “Chagall, o pintor dos violinistas flutuantes, era de Vitebsk, na Rússia. Samuel também era da Rússia. Pequeno ainda, viera com sua família para o Brasil. Como muitos outros judeus, que estavam cansados da miséria, da neve e dos ‘pogroms’ da Rússia czarista.”¹⁵ As duas últimas menções a Chagall e a sua arte relacionam-se com a construção intersemiótica da imagem dos animais que povoam o Bom Fim: “A carrocinha puxada pelo bode ‘Leibl’, que Chagall pintou sentado sobre uma nuvem mirando a vila com olhar vazio.”¹⁶ “Chagall retrata a gata ‘Lisl’, com rosto quase humano, sentada sobre uma nuvem no céu. Observando-se bem, vê-se que ela não tem rabo.”¹⁷

Podemos afirmar também que um aspecto típico do *schtetl*, que identificamos nas obras de Chagall e que encontra representação ficcional no romance de Scliar, é a religião. Por ser um “pequeno país” dentro do espaço brasileiro, o Bom Fim se orienta por um calendário misto, que marca tanto o cotidiano quanto os feriados religiosos judeus e cristãos:

E de repente chega o domingo. Não se trabalha; não se trabalha sábado nem domingo. Sábado é feriado no país do Bom Fim, domingo é feriado no Brasil.¹⁸

O verão chegava e com ele, ‘Chanuka’, a Festa das Luzes, e Joel e Nathan acenderam velinhas, lembrando os Macabeus. Depois viria o ‘Pessach’ e eles comeriam pão ázimo, recordando a saída do Egito; e depois a Sexta-Feira da Paixão. E por fim o Sábado de Aleluia, dia em que até as pedras da Rua Fernandes Vieira estavam cheias de ódio contra os judeus. Os cinamomos baixavam seus ramos para feri-los, o feroz cão ‘Melâmpio’ vinha do arrabalde para persegui-los latindo. Os ‘goim’ caçavam judeus por todo o Bom Fim. No dia seguinte estariam reconciliados e jogariam futebol no campo da Avenida Cauduro, mas no Sábado de Aleluia era preciso surrar pelo menos um judeu.¹⁹

Essa junção religiosa lembra os quadros de Chagall, mostrando com frequência torres e abóbadas de igrejas ortodoxas que se destacam acima dos telhados dos casebres que formam o *schtetl*.

Um episódio pitoresco, que também se constrói em torno do aspecto religioso, é a aparição da personagem “Macumba” ou “o negrão Macumba”, como é chamado no livro, na época da Festa de *Pessach*, quando havia caído um grande temporal que alagara o quintal da casa de Joel. Na visão da mãe, Shendl, Macumba é uma figura ameaçadora, a ponto de nela despertar uma recordação da passagem bíblica das pragas e da saída do Egito, presente na narrativa da *Haggadah* de *Pessach*:

Era enorme e tinha um serrote na mão; pareceu a Shendl tão ameaçador quanto o Faraó o era para os judeus no Egito. Macumba. Diante do mar, insensível aos flagelos: gafanhotos e rãs que pulavam sobre ele, úlceras que se abriam em seu corpo, sangue que corria de uma ferida em sua cabeça.²⁰

Mas essa imagem logo se desfaz e Macumba revela-se em sua ingenuidade e bondade para com a família de Shendl:

Macumba respondeu com uma saudação gentil. Perguntou se não havia lenha para serrar; havia, e ele serrou, muita lenha por um pouco de pão. Voltou muitas vezes depois, porque arranjava um emprego numa construção da Rua Henrique Dias. Nunca devorou ninguém. Ao contrário, era inimigo dos nazistas e amigo do Rei Joel, a quem tornou sábio como Salomão pelo ensino de segredos valiosos. A batalha de Guadalcanal foi ganha graças a um despacho feito por Macumba na esquina da Vasco da Gama com a Fernandes Vieira, numa sexta-feira à noite; Joel fugiu da festa de 'Shabat' para ajudá-lo.²¹

Nesse caso, a aproximação de práticas religiosas da tradição afro-brasileira e da tradição judaica – “despacho” e “Shabat” – marcam, com humor, a negociação cultural entre o microcosmo do *schtetl*-Bom Fim e o macrocosmo brasileiro. Ocorre, ainda, uma outra aproximação, envolvendo Macumba e Nathan, pela culinária: Nathan troca *borscht*, *kneidlech* e *guefilte fish* pela marmita de Macumba, contendo feijão com arroz e pirão de farinha de mandioca.

Para finalizar, concluímos que, ao representar ficcionalmente o bairro do Bom Fim a partir de traços que lembram as pequenas aldeias da Europa Oriental, Moacyr Scliar dialoga, com maestria, com a literatura de Scholem Aleichem e com a pintura de Marc Chagall. Isso se torna possível, porque todos estão ancorados em uma mesma tradição: na rica tradição do Judaísmo da Europa Oriental e, especificamente, do mundo do *schtetl*, um mundo que não mais existe, mas que atravessou o mar rumo aos trópicos.

Notas:

¹ SCLIAR, Moacyr; SOUZA, Márcio. *Entre Moisés e Macunaima: os judeus que descobriram o Brasil*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000. p. 79.

² Cf. GUINSBURG, Jacó. *Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 60-65.

³ SCLIAR; SOUZA, 2000, p. 30.

⁴ ISEL, Regina. *Imigrantes judeus/escritores brasileiros: o componente judaico na Literatura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 78.

⁵ SCLIAR; SOUZA, 2000, p. 47-48.

⁶ SCLIAR, Moacyr. *A condição judaica*, Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 92.

⁷ SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. 8. ed. Porto Alegre: L&PM, 2001. p. 5.

⁸ SCLIAR, 1987, p. 95.

- ⁹ SZKLO, Gilda Salem. *O Bom Fim do shetel*: Moacyr Scliar, São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 35.
- ¹⁰ SCLiar, 2001, p. 7.
- ¹¹ SCLiar; SOUZA, 2000, p. 30.
- ¹² SCLiar, 2001, p. 7.
- ¹³ SZKLO, 1985, p. 72.
- ¹⁴ SCLiar, 2001, p. 13.
- ¹⁵ SCLiar, 2001, p. 9.
- ¹⁶ SCLiar, 2001, p. 57.
- ¹⁷ SCLiar, 2001, p. 69.
- ¹⁸ SCLiar, 2001, p. 28.
- ¹⁹ SCLiar, 2001, p. 49-50.
- ²⁰ SCLiar, 2001, p. 23.
- ²¹ SCLiar, 2001, p. 23-24.

**LESSING E O SEU TEMPO:
O ILUMINISMO EM *NATHAN, O SÁBIO***

Elcio Loureiro Cornelsen

I Lessing e o seu tempo

O tempo de Lessing, o século XVIII, é um período eminentemente marcado pela relação entre Religião, Ciência e Filosofia em torno da reivindicação da “verdade”. Para entendermos o período em que Lessing viveu, precisamos voltar um pouco no tempo, pois a centelha que pressupõe as “Luzes” provém do século XVI, mais precisamente do Renascimento. As conseqüências advindas da descoberta do heliocentrismo por Nicolau Copérnico (1473-1543) em substituição ao geocentrismo, até então vigente e compatível com as idéias e os dogmas propagados pela Igreja, acarretaram uma série de mudanças no modo de se pensar o Universo e o Homem perante o Mundo e perante Deus. Enquanto a Religião perdia terreno, a Ciência tentava se apropriar de áreas do conhecimento que antes eram justificadas através de preceitos religiosos, muitas vezes fundados em dogmas e legitimados pelas *Escrituras*, apresentadas como fonte incontestável da verdade divina. Porém seria equivocado pensarmos que, já de início, tenha surgido um abismo entre Religião e Ciência. Ao contrário, a Ciência procurava ganhar espaço, evitando entrar abertamente e de forma programática em conflito com a Religião. Todavia os inquisidores não pouparam esforços em perseguir aqueles que apresentavam idéias diferentes das veiculadas pela Igreja. Giordano Bruno (1548-1600) foi uma de suas vítimas.

Com o passar do tempo, começaram a surgir diversas formas de reflexão sobre as mudanças acarretadas pelo sistema de Copérnico, que, de modo geral, podem ser agrupadas em torno de três visões distintas: a daqueles que defendiam o caráter inquestionável da verdade divina e que, portanto, representavam a continuidade do pensamento anterior a Copérnico; a daqueles que buscavam a verdade através de práticas científicas e/ou reflexões filosóficas, sem, no entanto, desacreditar a Religião, mas sim o seu caráter dogmático; por fim, a daqueles que, a partir de meados do século XVIII, irão criticar incisivamente a Religião e a Igreja.

Das três visões mencionadas, a segunda é certamente a mais significativa para entendermos Lessing e o seu tempo. O ceticismo diante da tradição e da autoridade conduziu pensadores a uma postura crítica diante da Religião, no intuito de se eliminarem as crenças fundadas em dogmas que, portanto, não se

originam da razão. Pregava-se, então, uma fé racional, baseada no sistema do Deísmo, cujos representantes afirmavam que Deus criara o universo de forma perfeita, de modo que Ele não teria mais necessidade de interferir no mundo, nem mesmo em forma de “revelação” (*Offenbarung*). Apesar de acreditarem em um Deus extramundano como o criador do universo, os deístas, em oposição ao Teísmo, refutavam a crença no milagre e na intervenção divina, pois defendiam a hipótese de que Deus havia, de início, determinado o curso do universo e que este não poderia ser alterado nem mesmo através da revelação divina.

Na medida em que o Deísmo reduziu todas as crenças religiosas ao milagre único e primevo da criação, ele colocou a crença religiosa sob o controle da razão. O mundo fora criado, porém o que havia acontecido e o que continuava se sucedendo não deveria ser tomado como “verdade de fé” (*Glaubenswahrheit*), mas sim ser posto à prova como “verdade da razão” (*Vernunftwahrheit*). Portanto, a luta dos deístas se voltava contra o absolutismo, o feudalismo e o despotismo religioso em nome de uma nova postura em relação ao Estado, à Igreja e à sociedade.

Se a semente do Iluminismo se encontra no Renascimento, suas raízes se desenvolveram a partir de dois sistemas filosóficos do século XVII: o Racionalismo, com raízes na França, e o Empirismo, proveniente da Inglaterra. A matemática (René Descartes, Blaise Pascal) e a física (Isaac Newton) passam a ter grande influência no pensamento da época. A máxima cartesiana *cogito, ergo sum* é a base da consciência crítica do século XVIII, pois destaca a razão humana como fonte primeira de conhecimento. John Locke e David Hume, representantes do Empirismo inglês, destacam a experiência e a percepção dos sentidos como a base do conhecimento no processo de desenvolvimento da Ciência.

O século XVIII é marcado, também, pela ideologia da burguesia revolucionária, espelhada principalmente na revolução burguesa na Inglaterra (1640-1660) e na fase de preparação da Revolução Francesa (1789). É o período de Frederico Guilherme I, da Prússia (1713-1740) e de seu filho e sucessor, Frederico II, o Grande (1740-1786). A burguesia, classe em ascensão, começa a se apoderar dos meios de cultura. O papel representado até então pelas cortes passa a ser desempenhado principalmente pelos centros comerciais e universitários protestantes, como Hamburgo, Berlim e Leipzig.

O Iluminismo alemão provém da Inglaterra, onde os filósofos John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) e David Hume (1711-1776) eram

seus maiores defensores.¹ A preferência pelos iluministas ingleses advém do fato de que, entre a intelectualidade alemã, começa a se desenvolver uma aversão à forte presença francesa junto à realeza, que passa a ter a França como ideal de formação. A língua francesa não era utilizada somente para fins diplomáticos, mas também no cotidiano da corte. Um exemplo é a presença de Voltaire e Lamettrie por volta de 1750 na corte de Frederico II em Potsdam, quando, aliás, Lessing conhece Voltaire.

A forte influência do Deísmo impediu que tendências anti-clericais semelhantes às desenvolvidas na França fossem adotadas por pensadores alemães no período do Iluminismo, o que revela mais um aspecto de certo distanciamento entre os iluministas franceses e os alemães. Com isso, filósofos como Dietrich von Holbach (1723-1789) e Julien Offray de Lamettrie (1709-1751), que defenderam uma cosmovisão materialista que reprovava todo e qualquer argumento metafísico e atacaram a Religião como mera “invenção e embuste”, culminando assim em um “materialismo ateuista”, tornaram-se influentes na Alemanha somente a partir do século XIX.

Portanto, o Iluminismo alemão não se voltava contra o Cristianismo, mas sim contra os dogmas e a crença na revelação divina. A razão torna-se, então, o único parâmetro de todo o conhecimento, pois, segundo os iluministas, o verdadeiro é apenas tudo o que pode ser apreendido através da razão. A ordem era confiar apenas na própria razão, não aceitar nenhum tipo de preconceito e não se submeter a autoridades que não agiam através da razão, nem mundana, nem religiosa. O filósofo Christian Wolff (1679-1754), por exemplo, causou extraordinária influência em virtude de *Pensamentos Racionais das Forças da Compreensão Humana* (*Vernünftige Gedanken von den Kräften des menschlichen Verstandes*).

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) e Immanuel Kant (1724-1804) são os dois filósofos mais significativos da época na Alemanha. Pode-se dizer que Leibniz é o precursor do Iluminismo alemão. Apesar de sua obra pertencer ao século anterior, ela será re-elaborada e divulgada somente mais tarde por Christian Wolff. Tanto Kant como Leibniz apresentam uma cosmovisão otimista: ambos defendem a crença em uma vida mais digna por meio do emprego da razão. Portanto, o Iluminismo defende a emancipação espiritual do homem por meio da razão.

Além da razão, o homem descobriu no período iluminista também a autoconsciência, a individualidade e o valor próprio. Como o filósofo Immanuel Kant destaca no seu ensaio “Resposta à Questão: O que é Ilustração?” (*Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*) (1784):

Ilustração é a saída do homem de sua inferioridade causada por si próprio. Inferioridade é a incapacidade de se fazer uso da própria compreensão sem condução de uma outra. Esta incapacidade é causada por si próprio, quando a causa dela mesma não se situa na falta de compreensão, mas sim na falta de decisão e de coragem de se fazer uso de sua razão sem condução de uma outra. *Sapere aude!* Tenha coragem de fazer uso da sua própria compreensão! É, pois, o lema da *Ilustração*.² (tradução nossa).

Kant prega uma “verdadeira reforma no modo de pensar”, baseada nos sentimentos de tolerância, de liberdade de expressão e de ação, e liberta de qualquer tipo de preconceito. Trata-se, pois, da “declaração de maioria da razão burguesa”.³

Outro nome de suma importância para os caminhos do Iluminismo na segunda metade do século XVIII é Baruch de Espinoza (1632-1677), que viveu em Amsterdã no século XVII. Sua cosmovisão panteísta, reduzida na fórmula *Deus sive natura* (Deus ou Natureza), e a diferenciação entre *natura naturans* (*res cogitans* em Descartes) e *natura naturata* (*res extensa* em Descartes) como partes indissociáveis de uma mesma *substantia* tiveram influência, por exemplo, sobre Lessing (Iluminismo), Novalis (Romantismo) e Schelling (Idealismo).

Lessing admirava Leibniz e o considerava o grande iluminista. Mais tarde, tornou-se seguidor de Espinoza, principalmente no que se refere à concepção espinozista da relação entre corpo e alma, matéria e espírito. Enquanto Leibniz vê uma “unidade dualista” (*dualistische Einheit*), Espinoza reconhece uma “unidade real” (*wirkliche Einheit*) entre matéria e espírito. Na verdade, Lessing trafega entre os dois, pois, de um lado, aceita a hipótese da “harmonia pré-estabelecida” (*vorherbestimmte Harmonie*) de Leibniz e, de outro, está de acordo com a afirmação de Espinoza de que não há diferença entre matéria e espírito. O posicionamento de Lessing em favor de Espinoza chegou a gerar, após a sua morte, um debate entre Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), escritor, filósofo e importante divulgador de Espinoza e de Giordano Bruno entre os pensadores alemães, e Moses Mendelssohn (1729-86), ambos deístas e representantes da *Aufklärung* berlinense. Jacobi reproduz em uma série de cartas algumas posições defendidas por Lessing como admirador de Espinoza, o que foi rejeitado veementemente por Mendelssohn. Moses Mendelssohn, o principal nome do Iluminismo judaico ocidental, nunca desistiu de sua crença em Deus e na imortalidade da alma. Ele defendia uma *Aufklärung* nos moldes dos deístas ingleses, que rejeitavam tanto o ateísmo como o panteísmo. Por ter sido amigo e grande admirador de Lessing, Mendelssohn se

recusava a acreditar que ele havia abandonado no fim da vida a sua postura deísta de Leibniz, para abraçar o Panteísmo de Espinoza.

Lessing é considerado o maior autor do Iluminismo alemão, pois consegue realizar em sua obra os preceitos ideológicos e estéticos iluministas, movido pela crença racionalista na possibilidade do desenvolvimento humano. Na sua obra-prima, o drama *Nathan, o Sábio* (*Nathan der Weise*), procura demonstrar que o valor do ser humano independe de sua crença, devendo ser medido pelos sentimentos de humanidade e tolerância que demonstra no relacionamento com seus semelhantes⁴.

2 Lessing e *Nathan, o sábio*

Gotthold Ephraim Lessing nasceu no dia 22 de janeiro de 1729 em Kamenz, na província de Oberlausitz. A presença da religião se fez sentir decisivamente no lar: o pai, Johann Gottfried Lessing, era Pastor de Kamenz, e a mãe, Justine Salomone, era filha do seu antecessor. Lessing iniciou os estudos de teologia em 1746, na cidade de Leipzig, um dos centros da *Aufklärung*. Porém, será o ofício de bibliotecário e conselheiro da corte de Wolfenbüttel, assumido em 1770, que o levará a se envolver intensamente com questões religiosas.

Nathan, o sábio. Um poema dramático em cinco atos (*Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*) (1779) está contextualizado com a crítica teológica de Lessing por volta de 1774, quando publicou textos do orientalista Hermann Samuel Reimarus (1694-1768). Os textos de Reimarus geraram grande polêmica e conduziram Lessing a um debate acirrado com o Pastor Supremo de Hamburgo, Johann Melchior Goeze, documentado por uma série de publicações de ambas as partes. Reimarus não chegou a publicar seus textos em vida. A pedido dos filhos, Lessing decidiu publicá-los sob o título *Fragmente eines Unbekannten* (*Fragmentos de um desconhecido*). O manuscrito de Reimarus, originário de 1740-1750, espelha o ponto principal da controvérsia teológica do século XVIII: a oposição entre razão e crença, materializada na exigência absoluta da verdade da revelação cristã. Ao invés de uma “religião revelada” (*Offenbarungsreligion*), Reimarus prega uma “religião da razão” (*Vernunftreligion*). Em seus textos, Reimarus critica os protestantes ortodoxos que defendem incondicionalmente o dogma da palavra revelada, sem levarem em consideração as críticas da filosofia racionalista e os resultados da filologia contemporânea na análise bíblica. A principal tese de Reimarus desmente a “Ressurreição de Cristo” (*Auferstehung Christi*). Baseando-se em contradições

presentes nos relatos dos Evangelhos Sinóticos, ele alega que os apóstolos haviam roubado o corpo de Jesus e, posteriormente, afirmado a Ressurreição. Todavia Lessing contradiz essa tese de Reimarus na sua nota editorial “Oposições do Editor” (*Gegensätze des Herausgebers*). A principal intenção de Lessing era, pois, trazer tal tema à discussão, e não ser categórico em assumir uma posição definida.

A crítica de Lessing, expressada no contexto das publicações de Reimarus, não se voltava contra a religião e o espírito, mas sim contra a soberania da palavra da *Bíblia* como “verdade absoluta”; segundo ele, a *Bíblia* encerra em si também hipóteses que são passíveis de erro. Lessing considerava textos sobre a verdade da revelação cristã como “textos da moda” (*Modeschriften*).⁵ Além disso, afirmava que a religião antecede à *Bíblia*. Aliás, um dos pontos principais do debate com o Pastor Goeze gira em torno da “verdade da ressurreição de Cristo” (*Wahrheit der Auferstehung Christi*).

O conselheiro Lessing foi acusado de fazer mau uso da dispensa da censura por parte da autoridade maior de Wolfenbüttel, Karl Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, que em uma declaração de 3 de agosto de 1778 proibiu qualquer publicação de Lessing ligada ao tema religião. Com isso, a pré-estréia de *Nathan, o sábio* aconteceu somente no dia 14 de abril de 1783 em Berlim. Lessing não pôde ver sua obra-prima ser levada aos palcos ainda em vida, porque faleceu em 15 de fevereiro de 1781, na cidade de Braunschweig.

Após ter sido proibido pelo Duque de Braunschweig de continuar escrevendo ensaios contra o ortodoxo Pastor Goeze, Lessing pensou em tratar a questão da reivindicação da verdade por parte das religiões reveladas em uma peça de teatro. A peça *Nathan, o sábio* pode assim ser pensada como a última contribuição de Lessing para essa polêmica disputa religiosa. Para Lessing, a verdade absoluta é reservada apenas a Deus, enquanto os homens anseiam eternamente por ela, sem, no entanto, alcançá-la. Para ele, o problema não reside no homem, que, por sua capacidade limitada de apreensão, acaba gerando erros e contradições, mas sim na afirmação de posições dogmáticas que se julgam esclarecedoras dessa verdade absoluta, inatingível. Portanto, o autor não tem a intenção de substituir a “verdade absoluta” das religiões reveladas. Seu objetivo é despertar no homem a importância para o uso da razão como meio de desenvolvimento humano que resulte em liberdade, tolerância e moralidade. Ao invés de dogmatismo, deve-se pregar tolerância e compreensão diante daqueles que defendem outras posições, e deve-se admitir que os outros também se esforcem pela verdade, que, no entanto, não deve ser imposta de forma dogmática, mas sim posta à prova da razão. Lessing toma a

razão como um elemento que poderia auxiliar no processo de moralização, enquanto a religião assumiria a tarefa do enobrecimento humano, desde que seus dogmas fossem relativizados.

Dessa forma, a razão surge em *Nathan, o sábio* como o principal elemento determinante do sentimento de tolerância que pode garantir a vida em comunidade, visando à compreensão entre os representantes das diversas “religiões da revelação” (*Offenbarungsreligionen*). Aliás, o espírito de tolerância e de direito, que marcou a época do Iluminismo e que é espelhado em *Nathan, o sábio*, tem suas raízes na Inglaterra do século XVII, quando surgiram importantes escritos que pregam a valorização dos direitos humanos: *Habeas-Corpus-Akte* (1679) e *Declaration of Rights* (1689). Tal espírito advém do reconhecimento de que o dogmatismo é a fonte de todos os preconceitos, da intolerância, da injustiça, da perseguição e da falta de liberdade. Outra obra a se destacar nesse contexto é *Traité sur la tolérance* (1763), de Voltaire.

A principal fonte literária para o drama *Nathan, o sábio*, admitida pelo próprio Lessing, é a 3ª novela da 1ª parte do *Decamerone* (1348-1353) de Giovanni Boccaccio (1313-1375). O nome Nathan também foi extraído do *Decamerone*, X, 3, precisamente da novela sobre o “generoso Nathan”, além do sultão Saladino.⁶ Por sua vez, o Orientalismo, que passara desde o fim do século XVII a representar um papel importante dentro do pensamento europeu, tornou-se fonte de inspiração no século XVIII. A crítica e a desmistificação da crença cristã levaram os filósofos iluministas a uma recepção entusiasmada da cultura oriental. Para escrever *Nathan, o sábio*, Lessing valeu-se, por exemplo, do ensaio “História das Cruzadas” (*Geschichte der Kreuzzüge*), de Voltaire (1694-1778), traduzido por ele em 1751, e, sobretudo, da “História de Saladino, Sultão do Egito e da Síria” (*Geschichte Saladins Sulthans von Egypten und Syrien*), de François Louis Claude Marins (1721-1809).

A “Parábola dos três anéis” provém do antigo tesouro de sagas e lendas do Oriente, trazido por Boccaccio à Europa.⁷ Desde o começo, Lessing deixou clara a sua intenção de usar a parábola do anel do judeu Melchisedech, apresentada no *Decamerone* (1348-1353), como núcleo do seu drama *Nathan, o sábio*. Suas alterações do texto de Boccaccio acentuam de forma decisiva o momento da prova de fé e de moral no cotidiano.⁸ Com base na “parábola do anel” de Boccaccio, Lessing, ao mesmo tempo, representa poeticamente o debate acirrado entre o seu amigo, Moses Mendelssohn, com o qual trocava correspondência desde 1754, e o pietista suíço Johann Kaspar Lavater (1741-1801) em 1769, que exigiu de Mendelssohn a refutação das provas da religião católica ou o abandono de sua própria religião. Lessing, na época, criticou

veementemente Lavater por tal “ultimato”, acusando-o de “fanático” (*Schwärmer*).⁹ O próprio Mendelssohn parece ter sido tomado como modelo para a construção da personagem Nathan, tanto por sua sabedoria e por ser defensor da *Aufklärung*, como também por apresentar alguns traços comuns a Nathan: ambos são, por exemplo, comerciantes, e a filha de Mendelssohn também se chamava Recha.¹⁰ Aliás, é importante destacar que Lessing coloca no centro de seu drama, como fonte de sabedoria, justamente um representante da minoria judaica, extremamente discriminada no período que antecede o início do processo de emancipação. A situação dos judeus no século XVIII era garantida, em parte, pelos chamados “privilégios” que lhes davam direito a fixar-se em lugares pré-determinados. Todavia tais “privilégios” não se estendiam a todos, e só em alguns casos eles podiam ser herdados de pai para filho. Os judeus também não possuíam livre acesso às feiras, tendo de pagar, muitas vezes, altas taxas para, assim, poder delas participarem.

Lessing optou pelo distanciamento temporal e espacial, ambientando sua peça no período das Cruzadas na cidade de Jerusalém. Dessa forma, realiza no teatro a redenção de um momento historicamente não realizado naquela época: os abraços das contra-partes no final da peça é um apelo à tolerância e à humanidade que, no entanto, tem como pano de fundo a situação precária da Palestina no período das Cruzadas.

O drama *Nathan, o sábio*, escrito em versos brancos formados por jambos de cinco pés, métrica encontrada principalmente no teatro de Shakespeare, passa-se em um dia do ano de 1192, quando foi negociada uma trégua entre cristãos e muçulmanos. O judeu Nathan, protagonista da peça, é a instância que personifica o tipo ideal do Iluminismo, que não só é esclarecido, como também procura, através de sua sabedoria, trazer as idéias das Luzes aos que o cercam.¹¹ Nathan, rico comerciante que perdera sua mulher e sete filhos no ataque dos cristãos contra a cidade de Gath, aprende através de seu infortúnio que isso tudo foi motivado pela intolerância entre os homens. Em um gesto de tolerância e bondade, acaba adotando uma criança órfã, Recha, filha de cristãos mortos nas Cruzadas. Mais tarde, ao regressar de uma viagem, Nathan é informado pela ama, a cristã Daja, que sua casa se incendiou e que sua filha adotiva foi salva por um cavaleiro da ordem templária, o qual, por sua vez, havia sido perdoado pelo sultão Saladino pouco antes de ser executado e, em consequência, posto em liberdade. Frente à situação, Nathan sente-se duplamente grato: perante o cristão, que salvou Recha das chamas, e perante o muçulmano, que poupou a vida do cavaleiro cristão. Recha, no entanto, acha que tudo foi obra de Deus, que enviou um “anjo” para salvá-la. Nathan

é veementemente contra a idolatria de Recha. Ao saber que o cavaleiro havia desaparecido após tê-la salvo, sem que Recha e Daja tivessem sequer demonstrado sua gratidão e ajudado o cavaleiro, então empobrecido, Nathan fica muito desgostoso – aqui se revela a crítica de Lessing àqueles que se deixam dominar por pensamentos que não são fruto da razão, mas sim da emoção e da crença cega, as quais impedem a ação humana.

A constelação das personagens se constitui a partir de um intrínseco emaranhado de relações que envolvem as três religiões, seja em momentos de discórdia ou de harmonia. A cristã Daja, que permanecera ao lado de Recha pelo amor que sentia pela jovem e pela intenção de um dia regressar com ela à Europa, revela ao cavaleiro a verdadeira origem de Recha, e conta também a Recha sobre o seu batismo. Desta forma, Daja quer abrir caminho para que Recha e o cavaleiro possam ficar juntos, contrariando a vontade de Nathan. Na verdade, Daja age o tempo todo movida pela saudade que sente da Europa e pela insistência em querer que Recha mantenha em si a fé cristã.

O sultão Saladino perdoou o cavaleiro cristão por crer que reconheceu nele o seu irmão desaparecido há muito tempo. No início, o cavaleiro mostrase detentor de um sentimento anti-judaico ao não querer reaproximar-se da casa de Nathan após ter salvo Recha, dando assim a entender que o salvamento foi muito mais um ato impulsivo, fruto de sua crença no esforço heróico que se espera de um cavaleiro templário. Por outro lado, sente-se atraído por Recha.

O patriarca Heraklius é a representação da intolerância e da falta de humanidade. Na verdade, trata-se de uma figura histórica: o verdadeiro patriarca Heraklius viveu em Jerusalém até 1187, quando a cidade foi reconquistada pelos muçulmanos. A personagem de Lessing é a representação de sua contra-parte no debate religioso: o Pastor Supremo de Hamburgo, J. M. Goeze. O patriarca, deixando de lado os princípios religiosos, quer usar o cavaleiro como mensageiro e espião junto ao sultão Saladino. Porém um monge que, no passado, havia confiado a Nathan a criança órfã, acaba revelando ao cavaleiro as intenções imorais do patriarca. Tal fato leva o cavaleiro a desistir do intento de delatar Nathan ao patriarca sob a acusação de ter educado sua filha segundo os preceitos judaicos, quando ela era, na verdade, filha legítima de cristãos.

Os representantes do poder político são o sultão Saladino e sua irmã, Sittah. O sultão, um personagem histórico que marca o último período áureo do Califado, é apresentado por Lessing como uma figura simpática e humana, a imagem ideal de um monarca “esclarecido”. O sultão, em dificuldades financeiras causadas pelas constantes batalhas, deixa-se influenciar pela irmã, Sittah, e planeja uma armadilha que forçará Nathan a dar-lhe dinheiro.

Na cena da parábola do anel (III, 5-3), Nathan é posto à prova: o sultão faz uma pergunta, que certamente pertencia às principais questões que moviam o pensamento do século XVIII: ele pergunta pela “verdade” (*Wahrheit*), a qual Lessing só reservava a Deus como “verdade pura” (*reine Wahrheit*).

Do mesmo modo que Lessing, Nathan é amante do diálogo, um mestre da língua e do discurso. Aqui, não temos um drama em que a marca é o ceticismo diante da língua. A sua base não é o monólogo, mas sim o diálogo fundamentado na confiança do poder da palavra como meio de participação e de compreensão.

A parábola do anel, contada por Nathan ao sultão, representa na forma e no conteúdo o ponto central da peça: através da parábola, Nathan pode se livrar da armadilha do sultão e fazer com que a ação tome o rumo de um final feliz. Tal armadilha, sugerida por Sittah, consistia em perguntar a Nathan qual a verdadeira religião: se a resposta for o Judaísmo, Nathan estará insultando o sultão; se ele negar o Judaísmo, estará negando a si mesmo. Em ambos os casos, Nathan terá que pagar: de um lado, para desfazer o insulto, de outro, pelo temor de que o sultão o obrigue a se tornar adepto do Islã.

Sem querer – ou sem poder – responder de imediato, Nathan propõe contar uma “historinha” (*ein Geschichtchen*) que justificará sua resposta: “Há muitos e muitos anos, um homem, que vivia no Oriente, possuía um anel com uma opala de valor inestimável que tinha o poder secreto de tornar aquele que o usava uma pessoa querida perante Deus e os homens. Para que o anel continuasse de posse de sua família, o homem decidiu passá-lo para o filho preferido, sem antes deixar de recomendá-lo fazer o mesmo no futuro. Esse gesto foi se repetindo por longas gerações, até que o anel chegou às mãos de um homem que possuía três filhos, igualmente preferidos por ele. Pouco antes de sua morte, o homem viu-se em dificuldade, pois não sabia a qual dos filhos deveria dar o anel, prometendo a cada um deles, em separado, deixar o objeto tão desejado. Secretamente, ele ordenou a um artista que fizesse dois novos anéis, usando como modelo o anel maravilhoso. Quando o artista retorna com os três anéis, nem mesmo o homem consegue diferenciá-los, tamanha fora a aptidão do artista em produzir as duas cópias. Contento, o homem chamou os três filhos, separadamente, deu a cada um deles um anel e a bênção e, por fim, morreu. Nem bem o pai morreu, e cada um veio com o seu anel para legitimar a posição de escolhido como o príncipe da casa. Os esforços foram em vão, pois nenhum conseguiu demonstrar que o seu anel era o verdadeiro. Tal fato tornou-se motivo de desavença entre os irmãos, e todos juraram perante o juiz terem recebido o anel das próprias mãos do pai, como, aliás, era verdade. O juiz, sabiamente, chama a atenção para o fato de que o anel verdadeiro deveria ser

revelado por si só, caso possuísse a força de tornar o seu dono uma pessoa querida perante Deus e os homens. Porém, o que ele vê é a discórdia entre os irmãos, que só amam a si mesmos. Com isso, ele os acusa de 'logrados impostores' (*betrogene Betrüger*), pois nenhum dos três anéis era verdadeiro, além de suspeitar que o pai havia perdido o verdadeiro anel e feito três cópias para cada um dos filhos. Por fim, o juiz dá o seguinte conselho:

'Vão embora! – Meu conselho é: vocês tomam a coisa como ela é. Cada um recebeu de seu pai o verdadeiro anel. Cada um acredita possuir o verdadeiro anel. – É possível que seu pai não quisesse tolerar por mais tempo a tirania de um único anel em sua casa. – Certamente, ele amou vocês três da mesma maneira, na medida em que ele não quis prejudicar dois em favor de um. – Pois bem! Que cada um procure imitar o seu amor livre de preconceitos! Que cada um de vocês demonstre a força da pedra em seu anel. Que cada um ajude essa força com mansidão, com amor mútuo, com bem-fazer, com a mais íntima devoção em Deus! E, se a força das pedras, então, expressar-se nos filhos dos filhos dos teus filhos, aí eu os convido por milhares e milhares de anos a voltarem diante desta cadeira. Aí, irá estar sentado nesta cadeira um homem mais sábio do que eu, e ele falará. Vão embora! – assim disse o sábio juiz.'¹² (tradução nossa).

Saladino impressiona-se com a parábola e com a sabedoria de Nathan. A amizade selada a partir de então entre os dois representa a união entre poder e sabedoria. E o dinheiro, que deveria ser tirado de Nathan, é oferecido espontaneamente por ele ao sultão.

Através da parábola do anel, Nathan aponta para diversas possibilidades históricas da religião, sem, no entanto, afirmar qual é a "verdadeira". O juiz, em sua parábola, deixa claro que a verdadeira ação humana deve ser marcada pelo amor, e não por alguma explicação filosófica ou teológica. Dessa forma, a razão como motor da ação faz com que as três possam ser as "verdadeiras" religiões, e não simplesmente uma em especial. O diálogo dramático entre Nathan e o sultão demonstra e, ao mesmo tempo, atesta o conselho dado pelo juiz na parábola: esse conselho substitui a verdade como objeto (anel) através da sinceridade da aspiração pela verdade e, sobretudo, prega o mandamento da compreensão, do amor, da mansidão, do bem-fazer e da mais íntima devoção a Deus. Nathan não só escapa da situação em que Saladino o queria envolver, como também legitima o seu atributo de "sábio" (*Weise*) através da maestria de sua argumentação e de sua apresentação da parábola.

A peça acaba com a descoberta de que o cavaleiro e Recha são filhos do irmão do sultão e, portanto, irmãos. Seus nomes verdadeiros são Leu e Blanda von Filnek. Enquanto todos se abraçam, Nathan se coloca de lado, sozinho.

Com isso, a configuração de um parentesco destruído por um trágico acontecimento do passado se revela ao final como a concretização da utopia da compreensão humana. Lessing constrói o drama *Nathan, o sábio* de tal forma que as personagens, representantes de religiões diversas, encontrem-se em um gesto de tolerância. O judeu vivenciou o ódio dos cristãos, que mataram sua esposa e seus sete filhos. A seguir, ele adota uma criança cristã que perdera os pais na guerra. No início, o templário é um cristão fanático, não quer nem mesmo adentrar a casa do judeu por uma segunda vez, após ter salvo a sua filha. No entanto, ele aprende a superar sua intolerância através do amor por Recha e em consideração à generosidade de Nathan. O muçulmano Saladino, que quer usar o judeu para tirar proveito financeiro, reconhece em Nathan um sábio que lhe transmite a mensagem de que todas as concepções religiosas contêm o seu fundo de verdade. A separação entre judeus, cristãos e muçulmanos dá lugar à visão única do Homem conduzido pela Razão.

A obra *Nathan, o sábio* situa-se em uma tradição de diálogo inter-religioso iniciada pelo filósofo e franciscano catalão, Raimundus Lullus (1232-1315/16), com o seu *Livro do gentio e dos três sábios* (*Liber de gentili et tribus sapientibus; Das Buch vom Heiden und den drei Weisen*; 1274-1276), e seguida pelo filósofo e teólogo Nikolaus von Kues (1401-1464) na obra *Da Paz na Crença* (*De pace fidei; Vom Frieden im Glauben*; 1453). Característica das obras de Lullus e von Kues é a intenção de manter o diálogo permanente entre os representantes das religiões reveladas como forma de aprendizado, para assim auxiliar na reconciliação entre o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo. Ao invés de violência, ressentimentos e insultos, o relacionamento entre os representantes das diversas religiões deveria ser marcado por respeito, amizade e tolerância apesar das diferenças dogmáticas existentes. Lullus e von Kues foram movidos pela idéia da *concordantia* entre os povos. Por isso, seus diálogos, assim como a parábola do anel na peça de Lessing, nunca conduzem a um resultado concreto que pudesse revelar pontos contraditórios entre as diversas posturas religiosas ou mesmo apresentar uma das religiões em questão – na verdade, em ambos os casos o Cristianismo defendido por Lullus e von Kues – como aquela que detém a verdade absoluta. Aliás, nessa tradição, von Kues foi influenciado por Lullus, e Lessing, por sua vez, pelos textos de von Kues.¹³

Um último aspecto a ser levantado seria a discussão sobre a atualidade de *Nathan, o sábio*. Como “um testamento da Aufklärung às gerações futuras” (*ein Vermächtnis der Aufklärung an die nachfolgenden Geschlechter*),¹⁴ nas palavras de Hermann Glaser, *Nathan, o sábio* não é apenas um apelo à razão, ao espírito, à compreensão, à tolerância e à reconciliação entre as religiões. Para nós, pertencentes às gerações pós-Auschwitz e vivendo em um mundo em que os sinais de tolerância se tornam cada vez mais raros, a mensagem de Lessing nos

revela que vivemos em uma era em que a razão perde terreno para o irracionalismo, além de evidenciar o quanto estamos distantes do seu ideal. Não se trata aqui de um ideal utópico, pois, como frisava o próprio Lessing, o ideal da busca pela “verdade” não está em encontrá-la, mas sim em buscá-la. Sendo assim, Lessing nos impõe um grande desafio, o desafio de resistirmos aos rompantes irracionais de nosso tempo e de carregarmos a chama das Luzes.

Referências bibliográficas:

BOCCACCIO, Giovanni: Dritte Geschichte (*Decamerone*). In: DÜFFEL, P. v. *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*. Stuttgart: Reclam, 1995. p. 75-77. (Série Erläuterungen und Dokumente).

LESSING, G. E. *Nathan der Weise*. In: LESSING, G. E. *Lessings Werke in einem Band*. Salzburg/Stuttgart: Das Bergland-Buch, [s.d.]. p.448-565.

DÜFFEL, P. v. *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*. Stuttgart: Reclam, 1995. (Série Erläuterungen und Dokumente).

GLASER, H.; LEHMANN, J.; LUBOS, A. *Wege der Deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung*. 3. ed. Berlin: Ullstein, 1961.

HEISE, E.; RÖHL, R. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986. v. 92. (Série Princípios).

KANT, Immanuel: Beantwortung auf die Frage: Was ist Aufklärung? (1784). In: DÜFFEL, P. v. *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*. Stuttgart: Reclam, 1995. p. 143-151. (Série Erläuterungen und Dokumente).

KUES, N. v. *Der Friede im Glauben*. Trier: Paulinus-Druckerei, 1985.

KRÖGER, W. *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*. 2. ed. München: Oldenburg, 1991. v. 53. (Série Oldenburger Interpretationen).

PINDL, Theodor: Nachwort. In: LULL, R. *Das Buch vom Heiden und den drei Weisen*. Stuttgart: Reclam, 1998. p. 259-306.

RILLA, P. *Lessing und sein Zeitalter*. München: Beck, 1973.

ZELTON, H.; WOLFF, E. *Deutsche Dichtung. Vom Nibelungenlied bis zur Weimarer Klassik*. Weyarn: Seehamer-Verlag, 1996.

Notas:

¹ O conceito de Iluminismo se baseia na metáfora da luz da razão que vai pondo fim à “escuridão” da Idade Média: é o *Siècle des Lumières, éclairé, âge de la Raison* (francês); *Ilustración, siglo de las Luces* (espanhol); *Iluminismo, século das Luzes* (português); *Illuminismo* (italiano); *Aufklärung* (alemão). O poeta Christoph Martin

Wieland foi o primeiro a nomear, em 1770, o progresso intelectual e cultural da época de *Aufklärung* (“esclarecimento”, traduzido também como “ilustração”); cf. ZELTON, H.; WOLFF, E. *Deutsche Dichtung. Vom Nibelungenlied bis zur Weimarer Klassik*. Weyarn: Seehamer-Verlag, 1996, p. 135.

- ² KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784). In: DÜFFEL, P. v. *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*. Stuttgart: Reclam, 1995. p. 143-151. (Série Erläuterungen und Dokumente).
- ³ RILLA, P. P. *Lessing und sein Zeitalter*. München: Beck, 1973. p. 6.
- ⁴ Cf. HEISE, E.; RÖHL, R. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986. v. 92, p. 25. (Série Princípios).
- ⁵ Cf. DÜFFEL, P. v. *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*. Stuttgart: Reclam, 1995. p. 88. (Série Erläuterungen und Dokumente).
- ⁶ Cf. DÜFFEL, 1995, p. 74 et seq.
- ⁷ Cf. ZELTON; WOLFF, 1996, p. 163.
- ⁸ Cf. DÜFFEL, 1995, p. 142.
- ⁹ Cf. KRÖGER, W. *Gotthold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*. 2. ed. München: Oldenburg, 1991. v. 53, p. 13 et seq. (Série Oldenburger Interpretationen).
- ¹⁰ Cf. KRÖGER, 1991, p. 13.
- ¹¹ Cf. DÜFFEL, 1995, p. 412.
- ¹² LESSING, G. E. *Nathan der Weise*. In: LESSING, G. E. *Lessings Werke in einem Band*. Salzburg/Stuttgart: Das Bergland-Buch, [s.d.]. p. 509-510.
- ¹³ Cf. PINDL, Theodor: *Nachwort*. In: LULL, R. *Das Buch vom Heiden und den drei Weisen*. Stuttgart: Reclam, 1998. p. 260 et seq.
- ¹⁴ GLASER, H.; LEHMANN, J.; LUBOS, A. *Wege der Deutschen Literatur. Eine geschichtliche Darstellung*. 3. ed. Berlin: Ullstein, 1961. p. 93.

CÉLINE E SEUS ADORADORES

Luiz Nazario

Há escritores que não mereciam ser lidos. Entre eles, um dos mais lidos, em todo o mundo, é Céline. Na França, ele é hoje não apenas lido, como também admirado, cultivado, celebrado e homenageado como raros escritores contemporâneos o são. A lenta e gradual recuperação desse escritor colaboracionista e anti-semita, seguida de uma verdadeira “glorificação nacional”, dá o que pensar. O fenômeno do Revisionismo, que adquire uma dimensão mundial com a recuperação, no Ocidente e nos países árabes, da cultura de extrema-direita que se imaginava extinta e votada ao esquecimento, é bem visível numa França que já conheceu outras ondas de anti-semitismo de grande virulência, como durante o *affaire Dreyfus*. Desde esse caso, o anti-semitismo contagiou, entre outros escritores de talento limitado, com produção literária de medíocre qualidade, Charles Maurras, Edouard Drumont, Léon Daudet, Pierre Drieu de la Rochelle, Alexis Carrel, Henri Béraud, Jean Giraudoux, Marcel Jouhandeau, Robert Brasillach, Maurice Bardèche, Ramón Fernández, Jacques Chardonne, Alphonse de Chateaubriand e Lucien Rebatet. Mas nenhum desses escritores foi tão longe em seu ódio aos judeus e obteve tanta admiração entre os críticos literários franceses quanto Céline: há aqui, portanto, algo a se investigar.

Nascido em Courbevoie, em 1894, batizado Louis-Ferdinand Destouches, Céline cresceu no seio de uma família pequeno-burguesa miserável na qual a obsessão pela higiene e o anti-semitismo integraram a educação diária: o pai, um literato frustrado, obrigado a trabalhar numa companhia de seguros, vivia culpando os judeus por todos os males da Terra; e a mãe, que mancava de uma perna, tornou-se uma neurótica obcecada: detestando os micróbios, que via em toda parte, obrigava o filho a lavar constantemente as mãos, o que decidiu a carreira de Louis-Ferdinand como médico higienista.¹ Assim que estourou a Primeira Guerra, Céline engajou-se como voluntário. E saiu das batalhas com uma grave fratura no crânio, mais ou menos surdo, o braço direito quase paralisado. Submetido a uma trepanação, é provável que tenha perdido parte das faculdades mentais. A memória das chacinas o perseguia: “Eu matei muito, declarou certa vez.”² A experiência de carneiro na Grande Guerra moldou seu caráter; Céline logo adotou o anti-semitismo como uma visão de mundo:

O judeu não explica tudo, mas ele catalisa toda nossa decadência, toda nossa servidão... Ele só se explica – seu poder fantástico, sua tirania assustadora, pelo seu ocultismo diabólico... O judeu não é tudo, mas ele é o Diabo e isto é o bastante – o Diabo não cria todos os vícios, mas ele é capaz de engendrar um mundo inteiramente, totalmente vicioso... Deus sabe como o branco está podre!... Mas o judeu soube ganhar esta podridão em seu favor, explorá-la, exaltá-la, catalisá-la, estandardizá-la como ninguém. Racismo! Racismo! Racismo! Todo o resto é imbecil – falo enquanto médico. Equidade? Justiça? Que casuísticas doentes e desastrosas – Elas contarão sempre contra nós! Esta é a regra do jogo. Desorganizados contra ferozmente organizados – Larvas contra formigas – Liberais contra racistas! Você não tem mais o instinto da perfeição física, do lirismo estético branco – Todo o “que” da coisa – Os livros o mataram – o sentido da vida branca – E, no entanto, você sabe como os judeus com o cinema apresentam esta terrível eliminação [...].³

As primeiras obras literárias do Dr. Destouches apresentam, através de uma linguagem carregada de imprecisões vulgares, um universo mórbido, povoado por personagens degenerados, tuberculosos, cancerosos, infectados, doentes sem cura, destinados à morte. O estilo céliniano é todo ele feito de confusão e de incoerência. Sua prosa é incapaz de encadear cenas, ações, discursos, sua desarticulação verbal beira a loucura, assemelha-se à retórica dos doentes mentais e denota, a meu ver, uma mediocridade insuperável oculta sob a máscara de uma ambição desmedida. Já nessa primeira literatura, de caráter ainda obscuro, Céline desenvolverá seu anti-semitismo tão feroz quanto o de Hitler associando imagens de judeus à epidemia e à peste. Os primeiros indícios encontram-se em *A Igreja (L'Église)*, peça escrita em 1923, mas publicada apenas em 1933. Nessa comédia em cinco atos, o médico Dr. Bardamu suspeita que a doença que as autoridades afirmam ser apenas uma “banal febre amarela” seja na verdade uma peste. Um judeu “meio surdo e três quartos cego”, Yudenzweck (nome derivado do alemão, com o significado de “objetivo judeu”), manipula os dados da epidemia com a cumplicidade de dois outros chefes de seção, Moise (Moisés) e Mosaic (Mosaico), cujos jogos consistem em lançar as diversas nações em conflitos recíprocos.

Logo após escrever esse *divertissement* anti-semita, o Dr. Destouches produziu sua tese de doutorado em medicina, defendida em Paris: *A vida e a obra de Semmelweis (Vie et Oeuvre de Philippe Ignace Semmelweis, 1924-1926)*, enaltecendo o médico húngaro Felipe Inácio Semmelweis, que descobriu o papel da assepsia na prevenção da febre puerperal. Trabalhando num hospital de Viena, numa época em que ainda não se conhecia a ação dos

microorganismos na febre puerperal, o Dr. Semmelweis observara a enorme mortalidade das parturientes na maternidade dos estudantes em contraste com a baixa mortalidade nos partos realizados por parteiras. Em 1846, quando um colega seu cortou-se dissecando um cadáver e contraiu uma infecção fatal, o Dr. Semmelweis imaginou que o contágio estivesse associado à manipulação de tecidos e mandou instalarem pias para que os estudantes desinfetassem as mãos com cloreto de cal. A mortalidade entre as mulheres caiu para 0,2%. Contudo o Dr. Semmelweis teve seus dados contestados, e foi exonerado; as pias que ele mandara instalar foram atribuídas à superstição e arrancadas; a Academia de Paris rejeitou seu método em 1858 e, por dez anos, ele tentou “alertar” os médicos em toda a Europa. Fracassando em seu intento, o Dr. Semmelweis enlouqueceu; o amigo Dr. Skoda conseguiu interná-lo no asilo onde ele próprio havia sido confinado pelo “inimigo comum” (nas palavras de Céline): certo Dr. Klein – nome que, por si só, evoca o fantasma do “judeu”, o judeu simbólico dos “judeus”. Em 1865, o Dr. Semmelweis invadiu uma sala de dissecação, feriu-se com um bisturi e morreu infeccionado. Pouco depois, o Dr. Pasteur provava que as teorias do Dr. Semmelweis estavam certas.

Assim, em sua tese, o higienista Dr. Destouches imaginou a vida e a obra do Dr. Semmelweis como uma metáfora para o seu próprio anti-semitismo: ele via o mundo “dominado pelos judeus”; descrevia a História não como luta entre homens com valores e interesses diversos, mas como luta entre enormes potências biológicas: “Vinte raças precipitando-se num delírio horroroso” e via os judeus como “micróbios contaminadores da raça”. O destino do Dr. Semmelweis seria, assim, assemelhado ao seu: ninguém acreditava, na Europa contemporânea, que os “judeus” eram a causa de todos os males, apenas ele, o Dr. Destouches, o marginalizado, o incompreendido, sabia disso; ainda que tentasse, como aquele outro visionário, alertar a Europa para o “perigo judaico”, sabia de antemão que seria perseguido pelo que os outros consideravam a sua “loucura”, por defender uma “tese” ainda não comprovada, arriscando morrer como novo mártir da “verdade”. O único consolo é que a posteridade reconheceria fatalmente que ele sempre tivera razão, que ele fora um profeta e um gênio.

Em parte para dar publicidade à sua “causa” e em parte para aumentar seus rendimentos, o Dr. Destouches decidiu também escrever um romance algo sensacionalista e escandaloso, que assinou com o pseudônimo de Céline. O fruto de seu esforço, intitulado *Viagem ao fim da noite* (*Voyage au bout de la nuit*, 1933), obteve um imediato sucesso de crítica. Os críticos que consagraram esse livro desagradável talvez não tenham lido os grandes romances; outros foram enganados por seu discurso estilisticamente vulgar e desarticulado, mas

que parecia, por isso mesmo, revolucionário das letras: à esquerda, Céline foi elogiado por intelectuais anarquistas como André Malraux, Blaise Cendrars, Jean-Paul Sartre e comunistas como Louis Aragon,⁴ Elsa Triolet, Léon Trotski⁵ e até pelo *Pravda*. Contudo a ira política de Céline não encontrava resposta no socialismo, e sim no racismo, que seria cada vez mais explicitado. Embora o anti-semitismo de Céline ainda não estivesse abertamente expresso nesse romance, podendo seu “anarquismo de direita” enganar os intelectuais de esquerda, ele já se encontrava carregado de metáforas médicas, revelando também a quem quisesse apenas ver, sem as viseiras ideológicas, uma mediocridade espiritual insuperável. Animado com o sucesso, o novo “escritor” editou *L'Église*⁶ e produziu outro romance, *Morte a crédito* (*Mort à crédit*, 1936). Sob um fundo de extremo pessimismo, Céline novamente descrevia o mundo como um grande hospital, lotado de degenerados, tuberculosos, cancerosos, infectados, doentes sem cura, todos destinados à morte: o higienista escritor criava um universo mórbido para logo dar aos “judeus” o papel dos causadores do mal-estar, da “peste” que ameaçava contaminar a todos.

Em 1937, Céline conheceu a bailarina Lucette Almanzor, vinte anos mais jovem que ele, iniciando uma ligação que durará até a morte dele (“Escolhi-a para que recolhesse minha alma depois de minha morte”, escreveu). Não se sabe ao certo se Lucette compartilhava de seu anti-semitismo, mas é provável, uma vez que Céline a definiu como “professora de danças clássicas e de caráter” e afirmou que ela não se furtaria a vender, contra os críticos e detratores do escritor, a imagem do “bom Céline”. A situação financeira de Céline não melhorou com a nova carreira de escritor anarquista. Ele esperava que *Morte a crédito* rendesse o mesmo que *Viagem ao fim da noite*, ou seja, pelo menos 1.200 francos mensais. Mas ficou “na lona”, a crer em suas eternas queixas, e culpou “os judeus” por isso.

Em 1937, a paixão anticomunista e anti-semita de Céline explodiu: com os ventos favoráveis que sopravam da Alemanha, ele se sentiu encorajado a lançar os panfletos *Mea Culpa* e *Bagatelles pour un massacre*. Proclamava, agora sem pejos, seu ódio aos judeus e seu desejo de colaborar com os nazistas, acusando “os judeus de Londres, de Washington e de Moscou” de impedir a “aliança franco-alemã”. Dizia preferir 12 Hitlers a 1 Léon Blum “onipotente” – Hitler, esse ele compreendia; e os alemães “pelo menos são brancos”. Ele ainda se perguntava se seria preciso matar todos os judeus, respondendo positivamente: “Se é preciso veados na Aventura, que os judeus sejam sangrados!”.⁷ Céline não cessava de confiar a seus amigos, em cartas, que desejava uma purificação racial sem precedentes: os “novos homens” que ele via nascer, “depois de décadas de catástrofes sem nome”, remontariam aos druidas, seriam *neodruidas* de qualidade superior.⁸ Céline ainda diria, para mostrar-se ajuizado: “Acredito

no racismo – é apenas uma crença médica – uma mística biológica”.⁹ Entusiasmado com a exposição *Der ewige Jude*, montada em 1937 na Alemanha, Céline afirmava ser preciso “farejar o diabo de longe”, pois: “[...] Nada é indiferente ao triunfo judeu, de qualquer judeu, do mais insignificante pintor judeu, pianista judeu, banqueiro judeu, estrela judia, ladrão judeu, autor judeu, livro de judeu, comédia judia, canção judia... Vêm a agregar sempre... Uma pedrinha, um átomo brilhante à construção de nossa prisão para arianos... Na perfeição da Tirania Judia nada se perde – tudo se faz “ventre”, tudo se faz “judeu”. Essa colonização interna se opera suavemente ou pela força, por meio dos interesses, dos ritmos judeus do momento... Os que não estiverem de acordo serão estrangulados (já o são) e o judeu aparecerá ante a mirada admirativa do gado ajoelhado... Finanças, ciências... Os esforços judeus, os êxitos judeus, os projetos de judeus ou de judaizados (como Montaigne, Racine, Stendhal, Zola, Cézanne, Maupassant, Modi, Proust, etc.). A Exposição 1937 nos traz uma magnífica demonstração do tema aplastante, da fúria colonizadora judia, preocupando-se cada vez menos com os ressentimentos e as reações indígenas... O indígena cada vez mais submetido... Mais covarde... Para a paz judia irás amanhã levar tuas tripas aos quatro rincões do mundo... Já está cozinhando!... Povo de joelhos!... e em silêncio!... Tuberculosa Proustituta, a “Dama Judia das Camélias”... Sr. Hoare Bellesha, judeu, Ministro da Guerra da Inglaterra... Que as carnes lhes sirvam para alguma coisa!... Merda! Viva a Bíblia! Bordel de Deus! O mundo é um lupanar judeu!”

Léon Daudet e Lucien Descaves silenciaram sobre os panfletos e não aprovavam o palavreado sujo do anti-semita desclassificado. André Gide tomou ingenuamente os arroubos de Céline por uma “sátira do anti-semitismo”.¹⁰ Mas H. E. Kaminski, antifascista de primeira hora,¹¹ denunciou, em *Céline en chemise brune, ou le mal du présent* (1938), a propaganda nazista daquele escritor medíocre, disfarçada de literatura. Logo Céline lançou *L'École des Cadavres* (1938), um panfleto tão virulento que teve de ser retirado de circulação em 1939. Ele pregava aí a criação de um exército franco-alemão: “O resto virá depois. A Itália, a Espanha, ainda por cima, muito naturalmente, se juntarão à Confederação dos Estados Arianos da Europa”. Para Céline, a Inglaterra deveria ficar de quarentena, em observação. O inimigo a ser combatido é facilmente eleito: “Os homens precisam de ódio para viver, seja! É indispensável, é evidente, é a natureza deles. Eles só precisam tê-lo contra os judeus, este ódio, não contra os alemães. Este será um ódio normal, salvador, defensivo, providencial, como contra uma varíola devastadora, ou as invasões da peste, os ratos transmissores de infecções”.

A utopia céliniana de destruição dos judeus começou a realizar-se com a promulgação do “Estatuto dos Judeus” pelo governo de Vichy, sem nenhuma

pressão da Alemanha, a 3 de outubro de 1940. Editores e redatores colaboracionistas difamavam e denunciavam judeus, resistentes e inimigos particulares à *Gestapo*. Depois, encontravam-se no *Instituto Alemão*, dirigido por Karl Epting, onde recebiam seus cachês. Quando, em começos de 1941, os nazistas procuraram criar um *Comissariado Geral para Assuntos Judaicos*, o embaixador alemão Otto Abetz sugeriu para dirigi-lo os nomes de Bucard, Darquier de Pellepoix, Serpeille de Gobineau, Lesdain Montandon (que sugeria, entre outras medidas, a ablação do nariz dos judeus) e o de Céline.¹² O governo de Vichy acabou decidindo-se pela designação de Xavier Vallat. Ainda em 1941, o editor colaboracionista Robert Denöel, que acabou assassinado no fim da guerra, publicou um novo panfleto de Céline, *Les Beaux Draps* (1941, reeditado em 1943), na sua nova coleção da *Nouvelles Éditions Françaises*, cujo catálogo incluía obras dos anti-semitas colaboracionistas Lucien Rebatet, Dr. Georges Montandon e Dr. Fernand Querrioux. Entrevistado pelo jornal colaboracionista *Je suis partout* a 7 de março de 1941, Céline declarou:

É preciso recomeçar tudo da infância, pela infância, para todas as crianças... O desejo que toda a família seja bela, sã, vivaz, ariana, pura, redentora, resplandecente de beleza, de força, não somente sua pequena família, seus dois, três, quatro fedelhos, mas toda a família francesa, o judeu pelos ares, bem entendido, virado para suas Palestinas, ao Diabo, na lua.¹³

No dia 5 de setembro de 1941, foi inaugurada em Paris a exposição *Le Juif et la France*, visitada em poucas semanas por mais de 100 mil pessoas. Uma crônica de Robert de Beauplan, em *L'Illustration* de 20 de setembro de 1941, exaltava o acontecimento:

Boulevard des Italiens, uma multidão se comprime na calçada, à entrada do Palácio Berlitz, ornamentado por uma grande composição alegórica representando uma espécie de vampiro de barbas longas, de lábios grossos e nariz encurvado, cujos dedos descarnados, semelhantes às garras das aves de rapina, fincam-se num globo terrestre. É a exposição *Le Juif et la France* que abre suas portas. Ambulantes vendem jornais e brochuras. Os visitantes fazem fila diante da única bilheteria. Em cinco dias vieram mais de 18.000... Eles não se contentam em ver de passagem imagens ou quadros: lêem com atenção os numerosos textos explicativos pendurados ao lado das telas, verificam as estatísticas. Alguns mesmo tomam notas... Aí se encontram os elementos de um estudo morfológico do judeu... Aprendemos, assim, que o judeu não é um verdadeiro branco, mas um mestiço, para cuja confecção procederam três tipos humanos primordiais: o mongol, o negro e o ariano. Nesta mistura, o sangue ariano representa apenas um quarto, o sangue mongol, a metade, e o

sangue negro fornece o quarto restante. Como ilustração desta lição de antropologia, abundantes fotografias mostram-nos os tipos mais diversos de judeus. Diante disto, para contraste, opuseram tipos arianos, entre os quais vizinham as mais ilustres personalidades francesas... e imagens anônimas representando camponeses franceses de todas as províncias, homens e mulheres do povo, belos jovens de formas atléticas, todos do mais puro sangue ariano [...]¹⁴

A exposição irritou Céline. Por quê? Numa carta dirigida ao Capitão Sézille, que organizara o evento, ele se queixava da “omissão de suas obras”: “Fiquei surpreso e um pouco doído ao ver que nem *Bagatelles* nem *L'École* figuravam na livraria, enquanto se favorece a um exame de peixes pequenos, abortos laçados à última hora, cabelos na sopa”.¹⁵ A 4 de outubro de 1941, militantes do MSR passaram à ação, incendiando sinagogas em Paris. Nesta oportunidade, outro veículo do colaboracionismo, *L'Appel*, interrogou seus leitores: “Será preciso exterminar os judeus?”. Céline enviou duas respostas, nas quais não dizia abertamente que sim, como se todos já soubessem qual sua posição a respeito, antes perguntando a opinião de outros intelectuais, os quais ele desejava comprometer junto à *Gestapo*, como Colette, que vivia com o judeu Maurice Goudekot.

A 12 de outubro de 1941, Céline escreveu no jornal colaboracionista *Au pilori*: “Para recriar a França, seria preciso reconstruí-la inteiramente sobre bases racistas comunitárias. Nós nos afastamos todos os dias deste ideal, deste fantástico projeto [...]. Os gauleses [...] estão amarrados ao cu dos judeus”.¹⁶ Pouco depois, a 11 de dezembro de 1941, declarou ao mesmo *Au pilori* ser um “anti-semita da primeira hora”, propondo um encontro com seus colegas para a criação de um partido único anti-semita. Foram convidados, além de Céline, os colaboracionistas Marcel Bucard, George Alexis Montandon, Marcel Deat, Eugène Deloncle, Darquier de Pellepoix, Capitão Sézille, Jean Luchaire, Pierre-Antoine Cousteau, Xavier Vallat. Não se sabe o que ocorreu nesse encontro de “maiores” da Colaboração. Mas a 15 de dezembro de 1941, todos os jornais da França publicaram a notificação do general von Stülpnagel, de que, em decorrência de atentados contra os ocupantes alemães, os judeus que se encontravam em território francês deveriam pagar uma multa de 1 bilhão de francos; além disso, haveria deportação em massa de “elementos criminosos judeo-bolchevistas” e fuzilamento sumário de 100 “judeus, comunistas e anarquistas”.¹⁷ No mesmo dia, *Au pilori* convocou os fiéis para uma “discussão sobre a questão judaica”, na qual Céline lembrou aos anti-semitas hesitantes que “cada vez que Hitler toma a palavra ele engaja formalmente a responsabilidade dos judeus quanto ao desencadeamento da guerra européia.

Agora, por que vocês, que se querem incorporar no nacional-socialismo, não engajam igualmente oficialmente esta responsabilidade?”.¹⁸

Numa carta de março de 1942 a Jacques Doriot, Céline voltou à carga: “Volatilizar sua judiaria seria o caso de uma semana para uma nação bem decidida”.¹⁹ A 19 de março, *Au pilori* já se perguntava quem seria “encarregado de combater a peste”.²⁰ Coubera a Xavier Vallat a tarefa de substituir os critérios religiosos pelos critérios raciais na redefinição dos judeus; mas, como ele hesitasse em adotar a estrela amarela para os judeus das zonas ocupadas, como pretendia o tenente alemão Theodor Dannecker, foi substituído por Darquier de Pellepoix, que assumiu a tarefa de deportar os judeus para os campos de extermínio.

A 4 de abril de 1942, *Je suis partout* publicou a reportagem intitulada *Du Sécateurs aux barbelés: Pithiviers les Juifs* na qual Henri Poulain descrevia uma visita que fizera ao campo de concentração de Pithiviers, onde se encontravam internados 1.100 judeus. Ele os via ali viver “na folga, no luxo e na abundância”, relatando assim uma chegada dos transportes: “No fim da viagem o guarda ajudou seu cliente a descer, e numa cumplicidade amigável, soprou-lhe à parte: “– Você está entregue, meu rapaz. É um mau momento a passar. Espero que isso não demore e que voltemos a nos ver em Troyes”.²¹ Com a decretação das leis que proibiam o acesso dos judeus a certas profissões, Céline assinou um atestado como membro da Ordem dos Médicos de Seine-et-Oise, na qual prometia “dar cabo de todos os judeus e judaizados da medicina e do resto”.²² Ele teria denunciado à Gestapo, entre outros médicos judeus de seu conhecimento, certa doutora Howyan. Confessou então que um de seus sonhos de cientista era “extirpar os genes judaicos a partir da fecundação”. O anti-semitismo biológico colocava Céline ao lado do poder exterminador, e sua paixão anti-semita chegava a chocar alguns oficiais alemães: Gerhard Heller, tenente encarregado da censura, relatou, em *Un Allemand à Paris*, que Céline espalhava “loucas declarações sobre os judeus, que nós deveríamos exterminá-los um por um, quarteirão por quarteirão, nesta Paris que ele julgava invadida e gangrenada pela judiaria internacional”. Essa afirmação foi confirmada nos *Journaux de guerre* do militar ocupante e escritor Ernst Jünger, que traçou de Céline – que ele nomeia, por discrição, de Merline – um retrato objetivo:

À tarde no Instituto Alemão, rua Saint-Dominique. Ali, entre outras pessoas, Merline, grande, ossudo, robusto, um tanto pesado, mas alerta na discussão ou, antes, no monólogo. Ele tem aquele olhar dos maníacos, virado para dentro, que brilha como no fundo de um buraco. Por esse olhar, também, nada mais existe, nem à direita, nem à esquerda; tem-se a impressão de que o homem persegue um objetivo desconhecido. “Tenho constantemente a morte a meu lado”, e dizendo

isso ele parece apontar o dedo para um cãozinho que estivesse deitado ao lado de sua poltrona. Ele diz o quanto está surpreso, estupefato, de que nós, soldados, não fuzilemos, enforcemos, exterminemos os judeus – ele não se conforma que alguém que disponha de uma baioneta não faça dela um uso ilimitado. “Se os bolcheviques estivessem em Paris eles fariam vocês verem como se lida com isso; eles mostrariam a vocês como se depura a população, quarteirão por quarteirão, casa por casa. Se eu carregasse a baioneta, eu saberia o que fazer.” Aprendi alguma coisa ouvindo-o assim falar por duas horas, porque ele exprimia, com toda a evidência, a monstruosa potência do niilismo. Esses homens só escutam uma *única* melodia, mas singularmente insistente. São como locomotivas que seguem seu caminho até serem quebradas. É curioso ouvir tais espíritos falar da ciência – da biologia, por exemplo. Eles utilizam tudo isso como o teriam feito os homens da idade da pedra; é para eles unicamente um meio de matar os outros. A alegria dessas pessoas, hoje, não está em que têm uma idéia. Idéias elas já tinham, muitas; o que elas desejam ardentemente é ocupar bastiões de onde possam abrir fogo contra grandes massas humanas e espalhar o terror. Se o conseguem, suspendem todo seu trabalho cerebral, fossem quais fossem suas teorias durante a ascensão deles. Eles se abandonam então ao prazer de matar; e é isso, este instinto do massacre em massa, que, desde o princípio, os levava adiante, de maneira tenebrosa e confusa.²³

Não é de se estranhar que os livros de Céline tenham sido proibidos na Alemanha nazista como fruto de uma “perigosa mentalidade anarquista”. O Holocausto não seguia os impulsos homicidas de um indisciplinado franco-atirador, e sim rigorosos processos industriais de produção da morte em massa. Foi talvez para aprender mais sobre isso que Céline viajou, em 1942, para a Alemanha, numa comitiva de médicos franceses. O objetivo era um encontro com o Prof. Karl Gebhardt, general, cirurgião-chefe das SS, cirurgião pessoal de Heinrich Himmler, que passava as noites organizando os protocolos das “experiências médicas” que deviam ser feitas com mulheres judias em Auschwitz, como esterilizações, inoculações de vírus e exposições sistemáticas a raios-X.²⁴ A pedido de Goebbels, Céline pronunciou um discurso a operários franceses incitando-os à colaboração.²⁵ Ainda em março de 1942, Céline escreveu a Jacques Doriot: “Se fôssemos solidários [...] tudo se passaria instintivamente na calma. O judeu se encontraria expelido, eliminado, uma bela manhã, como um troço”.²⁶

Em julho de 1942, no coração de Paris, 13.152 judeus, homens, mulheres e crianças, foram concentrados no *Velódromo de Inverno* para serem deportados para Auschwitz. A opinião pública comoveu-se com essa operação e a indignação

ganhou a população. O Cardeal Saliege protestou do alto de seu púlpito: “Os judeus são homens e as judias são mulheres. Nem tudo é permitido contra eles, contra esses homens e contra essas mulheres, contra esses pais e mães de família. Fazem parte do gênero humano: são nossos irmãos como tantos outros”. Já Céline sonhava com a liquidação não somente de todos os judeus, como também daqueles que se antepunham aos seus delírios. Certa vez, ele “liquidou” mentalmente Jean Cocteau. Quando se meteu a criar um balé, em outubro de 1942, procurou Serge Lifar, primeiro bailarino e mestre do balé do *Théâtre de l’Opéra*; como este considerasse seu projeto insignificante, Céline denunciou-o à *Gestapo*.²⁷ Confabulou então com o Capitão Sézille, secretário geral do *Institut des Questions Juives*: “O inimigo ocupa todos os postos, todas as trincheiras, todos os desfiles – todas as inteligências... Todos os bancos... Estamos a descoberto, sob suspeita, pouco numerosos, divididos, amanhã talvez desarmados [...]”.²⁸ Céline não hesitou em ligar-se, durante a Ocupação, a membros da *Gestapo*, ao embaixador alemão Otto Abetz e a Hermann Bickler, chefe dos Serviços de Informações Políticas para toda a Europa ocidental, sob as ordens diretas de Reinhard Heydrich, o comandante das SS.²⁹

Em 1943, publicou novo panfleto contra os judeus: *La Médecine Ford* (1943). Não se tratava exatamente de medicina. De resto, obrigado a abandonar o dispensário de Clichy, Céline não conseguiu instalar sua clínica em Saint-Germain-en-Laye. Viu-se obrigado a exercer medicina a bordo do cargueiro *Chella*. Como médico, demonstrava pouco interesse por seus pacientes. A medicina era para ele mero ganha-pão. Suas únicas paixões consistiam em odiar os judeus e acumular dinheiro. Assim, quando os nazistas empreenderam o saque dos cofres privados dos bancos holandeses, substituindo o ouro dos depositantes particulares por moeda corrente de pouco valor, Céline, que havia convertido seus rendimentos em barras de ouro, depositadas num banco da Holanda, precipitou-se para esse país, para tentar impedir o saque. Caíra numa armadilha: acreditava-se “intocável” pelos nazistas por sua colaboração servil; agora, para salvar seu ouro, via-se obrigado a escrever para Alphonse de Chateaubriand:

Considero a violação de meu cofre um insulto pessoal... Que eles ajam assim com os gaullistas ou os judeus – tanto melhor. Mas com seus raros amigos, aqueles que foram condenados, apupados, perseguidos, difamados por causa deles, e não hoje, mas de 1936 a 1939 – sob Blum-Deladier-Mandel – é o cúmulo – uma sujeira monstruosa – Que lição para os colaboracionistas hesitantes!³⁰

Os alemães converteram os 185 gouldens-ouro de Céline em 2.200 florins, equivalentes a cerca de um décimo do valor real. Céline recorreu aos

amigos alemães, mas, ao que parece, sem sucesso. Talvez por isso em *Guignol's Band I e II* (1944), o tom de seus apelos homicidas modifica-se: a história sem pé nem cabeça, situada na Londres de 1917, já não é um ataque direto aos judeus. Também, desde fins de 1942 abria-se uma fissura no muro de cimento que aprisionava a Europa. A BBC lançava ordens de vingança, assinalando Céline como inimigo do homem ante a vigilância pública, para castigo futuro. Ao evocar essa época, o escritor referiu-se à “odiosa propaganda de 1942-1944”. Céline já podia perceber que a Alemanha estava perdendo a guerra e, na iminência da Libertação, apressou-se a deixar a França, com todo o dinheiro que conseguira arrecadar em suas campanhas criminosas: cerca de um milhão de francos, além de barras de ouro costuradas dentro de um casaco.

Ernst Jünger comentou com sarcasmo a fuga de Céline em seu diário: “Curioso ver como seres capazes de exigir de sangue frio a cabeça de milhões de homens se inquietam com sua vidinha suja”.³¹ Céline agora estava mudo; como escreveu em *D'un Château à l'autre* (1957), passou a ter “o artigo 75 no cu... Esse deus de pacotilha me gela o saco. Vacilo... Me acovardo... me confundo... não digo tudo... Ah! ah! Nem de longe.” Escapando de um possível fuzilamento, Céline, a esposa Lucette Almanzor e o gato de estimação Bébert fugiram “como ratos” por 21 dias através de uma Alemanha em chamas. Acompanharam a retirada dos alemães, refugiando-se em Sigmaringen com 1.141 colaboracionistas. Em Berlim, Céline e Lucette tentaram obter a permissão de saída, que lhes foi negada. Foram enviados para um campo de prisioneiros em Zornhof. Quando tudo foi bombardeado, fugiram para a Dinamarca e alcançaram Copenhague, onde, segundo alguns, “se concentravam seus 6 milhões (sic) de direitos autorais.” Mesmo isolados de toda publicidade, Céline (com Lucette e o gato Bébert) acabou detido em dezembro de 1945 por crimes de incitação ao extermínio do povo judeu.

Além de seus panfletos anti-semitas, Céline contribuiu com 28 cartas e 10 entrevistas para os jornais colaboracionistas, fazendo um constante apelo ao extermínio dos judeus, sem mencionar as denúncias feitas diretamente à *Gestapo*.³² Como a extradição de Céline para a França implicava a passagem pelo tribunal militar e um possível fuzilamento (como foi o caso de Robert Brasillach), um entendimento entre os dois governos o fez permanecer encarcerado na Dinamarca até 1948. O Ministro da Justiça libertou Céline depois de ler apenas *Les Beaux Draps* sem nada encontrar que pudesse incriminá-lo. Segundo depoimentos de admiradores, Céline e Lucette passaram cinco anos no bosque de Klarskovgard, perto de Korsør, numa cabana sem água nem eletricidade, com piso de terra batida. Céline comportava-se como um animal, fechado em si mesmo, perdendo quase 30 quilos ao alimentar-se

apenas de aveia, até ficar doente. Moralmente arrasado, só escrevia quando tinha forças. Contudo, ao ler o *Portrait d'un antisémite*, de Jean-Paul Sartre, viu-se tomado pela fúria e jurou “dar cabo desse aborto do Sartre”; chamou o filósofo de “enfermidade epileptóide e porcaria”, que estaria “a precisar de um pontapé no rabo, de uma porrada”; gostaria de “partir-lhe o focinho, de o deixar sem ponta por onde se lhe pegasse”. Quis, então, publicar sua resposta, *A l'agité du bocal*, que constitui, do começo ao fim, uma enfiada obscena de palavrões. Céline começa chamando o filósofo de *Jean-Baptiste Sartre*, tratando-o de “parasita que se alojou em seu ânus” (Céline parece fixado na fase sádico-anal) e abusando de metáforas escatológicas:

Agarrados ao cu... cagarolas, semi-sanguessugas, semi-tênias... verme retal, embrião... o merdas... olho do cu infecto!... merdoso, empanturrado de merda, sais do rego do cu... Ânus de Caim, cestodes!... No meu cu, que é onde ele está... crosta de meu cu genial... escuridão do meu ânus... A merda seca do meu cu... olhos de feto... Tênia... Embrião... Tênia dos cagalhões, falso girino... Tênia trocista e filosófica... Monstro saído das merdas...³³

Jean Paulhan recusou-se a publicar esse panfleto estúpido, ordinário, que acabou saindo numa edição quase clandestina, numa tiragem de 200 exemplares, patrocinada pelos adoradores de Céline. Mais tarde, em *D'un château à l'autre*, Céline dedicou a Sartre mais algumas linhas de ódio: “Agente Tartre! Criptógrafo de merda! Especulador piolhento!”. Processado por colaboracionismo pela Corte de Justiça de Paris, Céline foi novamente detido em 1950 e levado a julgamento na França. Muitos vieram prestar-lhe solidariedade. A estrela de cinema Arlétty, que o considerava um “homem atraente” (a bailarina Elizabeth Craig, antiga amante de Céline, considerava-o um “homem belo e sensível”; na verdade, ele parecia ter saído das cavernas de Lescaux), intercedeu em seu favor e mentiu ao tribunal, apresentando-o como amigo de infância, quando os dois só se conheceram em 1941. Jean Cocteau, perdoadando Céline, também se manifestou a favor do escritor, numa tola demonstração de solidariedade de classe. Nos Estados Unidos, os amigos de Céline recolheram assinaturas para que ele fosse libertado; assinaram: o escritor Henry Miller, o compositor Edgar Varèse, o crítico Edmund Wilson, entre outros desavisados. Recusaram-se a assinar: André Breton, André Gide, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir. O cínico pedido de clemência esclarecia como “único crime” do escritor o ter “emitido opiniões impopulares, opiniões políticas emitidas em livros e escritos, que se pretende terem sido anti-semitas, pró-germânicas e pró-vichystas”, num processo destituído de “provas de atos

concretos". Mais tarde, em outro processo, Henry Miller apelou pessoalmente ao tribunal a favor de Céline, através de uma carta que constitui verdadeiro documento de tolice: "É difícil, para mim, acreditar que um escritor de sua estatura e de sua dimensão possa ser culpado das acusações que pesam contra ele... Para mim ele permanecerá sempre não somente um grande escritor, mas um grande homem. O mundo pode bem fechar os olhos aos 'erros' (se é que o sejam) de alguns homens eminentes, que tanto contribuíram à nossa cultura. Os verdadeiros culpados geralmente se safam".

Mas Céline safou-se: logo depois de ter sido condenado por contumácia a um ano de prisão com confisco de 50% dos bens atuais e futuros, recebeu a anistia da Justiça francesa a 26 de abril de 1951, quando regressou a Paris. Até 1957, viveu solitariamente em Meudon, cuidando, como médico, de alguns poucos pacientes, sendo visitado pelos raros amigos. Continuou, contudo, a escrever, e o anúncio de que *D'un château à l'autre* seria publicado pela Editora Gallimard voltou a agitar a imprensa. Quando Céline apareceu na televisão, o jornal *L'Humanité* reagiu e falou em "escândalo nacional". Mas a barreira acabava de ser rompida. Entrevistado por Olga Obry, Céline declarou: "Os negros que fiquem na América, estão muito bem lá. Os judeus são outro problema; problema étnico. A raça superior é a amarela; daqui a pouco, o mundo será subjugado pelos amarelos. Os brancos estão acabados."³⁴ Céline atribuía seu jeito "lixeiro" de escrever à sua ascendência flamenga, comparando-se a Rabelais, Villon e Brughel. Não seria um escritor com mensagens ou idéias, apenas com "estilo". Tinha, contudo, a nostalgia da destruição.³⁵

Jacques Darribaude, ao visita-lo pouco antes de sua morte, observou que, para aquele médico escritor, a evolução do mundo parecia submetida a "impiedosas leis biológicas". Céline, que sempre comparara os judeus aos vírus infecciosos, agora atribuía o enfraquecimento do sentimento anti-semita ao "sucesso dos antibióticos":

Todo o mundo está vacinado, não há mais epidemias. Nada mais a esperar deste lado. Durante a última guerra, médicos alemães de alta linhagem iam a Lisboa ver se não havia lá epidemias a caminho. Não há mais varíola, não há mais tifoide... os antibióticos assumiram grande parte da tragédia médica. Não há mais peste, não há mais cólera.³⁶

Céline escreveu sobre seu passado: "Não me arrependo de nada". Ele permaneceu racista, observando que a França recebia "o mais que pode todos os perseguidos do mundo, cores, seitas, raças, nos seus jardins, nas suas capoeiras, nas suas faculdades e na sua cama!". Confessou ser incapaz de gozar a vida: nem bebidas, nem comidas, nem sexo, em nada encontrava prazer:

“Absolutamente nada, nada, nadinha. Só tenho uma vontade, dormir e não ser chateado”. Mas não se furtou a compor outro romance, *Nord*, sobre sua fuga através da Alemanha, e uma última novela que permaneceu inacabada, *Rigodon*, em que voltava a lamentar serem os brancos apenas “carne de mestiçagem para converter-se em negros, em amarelos, e logo em escravos, em párias, e logo em podridão”, terminando num “delfrio visionário racista”, já vendo a França invadida pelos chineses. Ao morrer, em 1961, em Meudon, Céline foi acompanhado por cerca de 50 pessoas até o cemitério, entre os quais os amigos fiéis Roger Nimier e Marcel Aymé, e a viúva Lucette Destouches, que se afastou tão logo o corpo tocou o fundo da sepultura.³⁷

Paul Valéry havia qualificado Céline de criminoso. Já em 1952, o amigo Roger Nimier atenuou o julgamento: “É muito natural não amar Céline”. Mas a verdadeira recuperação começou em 1963, quando Dominique de Roux dedicou a Céline um número especial nos *Cahiers de l'Herne*. Nesse volume, reeditado em 1965, 1968, 1972 e 1988, a obra de Céline era elevada a um “dos primeiros lugares na literatura do século XX.”³⁸ Em seu ensaio, Marcel Aymé, que havia igualmente colaborado com os alemães sob a Ocupação, atribuía os aspectos negativos da obra de Céline, assim como aqueles imputados à personalidade do autor, a uma “lenda má... tão afastada quanto possível da verdade” – verdade que apenas o círculo de amigos de Céline detinha; e essa seria que aquele “único grande escritor de seu tempo”, aquele “gênio poético” cujo rosto ostentava uma “beleza viril”, pertencia a uma “raça de escritores pouco concebível para os intelectuais da nova geração”; Céline sentiria “grande ternura... pelas crianças e pelos animais” (uma evocação de Hitler?) e seria, enfim, uma “força da natureza”; não passaria, assim, de mentira a “lenda” de que ele teria colaborado com os alemães: ele teria sido até “hostil” a eles e, seu anti-semitismo, que não se podia negar, podia-se, contudo, “compreender”, como o fruto de uma educação, própria da classe de comerciantes franceses, esmagados pelos “concorrentes judeus que entravam em conluio com os bancos judeus”: se Céline guerreava os judeus, é porque “eles” o haviam antes “provocado e mirado no coração [...] foi a injustiça que gerou a injustiça”.³⁹ Já para Giano Acamme, o “anti-semitismo visceral” (como qualifica) de Céline deveria ser considerado mais como “elemento de estilo” que como seu próprio pensamento.⁴⁰ O argumento é pífio: se, como se dizia, “o estilo é o homem”, o anti-semitismo de Céline, assim deslocado do pensamento para o estilo, voltava a comprometer o homem: seu “estilo” não seria mais que a expressão de seu mais “profundo” pensamento. Enfim, os elogios ao “gênio literário” de Céline e as “interpretações” de seu anti-semitismo prosseguiram, na pena de adoradores de Céline, em vários graus, dos críticos literários mais ingênuos aos mais maldosos colaboracionistas ressuscitados, por quatrocentas páginas.

Em Bruxelas, Marc Laudelout lançou os *Bulletins céliniens* e, em Paris, a Gallimard passou a editar os *Cahiers Céline*. Cartas de Céline foram descobertas e editadas por Pierre Lainé, Jean-Paul Louis, Éric Mazet. Em 1966, Dominique de Roux escreveu *La mort de L.-F. Céline*. A viúva Lucette já tratava de limpar, polir e manter imaculada a imagem do escritor:

Céline era um homem de imensa bondade. Tudo o que fez, o fez para o bem; amava a França, seu país, amava as pessoas em geral... Era muito mais terno do que se o imagina, mas ele não o mostrava e essa é a verdadeira ternura... E dela morreu... E se, por momentos, era um pouco duro com as pessoas, era para que se reformassem... Não lhe agradava destruir, e se quebrava alguma coisa era porque essa coisa lhe parecia inútil. Queria criar... Era um artesão sem nenhuma vaidade. Estava disposto a admirar aos demais se haviam trabalhado tanto como ele. O que ele queria era trabalhar. Pensava que nunca “cavávamos” suficientemente fundo para encontrar o que buscamos. “Ficam na superfície” declarou falando dos outros. O escritor vem do médico... essa maneira de ver as coisas... Teria dado a vida por um enfermo, sua vida não contava... a vida... não é suprimir a vida. Enamorado da vida. Sua paixão: a juventude; adorava os animais, tudo o que era jovem e novo... Era para a juventude que escrevia, porque não tinha o que esperar dos homens... Que não o haviam compreendido. Mais adiante, talvez [...].⁴¹

Em 1969, a revista *Magazine Littéraire* lançou um número especial com uma série de artigos apologéticos, assinados por Philippe Schuwer, Michel Baumgar, Pascal Pia. Apenas no artigo *Anti-semita?*, certo Rabi fazia restrições: “Serão salvos *Viagem ao fim da noite e Morte a crédito*. Todo o resto deve atirar-se ao lixo.”⁴² Mas a sociedade francesa apressou-se em recuperar “todo o resto”. François Gibault, que se aproximara de Lucette para tratar de uma torção após ter caído do lombo de um burro, descobriu, na posse da viúva, algumas “reliquias” de Céline, como os originais de *Rigodon*, publicado em 1969. Nesse ano, certo Sr. Fourmont organizou uma exposição consagrada a Céline em Houilles sem abordar seu anti-semitismo; o objetivo era apenas o de “fazer ler Céline antes de tudo”. Ajuizado, o crítico e escritor Le Clézio declarou na ocasião: “Não se pode não ler Céline”. Em 1973, surgiram *La nuit de Louis-Ferdinand Céline, le voyeur-voyant*, do canadense André Smith; *Misère et Parole*, de Frédéric Vitoux; *Les idées politiques des Louis-Ferdinand Céline*, de Jacqueline Morand; *Drieu la Rochelle, Céline, Brasillach et la tentation fasciste*, do finlandês Tarmo Kunnas. O jornal *Le Monde* pode, então, anunciar “o fim do purgatório” de Céline. Em 1976, um programa especial de TV homenageou-o com uma

velha entrevista filmada e um tributo prestado pelo escritor Philippe Sollers.⁴³ Desde então, a Bibliothèque L-F. Céline publica atas de colóquios, textos, documentos e repertórios de livros, cartas e manuscritos de Céline colocados à venda.

Os adoradores do escritor não cessam mais de publicar volumosas biografias anuais reabilitando o mestre. Tornando-se o “biógrafo oficial” de Céline através de sua ligação com Lucette, François Gibault publicou os 3 volumes de seu *Céline* (1977-1985), nos quais “interpreta” o anti-semitismo do escritor como a atitude de um corajoso pacifista que tentava alertar o mundo contra a Segunda Guerra; denunciava, pois, os judeus como os “provocadores” da nova conflagração que previa e temia, tendo já conhecido os horrores da Primeira Guerra. O colaboracionismo de Céline teria sido, assim, apenas uma “política de fraternidade” entre franceses e alemães.

Na mesma trilha, Philippe Muray pintou, em *Céline* (1980), o retrato do escritor como pacifista radical e anti-semita “por desespero”, panfletário infeliz, mas romancista genial, “crucificado” por ter “gritado” o que muitos colaboracionistas cochichavam junto aos ocupantes livrando-se de censuras, enquanto aquele pagava caro suas palavras de fogo, “apodrecendo” no cárcere. O martírio cruel, apesar de merecido, teria unido Céline ao século XX “para o melhor e o pior”.

Jean-Pierre Dauphin e Paul Fouché editaram *La bibliographie des écrits de Louis-Ferdinand Céline* (1984), a mais completa recensão dos escritos publicados e inéditos do escritor. Num novo *Céline* (1987), Paul del Perugia evitou aprofundar-se nas discussões sobre o anti-semitismo, observando que o Japão havia autorizado a publicação dos panfletos de Céline, mas que na França ainda seria “preciso esperar que nossa opinião seja convenientemente preparada para que o anti-semitismo céliniano possa ser colocado “em todas as mãos”⁴⁴?. O Céline retratado por Perugia assemelha-se a um santo místico que pregava no deserto, um cavaleiro da Távola Redonda que errava num mundo entorpecido, um gênio solitário cuja lucidez conduz ao martírio. Céline seria um “inocente”, enfim:

Na sua errância, o andarilho não supunha sequer por um instante a existência das “câmaras de gás”, de corpos incinerados. Ele só ouviu falar de deportados que trabalhavam na Alemanha. Seu itinerário não passa pelos campos de concentração; Céline pareceu muito escandalizado por não ter testemunhado nada dos crimes dos alemães... Seu anti-hitlerismo datava de tomadas de posição feitas desde 1933.⁴⁵

Perugia invocava uma entrevista que Céline dera ao jornal *Le Figaro* pouco antes de morrer:

Não quero que os senhores pensem que eu era indiferente a Buchenwald, etc... Se tivessem se fiado apenas em mim, ninguém teria ido para lá... Não preveni preto no branco que uma nova guerra seria uma catástrofe, que o exército francês sumiria e que se seguiriam a isso mil horrores; que aqueles que os senhores sabem nos levariam ao poço, e que dali não sairíamos mais?⁴⁶

Mas ao arrogar-se uma inocência divina e profética, Céline levava ao cúmulo seu anti-semitismo, pois “aqueles que os senhores sabem” não eram outros que os “judeus”, aos quais ele novamente atribuía a culpa pela Segunda Guerra e suas conseqüências, o que incluía “Buchenwald, etc.” Perugia queria que esse “sádico de alma pura” (nas irretocáveis palavras de Sartre) desconhecesse os crimes de Hitler e fosse ao mesmo tempo o mais lúcido avaliador do regime nazista: “Desde 1936, Erika Irrgang emigrou para Cambridge. Céline a tinha advertido, com uma sabedoria severa, sobre os holocaustos com os quais Hitler ameaçava os judeus.”⁴⁷ Céline não desconhecia os crimes nazistas; soube, em dezembro de 1938, da morte do marido da amiga Cillie Pam, ligada ao meio intelectual judeu de Viena, no campo de Dachau. Escreveu-lhe: “Eis notícias atrozes”, dedicando o resto da carta a relatar seus dramas pessoais, para concluir: “Você vê que os judeus também perseguem.”⁴⁸ As contradições desse “amigo dos judeus” falam por si.

Logo Frédéric Vitoux deu a público *La vie de Céline* (1988), que consumiu mais de dez anos de sua vida, representando a última manifestação de sua “difícil cumplicidade” com aquele autor. Retomando a tese de Gibault, Vitoux, voltou a “interpretar” o anti-semitismo de Céline como forma de pacifismo e seus apelos ao massacre dos judeus como delírios e *féeries*, fantasias literárias sem relação com a realidade: “Seu anti-semitismo de outrora era uma forma de esperança, ele o vociferava com um objetivo preciso: evitar a guerra, preservar a paz, a paz a qualquer preço.”⁴⁹ Céline seria um visionário míope, pois incapaz de enxergar as deportações que se faziam sob seu nariz: enquanto os judeus eram mandados para a morte, Céline veria apenas “judeus plutocratas que triunfam.”⁵⁰ Mas é Vitoux quem não quer ver o Céline colaborador, associado ao nazismo, um “homem de partido”, ainda que ele tenha pregado o partido único, fazendo dele “um escritor, o inventor de uma linguagem; sua musiqueta, sua revolução pessoal, eis o que lhe importa e que o torna, para nós, imenso.”⁵¹

Finalmente, Philippe Alméras, outro apóstolo de Céline, livrou ao público *Les Idées de Céline*, assegurando que “estudar as idéias (*sic*) de Céline não é nem justificá-las, nem descrever uma patologia, mas tentar compreender como

sobre uma plataforma tão marginal pode-se edificar uma das obras maiores do século.”⁵² Como todo céliniano, Alméras acredita na “genialidade” de Céline:

Onde estão os Duhamel, Maurois, Gide, Montherland, Giraudoux e mesmo Malraux e Aragon? Céline sobrevive. Se ele ainda não está no vestibular chinês, já foi traduzido lá. Na França, dos autores contemporâneos, é um dos únicos que encontram boa acolhida entre os jovens. Desde 1957, Céline voltou a ser o contemporâneo capital.⁵³

Cego a toda literatura francesa que sobrevive muito bem sem o *lobby* da crítica de direita, ele vê em Céline o “criador de uma linguagem nova” e acrescenta: “Como nós, ele não crê em nada, nem em Deus nem no horizonte das revoluções... O que o obceca é a pulsação da célula, a antecipação do nada [...] persuadido da maldade fundamental do homem.”⁵⁴ Alméras pretende, enfim, “renovar a apreciação dos panfletos de Céline.”⁵⁵ Triste sintoma de uma época.

Alméras logo publicou outro livro de puro revisionismo, as *Lettre des Années Noires*, reproduzindo cartas anti-semitas inéditas que Céline enviou a Henri Poulain, redator do *Je suis partout*, e a Paul Bony, tradutor da *Gestapo* durante a guerra. A viúva Lucette obteve autorização judicial para proibir a reedição do livro e de outras obras de Céline sem sua permissão. Mas Alméras prosseguiu na campanha de reabilitação lançando pela editora Laffont outra biografia de seu mestre: *Céline — Entre Haines et Passions* (1994).

Henri Godard lançou, sucessivamente, *Les Écrits de Céline et leurs leçons*, *Poétique de Céline* e *Céline Scandale*, não negava que Céline produzira textos anti-semitas e, depois da guerra, ainda “uma dúzia de passagens ofendendo a memória do Holocausto”. Mas – e os revisionistas sempre proferem a palavra “mas” – no seu entendimento “esta denegação de toda qualidade à comunidade judaica expressa nas intervenções do narrador é contradita no corpo dos romances quando Céline coloca em cena personagens judeus”. O que Céline procurava, então, difamando os judeus e atacando a memória do Holocausto, era “confrontar-nos com o mal através de agressões racistas”. Pairando acima da moral, estaria a qualidade literária da obra, a singularidade do prazer estético autônomo e independente – essa a “interpretação” de Godard.

Na mesma linha de argumentação rebuscada, Yvez Pagès tentou demonstrar, em *Les fictions du politique chez L.-F. Céline* (1994), que Céline não seria um fascista nem um populista anti-semita, mas, bem lá no fundo de seu ser, um autêntico esquerdista anárquico, tão sofisticado que nenhum de seus críticos de esquerda se teria dado conta disso! Após esse notável número de contorsionismo intelectual, o último viés da recuperação do anti-semitismo céliniano foi dado pela espantosa teoria do “Céline super-judeu”. Em *Céline*

seul (1993), Stéphane Zagdanski, que se diz judeu e chama os críticos de Céline de “asnos” no artigo *Ânes s’abstenir*, num número especial da revista *l’Infini* dedicado ao escritor, com diversos inéditos, incluindo o texto integral de *Mea Culpa*, postula que uma guerra foi declarada e que é preciso escolher um campo: “Não: Céline ou os judeus, mas: Céline, os judeus e a literatura ou o resto do mundo”. Zagdanski adverte possíveis críticos de sua tese de que, como judeu, não pretende “reabilitar” Céline ensinando os judeus a amá-lo, mas provar que Céline, como Sade, escreveu seus panfletos exclusivamente para escritores. Em que isso modificaria o conteúdo dos textos é um mistério insondável. Mas Zagdanski não pára aí. Para ele, Céline não seria anti-semita porque o anti-semitismo é, por natureza, antiliterário e os judeus seriam “a letra do espírito”. Místico da literatura como Proust, seu maior rival e modelo a igualar e ultrapassar, Céline seria o “super-judeu”, escrevendo literatura talmúdica, retornando a um judaísmo que o elevaria ao mais alto da consciência humana⁵⁶. Embora alguns críticos tenham considerado o exótico ensaio de Zagdanski “brilhante”, sua tese não passa de manifestação irracional, na qual os “judeus” aparecem em oposição ao “resto do mundo”. É esse racismo de Zagdanski que o faz tão próximo de Céline.

Também Jacques Lecarme pretendeu que o discurso racista de Céline não tenha atraído ninguém para sua causa, sendo seguido apenas por leitores que jamais o levaram a sério.⁵⁷ O que passa despercebido nesse “argumento” é a segurança com que os adoradores de Céline radiografam uma audiência virtual e determinam o que foi ou não foi absorvido por ela; de que maneira Céline foi ou não apreendido no interior de suas mentes. Impressionante, ainda, a ansiedade com que críticos que não “viveram” a Ocupação, a Colaboração e o Holocausto tentam perdoar Céline em nome das vítimas silenciadas. O escritor Juan Carlos Onetti resumiu o assunto numa piada: “Céline diante do tribunal de depuração: ‘Eu, anti-semita?’”, teria dito. “Abetz ofereceu-me o encargo de resolver o problema judeu na França e eu não aceitei. Se tivesse dito que sim, a essa hora não restaria um único judeu na França!” Mas, no Brasil, Leda Tenório da Motta captou a mensagem revisionista e escreveu que Céline seria um “judeu ao avesso, identificado com o perseguidor nazista e, na lógica dessa pista, o anti-semitismo é um delírio de perseguição invertido [...] Céline precisa do judeu imundo como causa externa, para não desmoronar internamente”. Esse ódio seria, contudo, necessário “à coerência do sujeito instável que ele é tanto quanto o corpo bem modelado da bailarina... seria a contrapartida positiva dessa frágil criação identitária”. Na dúvida que permanece em suspenso, Leda Tenório afirma, “em nome dos bons sentimentos”, que Céline pelo menos não passou da palavra ao ato: “Toda a sua ofensa ao judeu é por escrito. O surto

persecutório, embora envolva a mais grave questão ética deste século, não extrapola a obsessão do estilo e a folha de papel, quer dizer: o tormento interior.”⁵⁸

Quem lê tal afirmação poderia pensar que Céline permaneceu inédito sob a Ocupação, escrevendo em folhas atiradas ao lixo, depurando o estilo, numa terapia particular de seu “tormento interior”. Na realidade, ele levou sua “fragilidade identitária” ao espaço público, publicou suas folhas em jornais colaboracionistas, denunciou judeus aos nazistas. Claro que o anti-semita é vítima de fraturas psicológicas, mas ele é também responsável pelos seus atos e pela produção de sua literatura venenosa. O que se tenta agora, das maneiras mais tortuosas, é recuperar Céline por inteiro, incluindo seu anti-semitismo. Até Michel Contat, ao escrever a respeito desse surto contagioso, viu-se tentado a reconhecer o “estilo Céline”, a capitular diante do “sucesso” de Céline, e a exigir a publicação dos panfletos anti-semitas:

Hoje, de Coluche a Sollers, da Universidade à jovem guarda literária, todo mundo admira, vende Céline. Ele está na Pléiade, na Folio, é um grande escritor reconhecido, patente, estampilhado, canonizado, e que se vende, muito... Rabino Céline! Santo Céline! Por que não? Mas perseguido, mártir, não. O insulto seria grave demais em relação aos verdadeiros mártires desse século... Que se reeditem, pois, os panfletos, que se ponha à obra esse estilo.⁵⁹

Como resistir ao rolo compressor das edições de luxo e de bolso, seguidas de críticas entusiásticas de jornalistas, críticos literários e professores em tantas publicações? A consagração maior veio com a edição crítica de Henri Godard, em papel bíblia, na *Bibliothèque de la Pléiade*, da Gallimard. A obra de Céline viu-se assim “imortalizada” naquela coleção reservada aos grandes espíritos da literatura mundial e aos mestres da língua francesa. Como se isso não bastasse, as obras de Céline são lançadas em grandes tiragens em formato de bolso, alimentando a massa de estudantes e curiosos. Suas teses, esparços, artigos e cartas não cessam de ser recuperados por pequenas editoras em edições caras, para colecionadores. A poderosa Gallimard incluiu toda a obra do autor em seus catálogos. Essa folia editorial realimenta-se e cresce como uma bola de neve: a editora *Du Lerot* lançou, entre 1990 e 1991, dois volumes do *Année Céline*. Em 1994, a *Gallimard* lançou *Elizabeth et Louis*, um livro de entrevistas de Alphonse Juilland com a bailarina americana Elizabeth Craig, revelando seu relacionamento com Céline durante os anos 1926-1933; a *Révue d'études du roman du XXe. siècle*, da *Universidade Lille-III*, preparou um dossiê crítico sobre *Viagem ao fim da noite*, com contribuições de Henri Godard, André

Derval, Philippe Destruel, Philippe Bonnefis. Claude Duneton publicou sua homenagem à “peregrinação pelos caminhos do exílio do escritor” em *Bal à Korsor*. Estudos particulares sucedem-se obsessivamente: *Le Cinéma de Céline*, de J. D'Arribehaude; *Reler des sources et citations de Bagatelles pour un massacre*, de Alice Kaplan; *Céline de mes souvenirs*, de Serge Perrault; *Essai de situation des pamphlets de Louis-Ferdinand Céline*, d'Eric Sébold. Entre as publicações do IMEC, destaca-se um *Tout Céline* e o ensaio *Céline et les Editions Denoël (1932-1948)*. Na voragem dessa exaltação sem limites, os manuscritos de *Vigem ao fim da noite* foram leiloados, em 2001, por 12 milhões de francos, pagos pela Biblioteca Nacional e pela senhora Nahed Ojed, viúva do riquíssimo comerciante de armas. O preço ultrapassou o valor atingido pelos manuscritos dos nove volumes de *Memórias de além-túmulo*, de François-René de Chateaubriand (4 milhões), pelos do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (7 milhões), e pelos da novela *O processo*, de Franz Kafka (10 milhões). “Tenha dó!”, não se conteve Gilles Lapouge ao noticiar o fato.⁶⁰ O recorde de Céline seria mais tarde batido por *On the Road*, de Jack Kerouac, vendido por 15 milhões de francos.

A recuperação da literatura anti-semita é um fenômeno mundial. Na Itália, a editora Adelphi relançou Alexander Lernet-Holenia, a editora Aurora publicou uma tradução de *Bagatelles pour un massacre*, vendido nas seções de *best sellers* de todas as livrarias Mondadori e Feltrinelli; na Alemanha, diversas editoras relançaram Hanns Heinz Ewers; na França, outras tantas editoras publicam livros de Lucien Rebatet e as Éditions de L'Herne relançaram *A l'agité du bocal*. Participando desse clima revisionista, o jornalista e escritor Paulo Francis, numa crônica de 1996, elogiou Drieu de la Rochelle, supostamente vitimado por uma adaptação cinematográfica “indigna” de *Feu Follet*, e o colaboracionista Robert Brasillach, “satirizado cruelmente por Truffaut em *O último metrô*”; considerou Céline e Rebatet “os dois escritores de primeiro time franceses do meio do século” e lamentou que o segundo, um “clássico do colaboracionismo”, tenha sido “ignorado pela crítica”, responsabilizando Jean-Paul Sartre por isso!

Em 2001, Lucette, ainda viva, morando na mesma casa no número 25 da Route de Gardes, em Meudon, onde Céline viveu seus últimos 10 anos, lançou o pequeno livro *Céline Secret*, escrito em parceria com Véronique Robert, uma coletânea de reminiscências da vida a dois, na qual traçava o retrato íntimo do marido enquanto “gênio incompreendido”. O objetivo de sua empresa era fazer com que o público visse Céline como ela o percebia:

[...] Um homem frágil, um homem bom, que sofreu tanto... Atingido por um estilhaço de obus... Não conseguia mais dormir... Os nervos constantemente à flor da pele. Vivia em um estado de segunda consciência. Foi por isso que brilhou tanto em literatura. Caso contrário, ele teria sido apenas um bom médico, e isso teria sido perfeito. A literatura não merece que se sofra tanto por ela.⁶¹

É de se perguntar que tipo de revolução literária teria Céline realizado, se ele nada criou que não fosse algo como uma derivação barata e grosseira de James Joyce – que antes de soçobrar no experimentalismo provou ser grande escritor em seus contos e, sobretudo, em *Retrato de um artista quando jovem*. Já Céline começou soçobrado, incapaz de criar personagens consistentes, psicologicamente verdadeiros, em situações reais. Em sua obra, tudo é *folie* e nojo. E, a despeito dessa mediocridade, seus romances são cada vez mais considerados como “grande literatura”. Quanto ao anti-semitismo de Céline, ele é sistematicamente “perdoado” pela crítica francesa, hoje não apenas mais apenas de direita, como também a de esquerda, que lhe dedica anualmente volumosas biografias. Enigmaticamente, a baixa desse escritor; sua ignomínia moral, reconhecida até por militares alemães da Ocupação, é vista como grandeza; seu horror à vida converte-se em “genialidade”; suas cacofonias, em “estilo revolucionário”; seu colaboracionismo, em “pacifismo desesperado”. Os admiradores de Céline “interpretam” positivamente seu ódio aos judeus com o objetivo de reintegrar os panfletos colaboracionistas na literatura francesa, dando-lhes novos significados, retirando-os de seu contexto histórico, descobrindo neles intenções puras, nobres, positivas, ocultas lá no fundo, injustamente suplantadas pelo “fel anárquico do militante”.

Os adoradores de Céline traem seus *parti-pris* pela própria minúcia de suas pesquisas, que se estendem por 300, 500 e até 1.000 páginas de cacofonias, repetições e escavações célinianas. Não se vive tantos anos da própria vida dentro da vida de um outro que já não fosse, ou que não se tenha então tornado, parte de si mesmo. A intensidade das pesquisas encontraria uma justificativa no “gênio literário” de Céline, mito cultivado, entre outros, pelo catedrático norte-americano de literatura e dito judeu Milton Hindus,⁶² por críticos sem expressão, como Michel Beaujour ou Michel Thélia e por críticos importantes, como Maurice Nadeau, Michel Butor, Roland Barthes, Julia Kristeva ou Philippe Sollers.

Entre nós, Leyla Perrone-Moisés considerou que *Viagem ao fim da noite* está, para as letras francesas, como *Grande sertão: veredas* para as letras nacionais.⁶³ Leda Tenório da Motta afirmou que “Louis-Ferdinand Céline é ao lado do judeu Marcel Proust, o mais importante escritor francês deste século”.

Silviano Santiago evocou a “genialidade artística de Céline”, que teria produzido “extraordinários romances”. Para Luis Carlos Maciel, Céline seria grande porque “a intenção artística independe do processo intelectual”. Joel Silveira, mesmo considerando Céline “um crápula, um filho da mãe completo”, admitiu que ele “foi um dos grandes escritores deste século”, sendo *Viagem ao fim da noite* “um livro absolutamente genial”. Rosa Freire d’Aguiar traduziu aquele romance para a Companhia das Letras colaborando com um encantado prefácio. Para Silvio Back, Céline era um gênio porque “a beleza estética está acima das ideologias”, citando Sergei Eisenstein, Ezra Pound, T. S. Eliot e Leni Riefenstahl como outras tantas provas.⁶⁴ Josué Montello, numa apreciação de *Viagem ao fim da noite*, destacou como “indelévels na memória” duas cenas do romance: “a do momento em que Robinson reconhece que está cego e a da morte da jovem que se submeteu a um aborto e vai-se acabando numa lenta e irreprimível hemorragia”. Noutro “reparo luminoso”, Céline nos daria a chave de si próprio: “Cada um de nós é artista com o que tem à mão”. E Montello a justificá-lo: “O que ele tinha à mão [...] era a pobreza e a covardia, a podridão e o medo, a traição e o ódio, a ingratidão e a cupidez, com os seres humanos tentando enganar uns aos outros, sob a vigilância da Morte.”⁶⁵

Aparentemente cego à consagração nacional de Céline na França e, por reflexo, no Brasil, o prefaciador de *O cão de Deus* (1995), da sintomática editora Hiena, de Portugal, considerou revoltante a forma como a *intelligentsia* francesa tratava o escritor: “Tenho Céline por um genial inventor [...] Aos meus olhos não só o mais importante (poeta) do nosso tempo, mas nos vários séculos que formam os tempos modernos, uma das maiores charneiras da arte de escrever”. Para esse adorador canino que eleva o trôpego Céline à dimensão de um Flaubert, um Proust, um Machado de Assis, um Sartre, um Camus, um Pasolini, um Borges, era não apenas o maior vulto literário dos “últimos séculos”, como verdadeiro santo digno de beatificação: “Não houve homem de melhor coração, mais patriota, mais confraternizador”. Naturalmente, se esse gênio santo não deixou obra que preste, não é culpa sua; destruiu-o uma conspiração:

Todo o estatuto da *intelligentsia* assenta num sistema de vasta impostura com postos e equipas de substituição tão complexos e vastos que, indo por acidente ao ar um ou outro destes postos, não põe em perigo o conjunto; mas quando aparece um determinado desmanchador, um que ataca a central, o grande sabotador, tocam sinos a rebate e sócios de todos os níveis precipitam-se com azeite a ferver, em direcção à muralha.⁶⁶

Assim, Céline teria sido vítima dos intelectuais incomodados com a sabotagem da literatura e do espírito praticada pelo gênio santo. Mas não basta ao adorador de Céline pintar de ouro seu ídolo de barro, é preciso transfigurá-

lo em resistente antinazista: “Céline... recusava-se a colaborar”. Apenas a imprensa marrom desfigura “o íntegro, o irrepreensível Céline e as suas demiúrgicas epopéias em especiosa figura de polemista pretensamente racista e pró-nazista”. Não, ele não teria sido nada disso. Para o cão de Céline, este realizou a maior das revoluções na literatura, convertendo-a em língua falada transcrita, “a mais maravilhosa das falas”. Essa grande revolução, que transforma o homem da rua, o bêbado do boteco, a prostituta da esquina ou o operário da fábrica em obras-primas ambulantes da nova literatura, é bem digna de quem proclamou: “Basta eu ouvir pronunciar à minha volta a palavra Espírito, para cuspir!”

Mas... E se Céline “não fosse” um gênio? E se fosse apenas uma larva, um produto do lixo, a “podridão em suspenso”, tal como “ele” definia o homem? Para destacar os fulgores literários de Céline, seus admiradores costumam empregar termos negativos: bílis negra e viscosa, vinagre, furor, fúria, vulcão, dinamite, cólera, vitriolo, veneno e assim por diante. Nenhum ato de nobreza ou generosidade é ressaltado: apenas o ignóbil magicamente reconvertido ao positivo. A experiência de miséria que Charles Chaplin descreveu em sua autobiografia não o tornou niilista e seus filmes dão testemunho disso. As terríveis visões que Erich Marie Remarque teve da Primeira Guerra não fizeram de seu *Nada de novo no Front* um hino às aberrações. Mas milhões de páginas são impressas diariamente na França para celebrar um espírito vulgar que, um dia, pôs-se a escrever. Nesse mar de lama, apenas um estudo crítico se destaca: *Céline, um antijuif fanatique*, de Annick Duraffour, um dossiê completo sobre as posições do escritor, sem “interpretar” suas palavras e atos anti-semitas, chamando a barbárie pelo seu nome.⁶⁷

Pois a verdade é que Céline representa bem certa França: a França que condenou, sem provas, o capitão Dreyfus, a França dos colaboradores, a França de Maurice Papon, a França da *Frente Nacional* de Le Pen. Foi “essa” França grosseira, racista, anti-semita, que colocou Céline num pedestal, que, pelo efeito cascata da sociedade de consumo, elevou-se sem cessar, com novas biografias, edições críticas, álbuns, cadernos, reedições de bolso e de luxo dedicados a um paranóico que, um dia, pôs-se a escrever baboseiras. Grande escritor? Não: Céline só vertia para o papel o que tilintava em sua mente perturbada. E tudo foi publicado, louvado por críticos *salauds*, maliciosos, nostálgicos do nazismo ou demasiadamente ingênuos ou ainda amantes das mazelas, estranhezas e bizarrices. E de exaltação em exaltação – até seu gato de estimação ganhou uma biografia: *Bébert, le chat de Louis-Ferdinand Céline*, editado pela Grasset e reeditado em 1994! – Céline transformou-se num (pseudo) “clássico” da literatura francesa, digno de ser traduzido para todas as línguas, incluindo o hebraico.

O pequeno escândalo causado pelo lançamento da edição em hebraico de *Viagem ao fim da noite* marcou apenas a etapa final da recuperação de Céline. O crítico Nicolas Weill previu que o livro (a primeira obra de Céline editada em Israel) encontraria boa acolhida na corrente *noir* da moderna literatura hebraica,⁶⁸ independente do fato de seu autor “encarnar para a população israelense um anti-semitismo encarnado”. Os editores justificaram-se: “Não somos um tribunal, mostrando-se preocupados apenas com a existência de pessoas que se atribuem o direito de decidir o que outros devem ou não ler”. Por via das dúvidas, a tradutora Ilana Hammermann publicou simultaneamente um artigo no *Ha'aretz* consagrado às crônicas do Gueto de Varsóvia, de Emmanuel Ringelblum: homenageando uma vítima da Shoah, deixava claro ter cumprido, no caso da tradução de Céline, apenas uma tarefa profissional. Que a sublitteratura de Céline seja consumida é compreensível: curiosidade em torno da fama, atração pelo mórbido e pelo proibido, fascinação que todo mal exerce. Mas que, depois de lidos, seus textos não revoltam estômagos e espíritos e, sim, suscitem terna admiração e ardorosa cumplicidade, gerando uma fortuna crítica entusiástica, com um fingido dar de ombros para a desumanidade contida no fundo, eis um indício do horror que compromete toda esperança no futuro.

Referências bibliográficas

- ALMÉRAS, Philippe. *Les Idées de Céline*. Paris: B.L.F.C., 1987.
- BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. *Le Cinéma Français sous l'Occupation*. Paris: PUF, 1994.
- CAHIERS CÉLINE n. 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961, textes réunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard. Gallimard: Paris, 1976.
- CAHIERS CÉLINE n. 7. Questions d'actualité. Gallimard: Paris, 1987.
- CAHIERS DE L'HERNE. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de L'Herne, 1988.
- CARNÉ, Marcel. *Ma vie à belles dents*. Paris: L'Archipel, 1996.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *À l'agité du bocal*. Paris: L'Herne, 1995.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Bagatelles pour un massacre*. Paris: Denoël, 1937.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Romans*. Gallimard: Paris, 1988. 3 v. Bibliothèque de la Pléiade.
- CHIRAT, Raymond. *Le cinéma français des années de guerre*. Renens: 5 Continents, Hatier, 1983.
- COCTEAU, Jean. *Le passé défini. Journal - 1951-1954*. Paris: Gallimard, 1989. 3 v.

COURTADE, Francis; CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Le Terrain Vague, 1972.

DARMON, Pierre. *Le monde du cinéma sous l'Occupation*. Paris: Stock, 1997.

GIBAUT, François. *Céline*. Mayenne: Mercure de France, 1977. 3 v.

HINDUS, Milton. *L. F. Céline. Ici tel que je l'ai vu*. Paris: L'Arche, 1951.

JÜNGER, Ernst. *Journaux de guerre*. Paris: Julliard, 1990.

KAMINSKI, H. E. *Céline en chemise brune, ou le mal du présent*. Paris: Champs Libre, 1994.

MONNERAY, *La Persecutions des Juifs en France et dans les autres Pays de L'Ouest*. Paris: Ed. du Centre, 1947.

O CÃO de Deus. Lisboa: Hiena, 1995.

PERUGIA, Paul de. *Céline*. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1987.

REBATET, Lucien. *Les tribus du cinéma et du théâtre*. Paris: Nouvelles Éditions Françaises, 1941.

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

SARTRE, Jean-Paul. *Oeuvres Romanesques*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1981.

TAGUIEFF, Pierre-André. *L'anti-sémitisme de plume. 1940-1944. Études et documents*. Paris: Berg International Éditeurs, 1999.

TRAVERSO, Enzo. *L'Histoire déchirée: Essai sur Auschwitz et les intellectuels*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.

VITOUX, Frédéric. *La vie de Céline*. Paris: Grasset, 1988.

Artigos em jornais e revistas

COMBAT. Paris, n. 26, jan. 1950.

TENÓRIO DA MOTTA, Leda. A viagem ao mal de Céline. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1994.

SALLES, Heráclito. Louis-Ferdinand Céline morreu em segredo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1961.

PIETRI, Arturo Uslar. Purgatorio e inferno de Céline. *La Prensa*, Buenos Aires, 7 nov. 1976.

LE MAGAZINE LITTÉRAIRE. Paris, fev. 1969.

LE MONDE. Céline, la vie sans le style. Paris, 15 abr. 1994.

CONTAT, Michel. Céline raciste, Céline surjuif. *Le Monde*, Paris, 12 mar. 1993.

WEILL, Nicolas. *Le Monde*, Paris, 11 fev. 1994.

WEILL, Nicolas. *Le Monde*, Paris, 4 fev. 1994.

MONTELLO, Josué. As obras-primas que poucos leram - *Viagem ao fim da noite*, de Louis-Ferdinand Céline. *Manchete*, São Paulo, 16 fev. 1974.

O'BRY, Olga. Entrevista com Céline. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1957.

LE NAIRE, Olivier. No jardim secreto de Louis-Ferdinand Céline. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2001.

LAPUGE, Gilles. Reconhecimento após o desprezo completo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2001.

O GLOBO. Céline abre frestas na periferia. Rio de Janeiro, 30 out. 1994.

GAMA, Rinaldo. Romance do horror. *Veja*, São Paulo, out. 1994.

Notas:

- ¹ GIBAULT, François. *Céline*. Mayenne: Mercure de France, 1977. Vol. I, p. 63 e 156.
- ² Apud VITOUX, Frédéric. *La vie de Céline*. Paris: Grasset, 1988. p. 357.
- ³ Carta de Céline a Lucien Combelle. Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 115-116.
- ⁴ ARAGON, Louis. A propos de l'Eglise. A L.-F. Céline loin des foules. *Commune*, n. 3, nov. 1933. Apud DURAFFOUR, Annick. Céline, un antijuif fanatique. In TAGUIEFF, Pierre-André. *L'anti-sémitisme de plume. 1940-1944: études et documents*. Paris: Berg International Éditeurs, 1999. p. 149.
- ⁵ "Louis-Ferdinand Céline entrou na grande literatura como alguns penetram na própria casa...". TROTSKI, Léon. Céline et Poincaré. *CAHIERS DE L'HERNE*. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 241-243.
- ⁶ Sartre usou uma frase da obra – *É um rapaz sem importância coletiva, é tão somente um indivíduo* – como epígrafe de *A náusea*. Segundo Michel Contat e Michel Rybalka, o filósofo ignorava na época o aspecto anti-semita da peça, não a tendo lido, usando a citação de segunda mão. Nunca a retirou, contudo, das reedições da novela e no fim da vida ainda teria considerado *Viagem ao fim da noite* um dos "romances essenciais do século XX". Apud SARTRE, Jean-Paul. *Oeuvres Romanesques*. Paris: Gallimard, 1981. p. 1719. Preferimos, contudo, como padrão de crítica, a psicanálise existencial do anti-semita que Sartre fez no conto *A infância de um chefe* e no ensaio *Reflexões sobre a questão judaica*, fruto de suas leituras e observações dos escritores da extrema-direita: *Observemos Céline: sua visão do universo é catastrófica; o judeu está em toda parte, a terra está perdida; o ariano não deve comprometer-se, pactuar. Mas cuidado! Se respira, já perdeu sua pureza, pois o ar mesmo que penetra em seus brônquios já se acha poluído. Não parece a pregação de um cátaro? Céline pôde sustentar as teses socialistas dos nazis porque era pago. No fundo do coração, não acreditava nelas: para ele, não havia outra solução além do suicídio coletivo, da não-procriação, da morte*. Cf. SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968. p. 23.

- ⁷ Apud KAMINSKI, H. E. *Céline en chemise brune, ou le mal du présent*. Paris: Champs Libre, 1994. p. 40.
- ⁸ Carta de Céline a Maria Le Bannier, Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 160.
- ⁹ Entrevista de Céline a André Parinaud. CAHIERS CÉLINE n. 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961, textes reunis et présentés par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard. Paris: Gallimard, 1976.
- ¹⁰ GIDE, André. Les Juifs, Céline et Maritain. CAHIERS DE L'HERNE. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 295-300.
- ¹¹ H. E. Kaminski publicou, em 1925, a brochura *Fascismus in Italien*, com um apêndice de Matteotti. Trabalhou como redator político na *Volkstimme*, jornal social-democrata de Frankfurt e, de 1930 a 1933, na *Die Weltbühne*, a revista de Carl von Ossietzky e Kurt Tucholsky. Exilado em Paris, defendeu, entre os imigrantes alemães, no *Comité Lutetia*, uma linha revolucionária oposta à dos social-democratas e stalinistas. Parece ter se aproximado dos anarco-sindicalistas da *Association Internationale des Travailleurs*. Quando a guerra civil estourou na Espanha, foi para a Catalunha, onde permaneceu até 1937, ali escrevendo *Ceux de Barcelone*. Em 1938, publicou uma biografia de Bakunin. Em 1940, em Buenos Aires, apareceu seu estudo *El Nazismo como Problema Sexual*. Segundo o *Handbuch der deutschen Emigration nach 1933*, publicado em 1980, Kaminski teria desaparecido em 1940. Segundo outras fontes, ele teria morrido em Paris em 1961.
- ¹² Documento de 19 de março de 1941. Apud MONNERAY. *La persecutions des Juifs en France et dans les autres Pays de L'Ouest*. Paris: Ed. Du Centre, 1947. p. 136.
- ¹³ Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 282-283.
- ¹⁴ Apud COURTADE, Francis; CADARS, Pierre. *Histoire du cinéma nazi*. Paris: Le Terrain Vague, 1972. p. 203-204.
- ¹⁵ Carta de 21 de outubro de 1941. Apud *Combat*, n. 26, jan. 1950.
- ¹⁶ Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 284.
- ¹⁷ Apud ALMÉRAS, Philippe. *Les idées de Céline*. Paris: B.L.F.C., 1987. p. 179.
- ¹⁸ Apud ALMÉRAS, 1987, p. 172 e 179.
- ¹⁹ Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 290.
- ²⁰ Apud ALMÉRAS, 1987, p. 190.
- ²¹ Apud ALMÉRAS, 1987, p. 190-191.
- ²² Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 223.
- ²³ JÜNGER, Ernst. *Journaux de guerre*. Paris: Julliard, 1990. p. 248-249.
- ²⁴ GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 247.
- ²⁵ Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 247.
- ²⁶ Apud GIBAULT, 1977, Vol. II, p. 357.

- ²⁷ Apud ALMÉRAS, 1987, p. 159.
- ²⁸ Carta de 10 de dezembro de 1941. Apud GIBault, 1977, Vol. II.
- ²⁹ Apud GIBault, 1977, Vol. II, p. 261.
- ³⁰ Apud GIBault, 1977, Vol. II, p. 239.
- ³¹ Apud GIBault, 1977, vol. III, p. 22.
- ³² Cf. CAHIERS CÉLINE n. 7. Questions d'actualité. Paris: Gallimard, 1987. p. 83-238.
- ³³ CÉLINE, Louis Ferdinand. A l'agité du bocal. CAHIERS DE L'HERNE. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 507-510.
- ³⁴ OBRY, Olga. Entrevista com Céline. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1957.
- ³⁵ PARINAUD, André. CAHIERS CÉLINE n. 2. Céline et l'actualité littéraire 1957-1961, textes reunis et presentes par Jean-Pierre Dauphin et Henri Godard. Paris: Gallimard, 1976.
- ³⁶ DARRIBEAUDE, Jacques. Des Pays où personne ne va jamais. Apud CÉLINE, Louis Ferdinand. *À l'agité du bocal*. Paris: L'Herne, 1995. p. 61.
- ³⁷ SALLES, Heráclito. Louis-Ferdinand Céline morreu em segredo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 jul. 1961.
- ³⁸ Présentation. CAHIERS DE L'HERNE. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 9.
- ³⁹ AYMÉ, Marcel. Sur une légende. CAHIERS DE L'HERNE. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 13-18.
- ⁴⁰ ACAMME, Giano. Céline prophète de la décadence. CAHIERS DE L'HERNE. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 27.
- ⁴¹ Depoimento a *Le Magazine Littéraire*, fev. 1969.
- ⁴² Cf. RABI. Um ennemi de l'homme. CAHIERS DE L'HERNE. Louis Ferdinand Céline. Paris: Éditions de l'Herne, 1988. p. 217.
- ⁴³ PIETRI, Arturo Uslar. Purgatorio e inferno de Céline. *La Prensa*, Buenos Aires, 7 nov. 1976.
- ⁴⁴ PERUGIA, Paul del. *Céline*. Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1987. p. 11.
- ⁴⁵ PERUGIA, 1987, p. 554. Observem-se as aspas em *câmaras de gás*.
- ⁴⁶ *Le Figaro*, 9 jun. 1960. Apud PERUGIA, 1987, p. 555.
- ⁴⁷ PERUGIA, Paul del. Op. Cit., p. 583.
- ⁴⁸ Carta de 21 de fevereiro de 1939. Apud VITOUX, 1988, p. 330.
- ⁴⁹ VITOUX, 1988, p. 349.
- ⁵⁰ VITOUX, 1988, p. 353.

- ³¹ VITOUX, 1988, p. 346, 349, 353.
- ³² ALMÉRAS, 1987, p. 9.
- ³³ ALMÉRAS, 1987, p. 12.
- ³⁴ ALMÉRAS, 1987, p. 12.
- ³⁵ ALMÉRAS, 1987, p. 13.
- ³⁶ ZAGDANSKI, Stéphane. Ânes s'abstenir. *l'Infini*, n. 45. Apud CONTAT, Michel. Céline raciste, Céline surjuif. *Le Monde*, Paris, 12 mar. 1993.
- ³⁷ LECARME, Jacques. Céline, la vie sans le style. *Le Monde*, Paris, 15 abr. 1994.
- ³⁸ TENÓRIO DA MOTTA, Leda. A viagem ao mal de Céline. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 out. 1994.
- ³⁹ CONTAT, Michel. Céline raciste, Céline surjuif. *Le Monde*, Paris, 12 mar. 1993.
- ⁴⁰ LAPOUGE, Gilles. Reconhecimento após o desprezo completo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2001.
- ⁴¹ LE NAIRE, Olivier. No jardim secreto de Louis-Ferdinand Céline. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jun. 2001.
- ⁴² HINDUS, Milton. *L. F. Céline. Ici tel que je l'ai vu*. Paris: L'Arche, 1951.
- ⁴³ GAMA, Rinaldo. Romance do Horror. *Veja*, São Paulo, out. 1994.
- ⁴⁴ Céline abre frestas na periferia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 out. 1994.
- ⁴⁵ MONTELLO, Josué. As obras-primas que poucos leram - *Viagem ao Fim da Noite*, de Louis-Ferdinand Céline. *Manchete*, São Paulo, 16 fev. 1974.
- ⁴⁶ O CÃO de Deus. Lisboa: Hiena, 1995.
- ⁴⁷ TAGUIEFF, 1999, p. 147-197.
- ⁴⁸ Essa tendência teria sido inaugurada nos anos 1910-1920 pelo escritor Yossef-Haim Brenner, que tentou introduzir no hebraico escrito a língua falada na Palestina otomana, misturando o turco, o iídiche, o russo e o hebraico. Entre os modernos, Yehoshua Kenaz ou Ytzhak Laor seguiriam a tendência desmistificadora, realista e amarga do niilismo. Segundo ainda Nicolas Weill, escritores urbanos como Orly Castel-Bloom ou Léa Eini poderiam encontrar pontos de contato com a literatura urbana de Céline. *Le Monde* de 4 e 11 de fevereiro de 1994.

INTELECTUAIS CEGOS E CEGOS VISIONÁRIOS

Lyslei Nascimento

Se o inimigo vencer, nem os mortos estarão em segurança.
Walter Benjamin

Não se pode, também, impedir de se impedir de escrever. No entanto, continua-se a escrever, como um falador esgotado que só o cansaço impede de calar, pois é menos cansativo continuar a falar que calar-se.
Michel Schneider

A cegueira, tanto em Jean-Paul Sartre (cego de um olho, e inteiramente cego no fim da vida) quanto em Jorge Luis Borges (cego como seu pai e avô),¹ não os impediu de ter uma consciência universal e profunda do papel do intelectual na sociedade em que viviam. Muito além das posições políticas locais de Borges, que sempre foram objeto de críticas ferrenhas, o escritor argentino resistiu ao uso político da literatura. A espinhosa relação entre a literatura, a arte em geral e a política pode, no entanto, ser observada, em vários de seus textos, como uma questão ética e imperativa.

Beatriz Sarlo destaca, em momentos variados da obra de Borges, como no célebre conto "A biblioteca de Babel" ou nos vários contos de *A história universal da infâmia*, por exemplo, uma resistência contra a ordem imposta e vigente de forma simbólica, visionária.² O escritor, que sempre confessou sua aversão a uma literatura que fosse presa a pressões ideológicas, no prólogo de *O informe de Brodie*, por exemplo, prenuncia um manifesto à liberdade estética:

Só quero esclarecer que não sou, nem jamais fui o que antes se chamava um fabulista ou um pregador de parábolas e atualmente um escritor comprometido. Não aspiro a ser Esopo. Meus contos, como os d' *As Mil e Uma Noites*, pretendem distrair ou comover e não persuadir. Este propósito não quer dizer que me encerre, segundo a imagem salomônica, numa torre de marfim. Minhas convicções políticas são demasiadamente conhecidas; filiei-me ao partido conservador – o que é uma forma de ceticismo – e ninguém me tachou de comunista, de nacionalista, de anti-semita, de partidário de Formiga Negra ou de Rosas. Acredito que com o passar do tempo mereceremos que não existam governos. Nunca dissimulei minhas opiniões, nem mesmo nos duros anos, mas não permiti que interferissem em minha obra literária, a não ser quando fui assaltado pela exaltação da Guerra dos Seis Dias.³

A guerra a que Borges faz referência, nessa espécie de chave de leitura de sua obra, deu-se em junho de 1967. Nela pelejaram, num conflito armado, apoiados pelo Iraque, Kuwait, Arábia Saudita e Sudão, além de Egito, Jordânia

e Síria contra Israel. A Guerra dos Seis Dias foi deflagrada após uma série de ataques terroristas árabes contra Israel através das fronteiras com o Egito e a Jordânia, bem como o bombardeamento do norte da Galiléia pela artilharia síria. O Egito solicitou à ONU, numa estratégia militar astuciosa, que retirasse as tropas internacionais que guarneciam o Sinai. Esse pedido foi prontamente atendido. Imediatamente, deslocando-se para o Sinai, o exército egípcio estabeleceu uma aliança de guerra com a Síria e a Jordânia. As emissoras de rádio árabe transmitiam programas em hebraico para intimidar e anunciar à população israelense que seu fim estava próximo. Invocando o direito de autodefesa, Israel desencadeou, em consequência desses acontecimentos, um ataque contra o Egito e a Síria, conclamando a Jordânia a não intervir no conflito e, avançando pelo Sinai, venceu o exército egípcio e expulsou as forças sírias do planalto de Golan. A Jordânia, então, entrou na guerra. Ao fim de seis dias de combates, a Judéia, a Samaria, Gaza, a península do Sinai e o planalto de Golan estavam sob o controle de Israel. A cidade de Jerusalém, que estivera dividida entre Israel e Jordânia desde 1949, foi reunificada sob a autoridade de Israel.⁴

Nesse ano, Borges publica os poemas “A Israel” e “Israel”, realiza conferências, entre elas “O livro de Jó” e “Baruch Spinoza” e assina, juntamente com outros intelectuais, uma carta de apoio a Israel.⁵ Na ficção, o combate político e a resistência, que muito lhe foi cobrada, manifestam-se, sobretudo, em dois contos que tematizam o nazismo: “O milagre secreto”,⁶ publicado em *Ficções*, 1944, e “Deutches Requiem”,⁷ publicado em *O Aleph*, em 1949.

Em “O milagre secreto”, um escritor judeu em Praga, ao saber que será executado por fuzilamento pelos nazistas, pede a Deus que lhe conceda mais um ano de vida para concluir uma peça que estava a escrever. O título desse drama inconcluso é, como não poderia deixar de ser, “Os inimigos”. Sua história trata de disputas, poder e morte. Arma-se, na escritura, um espelhamento da rivalidade dos personagens através da referência a um matemático jogo de xadrez. Assim, o milagre secreto que se urde em segredo é o tempo da memória, não o da divindade. Entrelaçam-se, na trama de Borges, a temática de um escritor judeu condenado à morte pelos nazistas e fragmentos do Alcorão. Ambos, na narrativa, duplamente, sem se ofuscarem. Borges, assim, parece ter em vista a literatura como um tecido amplo, tão amplo que pode fazer convergir, sem conflito, sem superposição, as vozes que fora da ficção se elevam como inimigas. No discurso literário borgiano, a riqueza cultural, tanto judaica quanto muçulmana, coopera para o enriquecimento do tecido literário. Dessa forma, no momento em que está para ser fuzilado, o escritor judeu, de pé contra a parede do quartel, espera o disparo do pelotão alemão que não vem. O sargento emite a ordem final. E, no entanto, o universo físico se detém. Todos ficam

imóveis.⁸ Um ano solicitara o escritor a Deus para terminar seu trabalho; um ano, portanto, foi-lhe outorgado. O dramaturgo, enfim,

minucioso, imóvel, secreto, urdiu no tempo seu alto labirinto invisível. Refez o terceiro ato duas vezes. Eliminou algum símbolo demasiado evidente: as repetidas badaladas, a música. Nenhuma circunstância o importunava. Omitiu, abreviou, amplificou; em certos casos, optou pela versão primitiva. [...] Pôs fim a seu drama: não lhe faltava já resolver senão um único epíteto. Encontrou-o; a gota de água resvalou em sua face. Iniciou um grito enlouquecido, moveu o rosto, o quádruplo disparo o derrubou.⁹

Como uma narrativa especular, o conto "Deutsches Requiem" reelabora o tema da morte, do duplo e da confrontação política a partir do ponto de vista inusitado de um torturador nazista.¹⁰ Contrapondo-se à voz do escritor judeu do conto anterior, a narrativa desse outro conto é a de um nazista que, na noite que precede a sua execução, rememora sua vida e sua luta pela construção do Terceiro Reich. Como responsável por um campo de concentração, coube-lhe a tortura e o testemunho do suicídio do poeta judeu David Jerusalem no campo de morte. De acordo com o depoimento desse narrador, David Jerusalem era um escritor admirável pela sua capacidade de captar uma ordem múltipla e o infinito em cada individualidade, carregando sua escrita com a interessante metáfora dos "tigres transversais e silenciosos".

Nos dois contos de Borges, uma trama se urde ironicamente, de forma sub-reptícia, como lhe é peculiar. A condição silente do judeu, os dois personagens, tanto o dramaturgo quanto o poeta que se suicida para se ver livre da tortura ilustram o estereótipo do judeu após Auschwitz, que deve ser silencioso e passivo, deixar-se torturar e exterminar sem direito a nenhum tipo de defesa.

Evidentemente, há uma crítica especializada em continuamente esmiuçar as palavras e as ações, ficcionais ou reais, de Borges. No ano em que se comemorava o centenário do seu nascimento, 1999, por exemplo, um sociólogo argentino reuniu, sob o título de *Antiborges*, uma série de textos contra o escritor. Essa antologia pretendia ser uma página discordante "da sufocante hagiografia" que estava sendo realizada em Buenos Aires e em todo o mundo, para Borges. No entanto, esses escritos passam quase despercebidos.¹¹

Juan Gelman, poeta argentino convidado a participar dessa antologia, é um dos críticos mais ferrenhos e mais lúcidos de Borges. Seu filho e a nora grávida foram seqüestrados, torturados e mortos pelo regime militar argentino. Sua neta foi, depois do suplício da mãe, adotada por uma família uruguaia. Deve-se à campanha e à luta de Gelman para obter-se o direito de revelar à sua

neta sua origem a mudança das leis de adoção do Uruguai. A omissão de Borges, naquele momento, foi especialmente trágica para Gelman. No entanto, ao relatar uma entrevista que Borges concedera a uma conhecida jornalista, afirma:

É conhecida a desorientação e também o horror das opiniões políticas de Borges. Elogiou a Videla depois de um memorável almoço, deixou-se condecorar por Pinochet, opinou na Espanha pós-franquista que tudo era melhor com Franco, decidiu sugerir a Jimmy Carter um golpe de estado. Mas em 1981, em plena ditadura militar e antes da Guerra das Malvinas, assinou uma solicitação que as Mães da Praça de Maio fizeram publicar no jornal *La Prensa* em favor dos seus filhos desaparecidos. [...] no documentário mencionado declarou: “Por ser cego e não ler os jornais, eu era muito ignorante. Mas as pessoas vieram à minha casa (quando a ditadura ainda estava no poder) e me contaram histórias tristes sobre o desaparecimento de suas filhas, esposas, filhos, assim, agora é que eu estou bem informado. Durante um tempo não soube de nada. As notícias não me chegavam, mas agora essas coisas não podem ser ignoradas. Sim, muita gente me acusou de não estar atualizado. Mas o que eu podia fazer? Vivo sozinho, conheço muita gente, não leio os jornais. Somente ouço o que meus amigos me dizem e eles pertencem a outra classe. Mas agora, é claro que sei tudo sobre essa miséria e todos esses crimes, um após o outro. É por isso que não falei antes. Ignorância, querida senhora, pura ignorância, como dizia o doutor Johnson. Agora creio que sei mais e me sinto triste, amando como eu amo ao meu país”, disse Borges, com tristeza na voz e um arremedo de sorriso.¹²

Borges, nessa entrevista, ao reavaliar suas posições equivocadas, marcadas por uma ignorância que ele mesmo reconhece, pode ser contraposto ao posicionamento do escritor português José Saramago e o papel do intelectual frente aos acontecimentos políticos contemporâneos sobre os quais ele é chamado a opinar, ou sobre os quais opina mesmo sem ser chamado.

Saramago, que não é tecnicamente cego, valendo-se do conceito sartriano de “intelectual engajado”, após ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, esmera-se em publicar entrevistas e emitir opiniões sobre Israel e o conflito no Oriente Médio. Sartre, diga-se de passagem, em 1964 negou-se a receber o prêmio da academia sueca. Borges sempre o desejou, porém nunca foi por ele contemplado, e Saramago, que efetivamente o ganhou, em que pese o caráter inexpressivo do prêmio, não o merecia.

A cegueira – metáfora recorrente na obra de Borges e de Saramago – é uma perspectiva interessante no que se refere à condição do intelectual na contemporaneidade. Algumas crônicas de Saramago, mais especificamente

“Das pedras de Davi aos tanques de Golias”,¹³ publicada no jornal espanhol *El País*, foi reproduzida à exaustão por dezenas de *sites* anti-semitas pela internet. Além disso, o escritor português, na televisão, em entrevistas ou em fotografias publicadas em jornais do mundo todo, inclinado sobre uma folha amarrada de papel, com as mãos estranhamente pensas sobre os olhos, reafirma o que disse durante uma viagem à Cisjordânia e à faixa de Gaza, comparando ao campo de extermínio nazista de Auschwitz as respostas de Israel frente aos atos terroristas de certas correntes palestinas.

O seu exibicionismo midiático contrasta com as imagens singulares de Borges, junto ao Muro das Lamentações em Jerusalém. Numa fotografia publicada pela revista *Proa*, Borges parece um homem pequeno e frágil diante daquela parede que testemunhou séculos de perseguição, expulsão e extermínio de judeus. Cego, o escritor tateia, como quem lê em braille, a parede do Templo. Noutras imagens memoráveis de Borges, ele lava as mãos no mar da Galiléia e se apóia em sua bengala, ouvindo atentamente os rumores do dia.

Comunista pós-utópico, Saramago utiliza-se, na crônica “Das pedras de Davi aos tanques de Golias”, de uma grosseira inversão da narrativa bíblica. No texto, em que afirma estar preocupado com um suposto rigor histórico, o escritor acusa cem gerações de “conformidade acrílica”. Para o escritor português, durante cem gerações, a narrativa bíblica foi interpretada erroneamente e, somente agora, ele irá trazer a verdadeira luz à humanidade cega.

Convém acompanhar, primeiro, a narrativa bíblica. Segundo o primeiro livro do Profeta Samuel, Saul era quem reinava em Israel e Davi era um jovem pastor de ovelhas. Em certa ocasião, os filisteus reuniram suas tropas para a guerra contra Israel e concentraram-se em Judá. Saul e seus homens também se reuniram e acamparam no vale próximo, e se puseram em ordem de batalha. De um lado de uma montanha estavam os filisteus e do lado de outra montanha, Israel. O narrador do livro de Samuel afirma que havia um vale entre eles. Sai, então, das fileiras dos filisteus um grande guerreiro. O seu nome era Golias. A sua estatura era de seis côvados e um palmo.¹⁴ Sua cabeça era coberta por um capacete de bronze, vestia uma couraça de escamas, que pesava cerca de cinco mil siclos de bronze. Trazia as pernas protegidas por perneiras também de bronze e um escudo sobre os ombros. A haste da sua lança era de ferro e à sua frente marchava um escudeiro. Esse soldado excepcional estacou perante as linhas de Israel e o desafiou: “Escolhei entre vós um homem, e venha ele competir comigo. Se me dominar e me ferir seremos vossos escravos; se, porém, eu o vencer e ferir, vós sereis nossos escravos e nos servireis.” Quando Saul e todo o Israel ouviram estas palavras, encheram-se de medo e pavor.

Davi era filho de um homem já idoso de Belém de Judá, chamado Jessé, que tinha oito filhos. Três deles seguiram Saul para guerra. Davi, o mais moço, cuidava das ovelhas de seu pai. Jessé, um dia, pede a ele que leve comida aos irmãos no acampamento. Davi, então, ali, toma conhecimento do desafio de Golias e vai ter com o rei: “O teu servo irá lutar com esse filisteu”. Saul, no entanto, responde-lhe: “Tu não poderás ir, porque não passas de uma criança e ele é um guerreiro treinado desde a juventude”. Davi, todavia, convence a Saul: “Quando o teu servo apascentava as ovelhas de seu pai e aparecia um leão ou um urso que arrebatava uma ovelha do rebanho, eu o perseguia e o atacava e arrancava a ovelha de sua goela. O teu servo venceu o leão e o urso, e assim será com esse guerreiro filisteu”. Saul, resignado, vestiu Davi com a roupa real de combate, meteu-lhe na cabeça um capacete e ainda uma couraça, cingindo a Davi com a sua espada. Davi tentou andar e não conseguiu porque a roupa era muito pesada e ele não podia com ela. Então, desembaraçou-se de tudo aquilo e tomou na mão o seu cajado, escolheu no riacho cinco pedras bem lisas e as pôs no bernal de pastor. Depois, apanhou sua funda e foi ao encontro de Golias.

Golias se aproximava cada vez mais de Davi, precedido pelo seu escudeiro. Assim que notou Davi, relata-nos o narrador bíblico, Golias desprezou-o porque era jovem, ruivo e de boa aparência. Então, diz a Davi: “Sou por acaso um cão, para que venhas ter comigo com paus? Vem cá, e darei a tua carne às aves do céu e às alimárias do campo!” Davi, no entanto, retrucou: “Tu vens contra mim com espada, lança e escudo; eu, porém, venho a ti em nome do Deus dos Exércitos de Israel. Hoje mesmo o Senhor te entregará em minhas mãos, eu te ferirei e te deceparei a cabeça, e darei o teu cadáver e os cadáveres do exército filisteu às aves do céu e aos animais selvagens. Toda a terra saberá que há um Deus em Israel, e toda esta assembléia conhecerá que não é pela espada nem pela lança que o Senhor concede a vitória, porque o Senhor é o senhor da batalha e ele vos entregará em nossas mãos.

Golias avançou e Davi pôs a mão no seu bernal, apanhou uma pedra que lançou com a funda. Atingiu o filisteu na frente, a pedra se cravou na sua testa e ele caiu com o rosto no chão. Desse modo, Davi vence o filisteu com a funda e a pedra. Não havia espada nas mãos de Davi. Ele correu, pôs o pé sobre Golias, apanhou-lhe a espada, tirou-a da bainha e a cravou no filisteu e, com ela, decepou-lhe a cabeça.¹⁵

Esse é o resumo do relato bíblico que foi parodiado por Saramago. Através de uma estratégia retórica, ele inicia o seu texto de forma irônica: “Afirmam algumas autoridades...” e “Outros estudiosos não menos competentes

afirmam...”. Essa ironia, que dá o tom do texto, aponta para a tentativa do escritor de deslegitimar não só o discurso religioso, mas também as exegeses históricas e filosóficas da narrativa bíblica. Sendo assim, durante mais ou menos três mil anos, todos estiveram enganados e ele, somente ele, descobriu a verdadeira interpretação do relato. A narrativa bíblica, que ele conceituou como uma “famosa lenda que é contada de forma equivocada às crianças”, é, segundo suas próprias palavras, uma “enganosa mistificação”.

Com sua pseudo-hermenêutica, Saramago, freqüentador sob suspeita de textos considerados sagrados, sintomaticamente acostumado a se apropriar deles para recriar, ficcionalmente, suas narrativas,¹⁶ afañça que a “moral da história” é enganosamente ensinada às crianças. Para ele, a máxima arquetípica e universal de que a astúcia vence a força não passa de uma armadilha que há “25 ou 30 séculos” é espalhada como propaganda judaica. Tão astuto é Saramago que, ao manipular o relato, faz com que Davi enfrente Golias armado com uma pistola. Em sua crônica, Davi chega, literalmente, armado com uma pistola. Com essa ironia, atropelando todas as formas lógicas de se conceber a disputa entre Davi e Golias, ele falsamente se corrige: “É verdade, não parecia uma pistola, não tinha cano, não tinha culatra, não tinha gatilho, não tinha cartuchos...”. Desse modo, o cronista espera antecipar a identificação de Davi aos israelenses contemporâneos.

De acordo com o escritor, alguns “amantes das verdades místicas soberanas” protestarão que não era uma pistola, mas uma funda. Mas isso, para o escritor português, não faz diferença. Aliás, faz sim, porque, ao manipular o relato bíblico, que segundo ele só serve para ser um “fabricante de fantasias”, ao inverter e distorcer seus fundamentos, numa tosca paródia, intenta converter Israel em um novo Golias, que dispara mísseis contra “inocentes desarmados”. Com essa deturpada conformação, ele pode afirmar: “Davi conseguiu matar o filisteu, não por ser mais astuto, mas simplesmente porque levava consigo uma arma de grande alcance, que sabia manejar”.

Segundo o tresloucado escritor, as pedras de Davi mudaram de mãos. Agora, seriam os “inocentes” terroristas palestinos que as jogam. De repente, a narrativa bíblica, que era uma mentira judaica para enganar criancinhas incautas, passa a ser exemplar para a defesa do que ele acredita ser um ponto de vista crítico. Devemos, também, estar atentos ao seu vocabulário. O uso de expressões como “mentira judaica”, por exemplo, remete o leitor ao “complô” judaico do controle do mundo, tantas vezes divulgado pelo espúrio *Protocolos dos sábios de Sião*. A seu critério e embasado nesse tipo de suporte, a narrativa fabular, antes denunciada como uma mentira, muda de registro para o tempo

histórico e passa a ser o pilar de uma nova argumentação. Diz ele: “Aquele ruivo Davi de antanho sobrevoa em helicóptero as terras palestinas ocupadas e dispara mísseis contra inocentes desarmados”. Assim ele prossegue, tentando construir uma imagem perversa de Davi, o israelense, que se converteu, para ele, num “novo Golias”. E esse novo Golias, ajudado por seu amigo norte-americano, seguiria a devorar os inocentes.

Além de um maniqueísmo simplório e com ares de superioridade, que reduz o conflito palestino-israelense a um jogo de paus e pedras, e do anti-americanismo que beira ao racismo, além da óbvia desconsideração do terrorismo como um dos mais terríveis inimigos do nosso século, o escritor afirma que Israel precisa “aprender uma lição”.

Os israelenses são vistos como um todo homogêneo, um bloco maciço de carne exaltada e perversa que marcha “intoxicada”, “contaminada” e “incurável” contra inofensivos palestinos. Esse vocabulário, usado pelo escritor, absolutamente idêntico ao discurso nazista do judeu como doença e câncer do mundo, traduz de forma inequívoca sua judeofobia. Segundo o escritor, os judeus são sádicos e masoquistas, eles “reavivam sem cessar sua própria ferida, para que não deixe de sangrar”. Ao mesmo tempo, os judeus, todos eles, são eternas e performáticas vítimas, para que “todos se sintam culpados, direta ou indiretamente, pelos horrores do holocausto”. Essa indecisão por parte de Saramago causa uma espécie de vertigem. São os judeus vítimas masoquistas ou guerreiros poderosos, impiedosos e injustos?

Ao observar as imagens das pessoas nas, atualmente, sinistras ruas de Jerusalém – a cidade da Paz –, a atmosfera rica e multicultural da cidade torna-se nervosa e tensa. O preço que seus habitantes têm pagado por ali viver, sejam eles judeus, cristãos ou muçulmanos, é muito alto. Seria mais fácil desistir. No entanto, os sobreviventes dos campos de concentração e de extermínio europeus que a fundaram, buscando nela a sobrevivência, o abrigo e a liberdade, os sionistas militantes, as vertentes mais ortodoxas de todas as religiões, os rigorosos soldados, os doces músicos, os judeus brancos do norte, os judeus de todas as cores, africanos e árabes, homens de diferentes procedências, de culturas diversas, têm, em Jerusalém, a certeza de que poderão se reerguer das cinzas. Israel não é um todo homogêneo como quer Saramago. Sua capital exemplifica, de forma muito especial, essa condição. Jerusalém é, pois, metáfora da nação.

A tentativa de Saramago de deslegitimizar Israel passa pelo requinte de aproximar os terroristas palestinos daqueles que foram queimados, torturados e mortos em campos de extermínio, daqueles 6 milhões que foram brutalmente assassinados nos campos nazistas pelo único motivo de serem judeus, ds vítimas

do Holocausto às quais Saramago chama, desrespeitosamente, de “imensa multidão de desgraçados”.

Esses posicionamentos, alardeados pela imprensa, provocaram alguns comentários discordantes por parte de outros escritores. Um deles, o também Nobel de Literatura de 2002, o judeu húngaro Imre Kertész, avalia-as como um ato “não-consciente”, uma escandalosa comparação, um paralelismo irresponsável. Na atualidade, afirma Kertész, o conceito de holocausto migra, sem mais nem menos, de maneira populista e para fins igualmente populistas, para outros discursos, outros momentos trágicos da história contemporânea.

Contrariamente ao que pensa Kertész, ao se manifestar de forma clara e inequívoca comparando os judeus aos nazistas e Israel a Auschwitz, Saramago não comete um ato inconsciente e que deve, muito menos, ser categorizado como irresponsável. Classificar seus textos, entrevistas e opiniões como inconscientes retiram delas qualquer peso e outorgam ao seu discurso apenas um sintoma de decrepitude intelectual. Afirmar a irresponsabilidade de Saramago outorgaria a esse escritor, que se vale de seu *status* de escritor *best-seller* para emitir falsos juízos, a condição de inimputável, é eximi-lo da responsabilidade que lhe deve ser efetivamente conferida. Não há inocentes após Auschwitz.

Os posicionamentos que podem ser vistos na crônica “Das pedras de Davi aos tanques de Golias” enquadraram os “saramagos” na categoria das pessoas de “caráter manipulador”. Isso, segundo Adorno, em seu tempo, destinava-se apenas aos monstros nazistas e hoje, no entanto, pode ser observado em muitas pessoas, como delinquentes juvenis, chefes de quadrilhas e similares.¹⁵ Essas pessoas — continua Adorno — têm a condição e a possibilidade de inverter drasticamente a realidade e, com o seu narcisismo e a sua vaidade, podem fomentar a mentira, promover um discurso que legitima o terror e que tem como premissa a anulação da autonomia, da reflexão e do não se deixar levar. Infelizmente, essa é uma tentação à qual muitos intelectuais não resistem.

Abusando da condição que lhe outorga uma mídia *prêt-à-porter*, os “saramagos” instigam o ódio e o racismo. O sentimento judeofóbico pessoal, hostil a Israel, transforma-se, de forma virulenta, em anti-semitismo. No Brasil — em cujo território diz-se que há uma invejável harmonia entre os imigrantes de todas as nacionalidades e respeito a todas as religiões — e na Argentina, cuja história de luta contra a ditadura e o não-direito, diz-se, são notáveis, houve manifestações organizadas contra Israel.

A hostilidade aos judeus que existe há centenas de anos parece ter se cristalizado de tal forma que é possível que ela tenha se convertido numa

maneira de se conceber o mundo. O objeto desse ódio, no entanto, é um povo que de nenhum modo está disposto a desaparecer da face da terra. É contra esse direito que se insurgem as palavras “responsáveis” e “conscientes” dos “saramagos” de todo o mundo.

Talvez, não seja possível, para o escritor português, uma crítica imparcial. A maioria dos intelectuais que julga o confronto entre palestinos e israelenses de forma unívoca, simplista e ignóbil perde uma excelente oportunidade de promover a consciência bilateral dos direitos entre as partes através, por exemplo, das artes. Veja-se, a esse propósito, a obscena proposta de boicote a Israel empreendida por Boaventura Santos, conterrâneo de Saramago.¹⁷ A literatura, a música, a poesia não possuem fronteiras, as frases e atitudes ditadas pelo anti-semitismo ancestral, sim.

Os “saramagos” e os “boaventuras”, enfim, têm dirigido seu olhar cego para Israel. O frio juízo desses intelectuais europeus alcança, infelizmente, eco também no Brasil e na Argentina — berços, no Novo Mundo, de tantos imigrantes, de tantos perseguidos. No Brasil, o apoio aos escritores portugueses, no que se refere a esse tema, parece ser uma espécie de estrabismo que delega a eles o direito de falar pelos países de língua portuguesa. Afinal, a baixa auto-estima nacional emociona-se ao ter alguém, mesmo que com o acento da antiga metrópole, falando português e sendo ouvido pela mídia internacional. Esse nacionalismo ultrapassado e servil deixa vislumbrar as forças colonizadoras do discurso fascista da língua, da nossa língua portuguesa, nos moldes que nos ensinava Barthes na sua célebre *Aula*.

A identificação de Saramago com o discurso dos homens das letras, suas mal e parcamente concebidas metáforas, eivadas de técnicas de manipulação, encontram nos seus destinatários um destino frágil. Amos Oz, escritor israelense pacifista, francamente contrário à atual política israelense, ao rebater a infeliz comparação de Saramago, afirma que “aquele que falha ao distinguir entre diferentes níveis da maldade acaba agindo a serviço do mal”. Na visão de Oz, o autor do romance *Ensaio sobre a cegueira* mostrou padecer de uma “cegueira moral”, não porque emite sua opinião sobre um fato, mas porque, como intelectual, dito engajado, não poderia deixar de avaliar amplamente a situação. Ao contrário, Saramago reafirma: “o que disse, dito está. Se a palavra Auschwitz choca tanto, direi, então, crime contra a humanidade”. Isso ele disse após os protestos gerados por suas declarações.

Essa re-afirmação demonstra sua visão vitimada por uma mídia unilateral e expressamente fomentada por uma propaganda antiisraelense, veiculada principalmente pelos telejornais internacionais. Neles, imagens manipuladas e

frases ditas fora do contexto são mentiras que parecem verdades, construídas de forma a se ter um parâmetro unilateral do conflito. Mirar o mundo do ponto de vista da cegueira não é, em absoluto, ser cego, mas deixar-se inundar por um discurso ideológico, político e econômico pautado por racismo e preconceitos ancestrais.

A afirmação de Amoz Oz de que Saramago está acometido de uma terrível cegueira moral aponta para uma outra questão importante: “quem não distingue entre os diversos graus do mal, se torna servidor do mal”. Segundo Oz, “a ocupação israelense pode ser injusta, mas compará-la com os crimes nazistas é como comparar Saramago com Stalin”. Dessa forma refere-se, pelo que se percebe, ao alardeado comunismo do escritor português — e à sua pequenez até mesmo na escala do Mal. No entanto, pela incapacidade de distinção entre os episódios da história judaica, Saramago torna-se porta-voz de um mal maior, absoluto e que transcende a mera opinião. Não há discurso irresponsável após Auschwitz.

Orlana Fallati, ao contrário, num inflamado artigo publicado na revista *Panorama*, clama sua vergonha pelo fato de que na Europa haja passeatas de indivíduos vestidos como homens-bomba suicidas repetindo palavras de ordem convocando ao assassinio de Israel.¹⁸ Em suas testas, como em seus sites da internet, as suásticas instigam a população contra os judeus. Os membros dessa turba dariam qualquer coisa para verem os judeus de novo em campos de concentração e extermínio.

Segundo a escritora e jornalista italiana, é vergonhoso que a Igreja Católica permita a um bispo estar alojado no Vaticano, depois de ser pego, em seu luxuoso Mercedes, com um arsenal de armas e explosivos em Israel. Em seus discursos, esse mesmo bispo agradece em nome de Deus aos homens suicidas que massacram os judeus nas pizzarias e supermercados e os chama de mártires “que se dirigem para a morte como quem vai a uma festa”. Para Fallati, é vergonhoso que na França queimem sinagogas, aterrorizem judeus, profanem cemitérios.

Escandalosa e vergonhosa, também, é a atitude da professora Mona Baker, egípcia radicada na Inglaterra, encabeçando e convocando, pela Internet — o espaço contemporâneo para a performance das mídias do ódio — uma lista para a não-contratação e a demissão de intelectuais israelenses das universidades. É vergonhoso que essa mesma professora tenha despedido dois tradutores, os únicos da Universidade de Manchester, na Inglaterra. E é vergonhoso que, quando questionada, ela apenas afirme que os despediu não porque eram judeus, mas sim porque eram israelenses.

No Brasil, desde os anos 1980, o cidadão de origem alemã, radicado em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), Siegfried Ellwanger Castan (conhecido pelo pseudônimo S. E. Castan), sócio-diretor da Editora Revisão, editou, vendeu e distribuiu, em escala nacional e internacional, livros anti-semitas, nazistas e negadores do Holocausto. Condenado por crime de racismo, esse indivíduo, felizmente, ao recorrer ao Superior Tribunal de Justiça, teve sua sentença reafirmada, numa atitude exemplar da justiça brasileira.

Finalmente, é um escândalo e uma vergonha que um escritor, um intelectual com a fama de um Saramago, empunhe sua pena e levante sua voz para insuflar o ódio e não a tolerância. É vergonhoso que o seu discurso vaidoso não tenha a sabedoria própria dos grandes homens das letras, mas a desavergonhada paródia dos filmes de *farwest* americano, ou seja, a que afirma que judeu bom é judeu morto. É vergonhoso e lamentável que o ponto de vista da cegueira seja expresso em um discurso judeofóbico em língua portuguesa.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: *Palavras e sinais*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Eméce, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Eméce, 1989.

FALLACI, Orlana. Vergonhoso! *Panorama*, 12 abr. 2002.

LAFFORGUE, Martín. *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1999.

NASCIMENTO, Lyslei. Por uma estética contra a ordem: dois contos de Jorge Luis Borges sobre o nazismo. *Revista de Estudos Judaicos-Revista do Instituto Histórico Israelita Mineiro*, Belo Horizonte, ano 4, n. 4, p. 119, 2002.

ROITBERG, José. *Os fatos sobre Israel e sobre o conflito do Oriente Médio*. Rio de Janeiro: Museu Judaico do Rio de Janeiro, 2002. p. 15.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. p. 177.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

Notas:

- ¹ Sobre o tema da cegueira em Borges, Ver: SOUZA, Eneida Maria de. Lo cercano se aleja. In: *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 41.
- ² SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. p. 177.
- ³ BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. São Paulo: Globo, 2000. p. 423.
- ⁴ ROITBERG, José. *Os fatos sobre Israel e sobre o conflito do Oriente Médio*. Rio de Janeiro: Museu Judaico do Rio de Janeiro, 2002. p. 15.
- ⁵ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Buenos Aires: Eméce, 1989. p. 374-375.
- ⁶ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Eméce, 1989. p. 508.
- ⁷ BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. Buenos Aires: Eméce, 1989. p. 576.
- ⁸ NASCIMENTO, Lyslei. Por uma estética contra a ordem: dois contos de Jorge Luis Borges sobre o nazismo. *Revista de Estudos Judaicos-Revista do Instituto Histórico Israelita Mineiro*, Belo Horizonte, ano 4, n. 4, p. 119, 2002.
- ⁹ BORGES, Jorge Luis. O milagre secreto. In: *Obra Completa I*. São Paulo: Globo, 1998. p. 572.
- ¹⁰ BORGES, Jorge Luis. Deutsches Requiem. In: *Obra Completa I*. São Paulo: Globo, 1998. p. 641.
- ¹¹ LAFFORGUE, Martín. *Antiborges*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1999.
- ¹² GELMAN, Juan. Borges y el valor. In: LAFFORGUE, 1999, p. 335.
- ¹³ EL PAÍS, Local, 21 abr. 2002.
- ¹⁴ A medida de cada côvado corresponde a 66 cm.
- ¹⁵ BÍBLIA DE JERUSALÉM. I Samuel 17. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. p. 444-447.
- ¹⁶ Ver a esse propósito: SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- ¹⁷ Ver: (*Carta Maior* <http://agenciacartamaior.uol.com.br/agencia.asp?id=887&coluna=boletim>). No artigo "Boicote a Israel", (02.06.2004), o professor de economia Boaventura de Sousa Santos, da Universidade de Coimbra, prega a medida nazista do boicote aos judeus sob a forma atualizada do boicote ao Estado judeu. Para apresentar a medida neo-hitlerista como libertária e progressista, o catedrático português, à maneira de Saramago, inverte a realidade, qualificando o único Estado democrático do Oriente Médio, onde os árabes têm livre acesso à Justiça, ao Parlamento, à Universidade, etc. como regime de *campos de concentração*, de *limpeza étnica* e de *apartheid*. (Nota de Luiz Nazario)
- ¹⁸ FALLACI, Orlana. Vergonhoso! *Panorama*, 12 abr. 2002.

DA CIRCUNCISÃO DE UM CENTAURO

Lyslei Nascimento

No romance *Um centauro no jardim*, de Moacyr Scliar, a cena da circuncisão de um menino – judeu e centauro – numa comunidade agrícola gaúcha, evoca, de forma paradigmática, uma reflexão importante sobre as relações entre o corpo, a linguagem e a tradição na contemporaneidade.¹ Tal reflexão se evidencia, sobretudo, na relação sempre controversa entre a tradição e o novo, entre o próprio e o alheio. O corpo híbrido e estranho do menino será suporte de uma tradição que ali se inscreve e se escreve de forma ritual e simbólica. A história certamente não começa na primeira página do romance, no qual se narra uma confraternização entre ex-centauros num restaurante exótico de Porto Alegre, mas sim, retrospectivamente, numa pequena fazenda, berço da imigração judaica no Brasil, no interior do Distrito de Quatro Irmãos, no Rio Grande do Sul.

Agora somos iguais a todos, afirma o narrador, passou a época em que éramos considerados esquisitos. Essa frase inquietante do personagem Guedali, sob o signo do desejo da assimilação e da normalidade, assombra e coloca o leitor diante de uma questão identitária não só desse ex-centauro, mas também, por extensão, de todos nós: pode ser que, no fundo, todos, judeus e não-judeus, sejamos centauros e estejamos em situações desconfortáveis diante de um tempo que exige o sacrifício de peculiaridades, diferenças e características individuais para que se possa sobreviver numa sociedade cada vez mais impositiva e niveladora. A diferença é, pois, símbolo de estranheza e de isolamento. De um lado, jaz o desejo da semelhança; do outro, a imposição da igualdade. Nesse sentido, o centauro de Scliar caminha e trabalha para sua auto-desconstrução. O desejo de transformação do corpo fantástico em um ser humano comum acaba por gerar uma outra monstrosidade, de caráter mais íntimo e privado.

Guedali passa por uma série de cirurgias plásticas para perder sua aparência de centauro. Seu corpo, meio humano, meio cavalo, é modelado por uma medicina que, apesar de apresentar-se entre o charlatanismo e a vanguarda científica, mostra-se muito eficiente na sua capacidade de produzir o efeito desejado: a impressão material da normalidade desejada e imposta. Essa pretensa normalidade esconde, no entanto, sob a pele, a primeira natureza, mítica e agônica do centauro.

Regina Igel observa que eliminar as patas eqüinas, os cascos e o couro cavalares – sua condição fundamental – e transformar-se em um humano comum

é trocar os galopes da liberdade pelos passos miúdos da mediocridade, marca de nosso tempo.² À contrapelo dessa tentativa de obliteração dessa identidade, a circuncisão do centauro evidencia as marcas da tradição judaica, sua perenidade simbólica além de todas as práticas políticas e autoritárias de apagamento da memória e assimilação. A circuncisão aponta para uma reflexão sobre o arquivo dessa tradição, concebido aqui como um acervo cultural configurado a partir de feridas e marcas simbólicas sobre a pele, sob a pele.³

Para Derrida, os desastres que marcaram o fim do milênio – e, podemos acrescentar, o princípio desse em que vivemos – são “arquivos do mal”. Estes, dissimulados, destruídos, interditados, desviados e recalçados, partem da apropriação – por um poder autoritário – que se apodera de um documento ou de um indivíduo, consolidando sua detenção, retenção e interpretação; oblitera, de forma deliberada, o memento, o índice, a prova e o testemunho. Para o crítico, estão sujeitos a esse poder autoritário os revisionismos, os sismos da historiografia, as reviravoltas técnicas do estabelecimento e do tratamento de dossiês.⁴ Ao revés desses arquivamentos, notadamente sujeitos à manipulação, Scliar apresenta um libelo contra as imposições, minando as estratégias nefastas da amnésia, pelo caráter indissociável do sujeito da sua constituição enquanto indivíduo. O arquivo – a cultura, a tradição – está ligado, por essa via, à experiência da memória – com suas falhas e reminiscências –, ao retorno a uma origem perdida e imaginária. Pode-se inferir, portanto, que o arquivo se articula com o caráter arcaico e arqueológico daquilo que se escolhe, ou que se acolhe, para ser arquivado, no exercício de resistência de uma identidade perdida; ou, como no caso aqui analisado, pelas marcas indeléveis da memória.

As primeiras lembranças de Guedali surgem, como não poderia deixar de ser, na infância e são, como ele mesmo afirma, viscerais, arcaicas, vagas e confusas:

Estou deitado sobre a mesa. Um bebê robusto, corado; choramingando, agitando as mãozinhas – uma criança normal, da cintura para cima. Da cintura para baixo, o pêlo de cavalo. As patas de cavalo. A cauda, ainda ensopada de líquido amniótico, de cavalo. Sou – meu pai nem sabe da existência deste substantivo – um centauro.⁵

Centauro é uma palavra desconhecida para a família até que sobre ela se abate uma tragédia, um “infortúnio”. Os pais do menino-centauro eram judeus russos. Viviam, antes da imigração para o Brasil, em uma pequena aldeia que era, continuamente, aterrorizada pelos pogroms executados por cossacos sob a tutela das autoridades czaristas. Diante dessa terrível realidade, resolvem deixar sua pátria e aceitar a ajuda do Barão Hirsch, que, em seu

castelo, em Paris, atormentava-se com as notícias do que se passava naqueles dias. Em seus pesadelos, revela-nos o narrador do romance de Scliar, o Barão ouve assustado o tropel das patas dos cavalos sobre os corpos massacrados dos judeus. A visão dos cavalos assassinos não o abandona até que elabora um plano para salvar aqueles que eram por eles perseguidos. Com dois milhões de libras, organiza uma operação de resgate dos judeus e sua transferência para a América do Sul. Em seus sonhos, via campos cultivados, casas modestas, mas confortáveis, escolas agrícolas... Nunca, no entanto, nem em sonhos, nem em pesadelos, o Barão poderia imaginar que, nos bosques do Brasil, galoparia um menino-centauro, um menino-centauro-judeu, um gaúcho judeu.

Para Jorge Luis Borges, o centauro é, surpreendentemente, a criatura mais harmoniosa da zoologia fantástica. Biforme é o nome que lhes dão as *Metamorfoses de Ovídio*. No entanto, sua índole heterogênea, sua rusticidade bárbara e sua ira afirmam sua temida monstruosidade.⁶ Como os gregos da época homérica desconheciam a equitação, lembra-nos Borges, conjetura-se que o primeiro nômade que viram lhes pareceu unido ao cavalo. Os soldados de Pizarro ou de Fernando Cortés, conta-se, também foram vistos como centauros pelos índios. A mais popular das fábulas em que figuram esses personagens relata-nos um combate entre os centauros e os lápitas, que os haviam convidado para um casamento. Em meio à festa, um centauro transtornado pela bebida ofendeu a noiva e iniciou, virando as mesas, a centauromaquia. Os centauros, então, vencidos pelos lápitas, fugiram da Tessália. Hércules, em outro combate memorável, aniquilaria toda a estirpe a flechadas. O caráter incontrolável do centauro, apontado por Borges, no romance de Scliar, pode ser percebida, no entanto, sob a tentativa de domesticação de si.

O imponderável menino-centauro cresce na narrativa de Scliar, pois é preciso crescer e se adaptar. Também é preciso que ele seja introduzido no Judaísmo, religião de seus pais e dos pais de seus pais. O pai de Guedali é um homem pouco culto, porém descende de uma família de rabinos e sabe da Lei e da ordenança da circuncisão. Por isso, é preciso submeter o corpo de Guedali ao arquivo da tradição, para perpetuar um pacto com Deus. Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão,⁷ por isso, o corpo se transforma em suporte onde o arquivo se manifesta, através da circuncisão, em letra e ferida.

No romance, a família está reunida na sala de jantar. O *mohel*⁸ cumprimenta a todos e pergunta pelo menino. O pai o tira do caixote e o coloca sobre a mesa:

Meu Deus, geme o *mohel*, deixando cair a bolsa e recuando. Dá meia-volta, corre para a porta. Meu pai corre atrás dele, segura-o; não foge *mohel*! Faz o que tem se ser feito! Mas é um cavalo, grita o *mohel*, tentando soltar-se das mãos fortes do meu pai. Não tenho obrigação de fazer a circuncisão em cavalos. Não é um cavalo, berra meu pai, é um menino defeituoso, um menino judeu!⁹

O *mohel* aproxima-se, ainda treme assustado. O pai afasta as patas traseiras do menino e ali ficam frente à frente o pênis e o *mohel*. O grande pênis e o pequeno *mohel*, o pequeno e fascinado *mohel*. Centauro ou não, há um prepúcio, e ele fará o que a Lei prescreve. Em poucos minutos, está feito e, apesar de tudo, a Lei foi cumprida. O arquivo da tradição – religiosa ou cultural – constituiu-se, pois, de um espaço, não de qualquer espaço, mas o espaço instituído – por leis e estatutos – de um lugar de impressão.

A ambigüidade do vocábulo “impressão” assegura, também, sua ambivalência. No sentido digital, uma marca individualizada, constitutiva e definidora do sujeito; no tipográfico, delinea a inscrição letrada, mecânica do texto, da Escritura no corpo. O arquivo judaico, pela circuncisão, instaura no corpo de Guedali o poder de se instaurar enquanto “consignação”, ou seja, a partir da reunião de todos os signos possíveis aos quais a repetição do ritual poderá remeter. Por isso, por sua própria natureza de cicatriz que preserva uma memória que poderia estar para sempre perdida, o arquivo é instituidor e conservador. Os arquivos culturais e religiosos constituem-se, assim, através de duas naturezas de inscrição: da circuncisão e da tipografia.

Algo da ordem do fantástico perpassa, ainda, a narrativa da circuncisão do centauro no romance. O corpo monstruoso de Guedali – sua diferença essencial e bizarra – incorpora-se ao seu modo de ser e viver, sua identidade.

Além de ser um judeu russo, ele é um centauro que nasce no Brasil.¹⁰ O estrangeiro e o estranho justapõem-se dentro de um estranho Outro. Guedali é estranho para os seus e para os outros. No entanto, mesmo que mais tarde, adulto, submeta-se às mais requintadas cirurgias para apagar esse estranhamento, a Lei e o Arquivo Judaicos foram nele inscritos. Dessa forma, a memória pode ser, a qualquer momento, ativada.¹¹

O *Brit Milá* – o Pacto da Circuncisão – simboliza o sinal da Aliança de Deus com Abraão e seus descendentes. O *brit* é uma marca de pertinência gravada e inscrita no corpo e na alma judaica, um mandamento que vem sendo cumprido, há cerca de quatro mil anos, com fidelidade quase absoluta. Conta-se que apenas durante a peregrinação no deserto, durante quarenta anos, após o Êxodo, os judeus não observaram esse pacto. O risco para suas

vidas, naquelas condições, teve primazia sobre a Lei. Em muitos outros momentos da história, apesar dos perigos extremos e das perseguições, os judeus se mantiveram fiéis à prática da circuncisão. Durante o domínio grego, a Inquisição e o Holocausto, também nas prisões da Rússia stalinista, muitos arriscaram suas vidas e a vida de seus filhos por sua lealdade à Aliança. Mesmo as famílias mais profundamente assimiladas, muitas vezes sem compreender por qual motivo devem passar seus filhos pela circuncisão, mantêm o ritual como talvez o único elo com o arquivo da tradição.

Em um dos livros da mística judaica, o *Sefer Ietsirah* (o *Livro da Criação*),¹² a relação do sujeito com a linguagem e a religião pode ser assim explicitada:

Dez *Sefirot* do Nada
Refreia tua boca de falar
E teu coração de pensar.
E se seu coração corre
Retorna ao lugar.
Por isso está escrito:
“As *chaiot* corriam e retornavam” (Ezequiel 1:24)
A respeito disso, uma aliança foi feita.¹³

A palavra “nada” em hebraico (*belimá*) também possui a conotação de ‘refrear’. A essência das *sefirot*, no sentido místico, só pode ser alcançada quando alguém refreia seus lábios e fecha sua mente a todo pensamento verbal e descritivo. Uma das razões tradicionais que justificariam as circuncisões é que estas indicam que todo aspecto espiritual da religião também é carnal, às vezes, em certo sentido, sexual. A Aliança da circuncisão também seria, a partir dessa interpretação, um regulador das paixões. Assim, quem poderia controlar seus impulsos poderia, também, controlar seu espírito e seu instinto. Nesse ponto, o centauro de Scliar é todo impulso, força e primitivismo. Tal natureza pode ser detectada nos episódios violentos presentes na narrativa, em que o instinto fala mais alto do que qualquer outro sentido dito civilizado. Tanto no romance quanto no verbete na biografia dos seres imaginários de Borges,¹⁴ essa natureza bruta e selvagem do centauro é reafirmada. Algo dessa natureza deverá, pois, ser refreado, submetido à cultura para que o ex-centauro possa ter lugar nos pampas.

A palavra hebraica para “circuncisão” é *Milá*. Essa mesma palavra, entretanto, também significa “palavra”. Logo, a “circuncisão da língua” refere-se, também, a submissão à Lei e à capacidade para usar os mistérios da linguagem. Em um sentido geral, a circuncisão denotaria, ainda, uma fluência verbal. De alguém que não pode falar corretamente é dito que tem “lábios incircuncisados”,

como Moisés, por exemplo.¹⁵ Quando é dado a alguém o poder de falar, sua língua é considerada “circuncidada”. Isto é, esse poder manifesta-se tanto através da “circuncisão”, propriamente dita, como da “linguagem”. Contrário a outros rituais primitivos que apontam para a circuncisão como castração, o rito judaico assegura um “dom”, um “poder” e um “pertencimento”. Segundo o rabino Ariele Kaplan, para se entender o significado da circuncisão judaica, originariamente ordenada a Abraão, deve-se compreender por que Deus ordenou que ela fosse realizada no oitavo dia. A *Torá* estabelece que “No oitavo dia, a carne de seu prepúcio deve ser circuncidada” (Levítico 12:3).¹⁶ Segundo essa tradição, o mundo foi criado em seis dias, o sétimo dia é o *Shabat*, o descanso, a perfeição do mundo, e o oitavo dia constitui, então, um passo além do aspecto físico e material do mundo, já no domínio do transcendental e espiritual. Mediante a circuncisão, portanto, Deus dá aos homens, centauros originários, poder sobre si (domínio próprio) e sobre a linguagem.

Dessa forma, as duas estratégias de inscrição (a circuncisão – ligada ao signo da Aliança, traduz-se como uma marca íntima da tradição e da linguagem diretamente sobre o corpo – e a tipografia – tecnologia impressora do arquivamento) remetem a um outro pressuposto de Derrida: não há arquivo sem lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Daí que o arquivo precisa ser mantido pelas gerações. Não há arquivo sem um lugar exterior que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão. Uma circuncisão é, portanto, uma marca exterior, de um pacto anterior ao sujeito, mas que, no entanto, instaura-se em seu interior.

O arquivo enquanto impressão ou escritura não é somente o local de estocagem e de conservação de um conteúdo passível de arquivamento do passado. O arquivo, a circuncisão, é um penhor – um penhor do futuro, da prevalência da memória, da linguagem, sobre o olvido. A circuncisão, assim, mantém uma marca gráfica, o princípio da repetição e a impressão típica. Monumento singular e documento de um pacto, a circuncisão deixa o rastro de uma incisão diretamente na pele que se desfolha como um livro continuamente aberto. Literal ou figurativa, a circuncisão marca o sujeito a ela submetido e o distingue. A estratificação folheada – do corpo, do Livro –, a superimpressão pelicular dessas marcas cutâneas parecem, assim, desafiar a análise (o tempo e a tecnologia), acumulando outros arquivos, anteriormente e simbolicamente sedimentados, alguns dos quais são escritos diretamente na epiderme de um corpo próprio; outros, sobre o suporte de um corpo exterior.

Sob cada folha, abrem-se os lábios de uma ferida para deixar entrever a possibilidade abissal de uma outra profundidade prometida à escavação arqueológica.

A arqueologia desse arquivo, impresso sobre o corpo, aprofunda-se, portanto, nas tecnologias e nas tentativas de arquivamento de traços simbólicos das culturas afastando-se dos arquivos nefastos e imperfeitos, criados para a amnésia. Perpetuado através das gerações, esse arquivo fere, desenha e multidimensiona o sentido do corpo, estabelecendo nessa inscrição uma cicatriz que sobrevive para além do esquecimento. O corpo registra impassível sua condição de Outro, tornando-se, assim, testemunha, às vezes involuntária, de sua sobrevivência, de sua memória e, portanto, do arquivo da tradição.

Scliar exacerba o contrato com a Divindade, com a memória dos pais, com os ritos de passagem e, também, com a tradição literária gauchesca, na medida em que se afasta da idealização do gaúcho enquanto “o centauro dos pampas”.¹⁷ Em sua narrativa, o corpo-arquivo intenta e deseja modificar-se, assimilar-se, perder-se na ilusão daqueles que se acham iguais. Essa exacerbação inscreve-se, sobretudo, na condição do corpo-centauro de Guedali. O centauro exhibe, dentro da sua diferença, sua dupla natureza – devedora de mitologias outras, como a grega, por exemplo – uma diferença crucial que é o estranhamento de si mesmo.

Desnortando os sentidos, abrindo acervos inusitados e marcando o menino-centauro, Scliar lembra que, em meio a esses tempos conturbados de proliferação de “arquivos do mal”, não é possível perder-se nos jardins amnésicos como os de Cândido, de Voltaire e assegura que a memória e a identidade do ex-centauro, mesmo escamoteadas por desejos de se perder, imprimam, sob a pele, o pacto, às vezes, ignorado por ele mesmo, de sua sobrevivência.

Referências bibliográficas:

BELL, Maurice. *Druidas, heróis e centauros: de Tule à Ásia das estepes*. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1962.

BETTELHEIM, Bruno. *Feridas simbólicas*. Trad. Maria Antonieta Miguel. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

BRUNEL, Pierre (Org.) *Diccionario de mitos literarios*. Trad. Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000.

- CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- KAPLAN, Arieh. *Sefer Ietsirah: teoria e prática*. Trad. Erwin Von-Rommel Vianna Pamplona. São Paulo: Sefer, 2002.
- NASCIMENTO, Lyslei. Borges e Scliar: o corpo, a memória e o arquivo. In: NOJOSA, Urbano; GARCIA, Wilton (Org.) *Comunicação & Tecnologia*. São Paulo: U. N. Nojosa, 2003.
- SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- UNTERMAN, Alan. *Dicionário judaico de lendas e tradições*. Trad. Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

Notas:

- ¹ SCLIAR, Moacyr. *O centauro no jardim*. Porto Alegre: L&PM, 1997. p. 19.
- ² IGEL, Regina. *Imigrantes judeus, escritores brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 15.
- ³ BETTELHEIM, Bruno. *Feridas simbólicas*. Trad. Maria Antonieta Miguel. Lisboa: Moraes, 1979. p. 73-87.
- ⁴ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 6.
- ⁵ SCLIAR, 1997, p. 19.
- ⁶ BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1989, p. 29-33.
- ⁷ DERRIDA, 2001. p. 8.
- ⁸ *Mohel* (hebraico): pessoa treinada no ritual da circuncisão, que remove o prepúcio dos bebês judeus, em geral no oitavo dia após o nascimento.
- ⁹ SCLIAR, 1997, p. 31.
- ¹⁰ Na literatura brasileira, o fenômeno do gaúcho visto como centauro dos pampas transporta-o ao plano dos mitos, principalmente, no Romantismo que se encarregará de nobilitar o gaúcho. Ver: CHAVES, Flávio Loureiro. *História e literatura*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1991. p. 57-68.
- ¹¹ NASCIMENTO, Lyslei. Borges e Scliar: o corpo, a memória e o arquivo. In: NOJOSA, Urbano; GARCIA, Wilton (Org.) *Comunicação & tecnologia*. São Paulo: U. N. Nojosa, 2003. p. 43-53.

- ¹² KAPLAN, Arieh. *Sefer Ietsirah: teoria e prática*. Trad. Erwin Von-Rommel Vianna Pamplona. São Paulo: Sefer, 2002. p. 92-94.
- ¹³ *Sefirot e chaiot* (hebraico): emanções ou esferas divinas - os atributos de Deus para criar e orientar o universo – e anjos, respectivamente.
- ¹⁴ BORGES; GURRERRO, 1989, p. 32.
- ¹⁵ Êxodo 6:2: “Como o Faraó me ouvirá se tenho os lábios incircuncisos?”
- ¹⁶ *Torá*: os cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica – o Pentateuco- Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio.
- ¹⁷ CHAVES, 1991, p. 58.

O TREM DA VIDA: LEVEZA, HUMOR E SHOAH

Lyslei Nascimento

Para Mariângela Paraizo

Elie Wiesel afirmou, em certa ocasião, que a maioria dos escritores fala pouco sobre o seu próprio trabalho. Mas seria trabalho a palavra correta para designar as narrativas e os monumentos construídos para se lembrar da *Shoah*,¹ do genocídio judeu? Quando criança, Wiesel duvidava de que contar histórias pudesse ser um ofício sério, porque, freqüentemente, as histórias não eram verdadeiras. Ironizando, argumenta que todo mundo sabe que as histórias são, por definição, fantasias daqueles que não sabem fazer outra coisa.² Wiesel conta que achava os escritores desajeitados, preguiçosos e até inúteis. Na verdade, acreditava que poderia viver sem eles. Na escola, ele era forçado a ler romances romenos e húngaros. Nem os títulos nem os nomes de seus autores ficaram em sua memória, pois o jovem escritor estava absorvido em seus estudos de literatura sagrada. As histórias e seus comentários sobre o sacrifício de Isaac, a luta de Jacó com o anjo, a revelação no Sinai ou a morte solitária de Moisés interessavam-lhe muito mais do que as aventuras ficcionais que era obrigado a ler.

Havia também a leitura do *Talmude* com seus debates tempestuosos e o poder fascinante de suas lendas. Os escritos talmúdicos ofereciam a resolução de enigmas e mistérios com a ajuda dos comentários de mestres e discípulos que, no passado, tentavam traduzir e interpretar o seu apelo simbólico. Apesar de, muitas vezes, resoluções mágicas cooperarem para o desfecho de um problema, essas histórias eram as favoritas do menino que se tornaria, mais tarde, uma testemunha do seu tempo pela escrita.

Ouvir o avô contar essas histórias sagradas era ser transportado para um mundo à parte – um reino alegre em que os maus sempre acabavam humilhados e punidos, enquanto suas vítimas esqueciam seus infortúnios e se descobriam invocando seu direito à felicidade – conclui o escritor. Esse era um mundo em que os milagres faziam parte da vida cotidiana. Ao se sentir próximo dos mendigos e loucos que perambulavam por florestas habitadas por príncipes apaixonados e por princesas exiladas, Wiesel declara que essas narrativas possuem “canções que elevam a alma a suas raízes celestiais, mas também a gargalhada cruel que assinala a presença nefasta de demônios prestes a dilacerar o coração do homem para consolidar seu reinado eterno”.

O universo estranho e misterioso da tradição judaica que está presente na obra de Wiesel de forma contundente o torna, segundo ele mesmo afirma,

irremediavelmente, uma testemunha da tradição cultural e histórica do seu povo. Para ser testemunha do genocídio, no entanto, nem os sábios do *Talmude* nem os escritos ficcionais foram de muita ajuda. Apesar de todas as suas leituras – pois, nesse meio tempo, Wiesel estudara os clássicos franceses, alemães e norte-americanos –, ele se sentia incapaz e indigno de cumprir essa tarefa como sobrevivente: “Eu tinha coisas a dizer, mas não as palavras para dizê-las”, afirma.

Evidenciada a fratura entre a linguagem e a experiência exibida nos corpos que foram sujeitos ao flagelo, caberia ao testemunho – texto que se encena sobre signo do corpo fraturado da narrativa – evidenciar o discurso que se articula entre a possibilidade e a impossibilidade. Márcio Selligman-Silva demonstra que

O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o *real* equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida.³

A condição residual dos relatos do genocídio exhibe, além de seu caráter de entrave e cisão, o estigma da incomunicabilidade, a não ser que os narradores impregnem sua experiência com a arte, uma possibilidade de tradução.⁴ Não como redenção e recuperação total do passado perdido, mas deixando que paire no discurso a sua própria condição de incompletude.

Dessa amarga declaração sobre a narrativa, pode-se retirar uma reflexão. No contexto atual, em que a literatura, tal como a conhecemos tradicionalmente, perde sua especificidade para outros discursos, outras tecnologias, o grande entrave à escrita e à leitura é, em primeiro lugar, essa sensação de indignidade e incapacidade de cumprir a tarefa do texto, o trabalho do texto, ou seja, uma impossibilidade de se tirar partido simbólico das coisas. Nesse sentido, a escrita e a narrativa ainda são enigma e desafio.

Um vilarejo da Ucrânia, na Europa Oriental, no ano de 1941, é o cenário do filme *O trem da vida*, do diretor romeno Radu Mihaileanu.⁵ O roteiro, ao se afastar de dados históricos e de uma configuração realista da *Shoah*, configura-se quase como uma fábula. Os moradores da aldeiazinha judaica recebem, alarmados, o alerta de que os nazistas estariam chegando para deportar e matar todos os judeus. Quem traz a notícia é Schlomo, o louco da aldeia. Fazer falar, na boca de um louco, não só a notícia dessa invasão, mas também uma possível solução para ela, no que tange a uma narrativa da ou sobre a *Shoah*, é um desafio. O espectador está, pois, diante de um estranhamento. Afinal, o louco da aldeia, a despeito de todos os sábios religiosos, foi o único capaz de perceber a ameaça e de sugerir uma saída.

Apesar de inscrever-se na tradição de narrativas e filmes sobre *Shoah*, como o belíssimo *O pianista*, de Roman Polanski; *A lista de Schindler*, de Stephen Spielberg ou o controvertido *A vida é bela*, de Roberto Benini (que sofre, inclusive, processo de Mihaileanu por plágio), só para citar alguns, *O trem da vida*, ao contrário do filme de Benini, não usa o humor para criar um contraste evidente entre o ambiente de medo e tragédia criado pelos nazistas e aquele fantasioso inventado pelo pai para poupar seu filho do sofrimento.⁶ Em *O trem da vida*, a sutileza do humor reside, não no uso arbitrário, quase ingênuo, dos contrastes, mas nas aproximações impensáveis, nas ambigüidades e na reversibilidade dos papéis evidenciadas, por fim, com um humor sutil, como o poder pode corromper e as máscaras podem se fixar no rosto de quem as usa. Não na ilusão, portanto, porém na capacidade do homem de se sobrepujar. Os arquivos da *Shoah*, testemunhas do mal que se abateu sobre a humanidade, é composto de depoimentos, diários, memórias – documentos de dor e de morte – que são caracterizados pelo trauma, daí, os textos fraturados. Fratura exposta, esses documentos e testemunhos são marcados pela fragmentação e pelo esquecimento. Para além desse discurso, um outro viés que surge na contemporaneidade é a possibilidade – ainda que perigosamente próxima de uma desconstrução da memória – é o do humor sobre a *Shoah*.

Não é fácil fazer humor, muito menos, sobre a catástrofe. No entanto, longe de ser risível, o humor presente no filme de Mihaileanu é reflexivo, muitas vezes, ao sobrelevar o peso do mundo, expõe as feridas, as fraturas. O humor nasce, portanto, do trauma, evidencia-se no riso nervoso, às vezes, na histeria, na afasia e, também, na estratégia para sobrevivência da loucura e da simulação. Para o louco de *O trem da vida*, que é, antes de tudo, um lúcido, os judeus deveriam forjar um trem nazista, fazendo eles mesmos a vez dos alemães, dos maquinistas e dos deportados para partir da Ucrânia para a Palestina. Essa construção impossível de um trem sobre um percurso imaginário será aprovada pelo conselho dos sábios e a empreitada é iniciada.

Antes da chegada dos verdadeiros nazistas, o trem parte, em seu destino mítico à terra prometida. Tudo parece ir conforme o planejado, exceto pelo fato de que as encenações começam a ficar cada vez mais realistas. Os judeus, representando os “nazistas” tornam-se autoritários; aqueles que representam o papel dos “deportados” tramam rebeliões contra seus falsos algozes, outros se declaram “comunistas”, querendo lutar contra fascistas, burgueses e imperialistas. Todos esses personagens emergem de uma pequena vila onde se abateu a tragédia.

O romeno Radu Mihailenau, diretor do filme, nasceu em Bucareste, em 1958, e, antes de se graduar em cinema na Cinematographic Institute de

Paris, foi ator e diretor de teatro. Esse é um dado biográfico importante para a análise desse filme, porque ele irá estruturar seu trabalho sobre o ponto de vista do que Italo Calvino, em suas *Seis propostas para o próximo milênio*, chamou de leveza: “às vezes, o mundo inteiro me parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa.⁷ O espetáculo do mundo e o ritmo picaresco e aventureiro da escrita, afirma Calvino, procuram retirar o peso, a inércia e a opacidade do mundo. Tais características aderem à escrita, quando não se encontra um meio de se fugir a elas. O reino do humano condenado ao peso necessita de uma mudança do ponto de observação. Na literatura (e no cinema, eu diria com Calvino) sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo.⁸

Esse modo é a leveza, para Calvino, uma forma de se escrever o mundo fundamentado em outra lógica que não a imposta e preestabelecida. Assim age o escritor ou artista que salta ágil sobre os obstáculos, sobreleva o peso do mundo, demonstra que sua gravidade detém o segredo da leveza e se contrapõe àquilo que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos e que pertence ao reino da morte, como, diria Calvino, um cemitério de automóveis enferrujados.⁹ Assim, quando a realidade torna-se petrificada (por governos totalitários, pela violência, pela miséria) é preciso mudar o ponto de observação. Um dos recursos utilizados, no filme, para essa mudança de perspectiva dá-se, sobretudo, no uso de recursos próprios do teatro para se contar a história. Ao estabelecer esse diálogo com o gênero dramático, o diretor postula o que Jorge Luis Borges chamou de “ficção dentro da ficção”. Esse estatuto especular da narrativa fílmica – a encenação dentro do filme, a ficção dentro da ficção, como uma caixa chinesa criando e recriando espelhamentos e duplicações – promove a mudança do ponto de vista, um efeito irônico, a leveza a que se referia Calvino.

A narrativa fílmica inicia-se com uma caracterização primorosa do *schtetl*, que se aproxima dos cenários que tão bem foram pintados por Chagall. A pequena aldeia ou a cidadezinha judaica construída no filme é, em certa medida, o palco e o retrato das aldeias judaicas que sobreviviam, em lírica miséria, nos dizeres de Moacyr Scliar, na Europa Oriental. Muitos judeus, principalmente na Rússia e na Polônia, só podiam viver em regiões geográficas delimitadas – um equivalente rural, mais extenso, do gueto urbano. O *schtetl* tornou-se, assim, o centro da existência judaica. Ali viviam religiosos, agricultores, sapateiros, alfaiates, leiteiros, açougueiros, mulheres cuidando da casa e criando numerosos filhos. No *schtetl* desenvolveu-se um rico folclore de tipos característicos como o *schelemiel*, o desastrado, para quem nada dá certo e o *schnorrer*, um mendigo arrogante conhecido pela *chutzpah*, cara-de-pau.

O personagem Schlomo, o louco da aldeia, é, no filme, uma mistura de todos esses tipos e estereótipos. Nessa condição miserável, nasce um chamado “humor judaico”, um humor agridoce, um humor de sorriso, não de riso, um humor que provê uma defesa contra o desespero, contra a morte. Com a leveza de um “violinista no telhado”, o louco viaja no teto do trem. Também é ele que, no meio da tragédia, retira, levíssimo que era, o peso do mundo.

No *shtetl*, os personagens do filme acabam por constituir uma galeria de tipos judaicos sob a liderança do Rabi, que, invariavelmente consulta o louco para tomar suas decisões. No trem, o *shtetl* se põe em movimento. Assim, alfaiates e sapateiros, pequenos comerciantes, sob a liderança, um tanto duvidosa do rabino, são, no domínio da narrativa, liderados pelo louco ou bobo da cidade. Esse misto de mensageiro e louco é o elemento de ligação entre os mundos: entre o *shtetl* e as outras cidadezinhas e entre os judeus e as comunidades dos ciganos. Constitui-se, pois, o louco, como um poder paralelo, uma força irônica que duplica o poder representado pelo rabino e redimensiona o aparato cultural judaico em franco diálogo com outros costumes, outras tradições.

A configuração de uma crise se dá, pois, com a informação, dada pelo louco, de que os nazistas invadiriam a aldeia. A chegada dos nazistas a uma aldeia significava a prisão e o envio dos judeus para um lugar onde não se podem escrever cartas. De onde não se tinham mais notícias. A delicadeza com que essas informações e fatos são tratados e trazidos ao espectador mais agrava – expondo a gravidade e o perigo a que estão submetidos os judeus – do que camufla a tragédia, porque aqueles que não dão notícias são os mortos. Diante disso, não surge, da parte dos considerados sãos, nenhuma solução. O louco, no entanto, propõe uma saída. A solução vem, portanto, da sugestão da representação, do fingimento e da farsa, do teatro dentro do filme, da ficção dentro da ficção. A máxima de Marx que afirma que a História acontece pela primeira vez como tragédia e pela segunda como farsa parece ser uma tônica do filme.

Alguns elementos do teatro podem ser aqui destacados: a construção dos cenários (a caracterização da aldeia como um cenário de musical da Broadway); a reforma do trem (como a construção de trem-cenário); a confecção do vestuário pelos alfaiates judeus (como os bastidores e os camarins dos teatros); a representação dos judeus fingindo-se de nazistas e a ironia que traz, para esse momento, uma importante lição de sobrevivência; a escala do elenco e a referência irônica fazendo com que os judeus que tivessem sobrenomes alemães e não muito sotaque fossem escalados para representar os alemães, uma das inúmeras fórmulas usadas pelos nazistas para identificar os judeus; a referência intertextual da presença do personagem louco ou bobo

(da aldeia, da corte) que, caros ao teatro de Shakespeare, são elementos que (por serem loucos ou bobos) têm a língua forra, assim, o discurso é liberado ao louco, porque é louco. A través desse personagem, muitas vezes porta-voz do narrador ou do autor implícito, denuncia-se, critica-se, desconstrói-se a voz, o poder e a ordem estabelecida.

A função do teatro no filme é, portanto, uma estratégia de sobrevivência da comunidade judaica. Não sem humor, a representação tem os seus riscos quando o papel representado sobrepuja o ator e se vislumbra a falta de limite entre a representação e o real, a ficção e a realidade. Mesmo quando o teatro, através da ironia, revela a possibilidade de saída, os riscos não estão completamente afastados. O recurso da carnavalização destitui poderes, mas pode se tornar outro poder, tão perverso quanto o primeiro.

Daf que o Rabino ou o Louco, as lideranças da comunidade, são papéis reversíveis, ambíguos, duplos. O primeiro representa a sabedoria letrada judaica, o ponto de equilíbrio, a lei, a verdade. O Rabi é o portador da palavra correta e para ele converge toda a comunidade em busca de direção. O segundo, o Louco, representa o desequilíbrio, a farsa, as estratégias de simulação para a sobrevivência da comunidade, o portador da palavra alucinada. Ironicamente o Louco chama-se Shlomo (Salomão). O Rabi e o Louco são duplos, faces de uma mesma moeda. O Louco, em dado momento, afirma que só é Louco porque a vaga de Rabi já havia sido preenchida.

A figura do Louco, do bufão, muito freqüentes no teatro medieval e clássico, é um elemento desvelador da verdade dentro da cultura erudita, no âmago da razão e da verdade. O Louco e a Loucura fascinam porque fazem emergir um tipo de saber fora da ordem. Esse saber, o Louco o carrega como uma bola de cristal, que para todos está vazia, daí ele ser continuamente dado como ignorante, no entanto, os seus olhos estão cheios de um saber invisível (só o Louco da cidadezinha soube das más notícias sobre os nazistas). A loucura torna-se, assim, uma forma de razão. Como a carta de Tarô "O Louco", o personagem Schlomo representa também, simultaneamente, o Palhaço e o Bobo da corte.

Para Calvino, nas cortes é uma velha e sábia tradição que o Bobo ou Jogral ou Poeta tenha por função reverter os valores sobre os quais o soberano baseia seu próprio domínio, zombar deles e demonstrar que toda linha reta oculta um desvio tortuoso, todo produto acabado um desconjuntar de peças que não se ajustam, todo discurso contínuo um blábláblá. O Louco está fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade, por isso, juntamente com as mulheres, as crianças, os velhos, os mortos e as prostitutas, têm a língua forra. O Louco ou o Curinga, diferentemente de outras cartas do Tarô, não possui

número, ele está, por assim dizer, fora e dentro do jogo, isto é, fora (e dentro) da cidade dos homens.

O filme *O trem da vida*, além de todas essas irônicas duplicidades e reversibilidades, revela também, que os judeus não são uma massa amorfa. Os mais variados judeus são encenados, de forma ironicamente estereotipada: tradicionais ou liberais; comunistas ou não; ateus e religiosos, todos juntos; a multiplicidade das representações dos judeus e as várias correntes políticas e de pensamento evidenciam essa pluralidade. Ao fazer humor, o filme areja a tradição. Por isso, o Louco é quem propõe a saída para salvar a comunidade; os judeus usam uniformes nazistas ao participarem de cerimônias sagradas do judaísmo, como o *shabat*, por exemplo; o filho do rabino é influenciado por um amigo da cidade para o comunismo, pregando uma revolução contra os judeus disfarçados de nazistas que encarnam, para ele, os imperialistas. Os mais jovens tornam-se, assim, triplamente perigosos: eles são jovens, judeus e comunistas.

A relação entre os judeus e os ciganos, no filme, mostra-se aberta e multicultural, além de trazer, para o contexto dos filmes e das narrativas sobre o *Shoah*, a história, ainda invisível, da tentativa de extermínio dos ciganos pelos nazistas. A aproximação entre judeus e ciganos evidencia a condição humana de ambos. Apesar de todas as diferenças – a comida, o vestuário, os usos e os costumes –, sob o signo universal da música e do humor, são irmanados, sem, no entanto, apagarem suas diferenças. A pirueta final da narrativa fílmica, que é feita por Schlomo, no afastar da câmera e na revelação do louco por detrás da cerca de arame farpado de um campo de concentração, retira do espectador suas últimas certezas, suas prováveis certezas, e aprendemos, como Wiesel, que o mundo não pode sobreviver, portanto, sem escritores, sem artistas.

Notas:

- ¹ A palavra “holocausto”, embora consagrada pela historiografia, tem uma conotação de sacrifício, de imolação em chamas, como se os judeus tivessem se sacrificado em nome de alguma coisa. Dar qualquer sentido religioso ao genocídio praticado pelos nazistas me parece equivocado. Assim, na medida do possível, preferirei genocídio ou *Shoah* (que pode ser traduzido por ‘catástrofe’) a holocausto. Ver: CYTRYNOWICZ, Roney. *A memória da barbárie: a história do genocídio dos judeus na Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp/Nova Stella, 1990. p. 13-14.
- ² Esse depoimento faz parte de uma série publicada pelo jornal *The New York Times* na qual alguns escritores falavam sobre o ofício literário. WIESEL, Elie. *The New York Times Web*, New York. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/arts>>. Acesso em: 7 out. 2000. (Trad. Simone Mordente de Souza).

- ³ SELIGMAN-SILVA, Márcio. A literatura do Trauma. *Cult*, São Paulo, n. 23, jun. 1999. p. 41.
- ⁴ Ver SPIEGELMAN, Art. *The Complete Maus: a survivor's tale ¼ my father bleeds history and here my troubles began*. New York: Pantheon Books, 1997. Uma genial recriação do relato de um sobrevivente em história em quadrinhos.
- ⁵ Ficha Técnica: **Direção:** Radu Mihaileanu. **Roteiro:** Radu Mihaileanu. **Fotografia:** Yorgos Arvanitis, Laurent Dailland **Montagem:** Monique Rysselinck. **Música:** Goran Bregovic. **Intérpretes:** Lionel Abelanski, Rufus, Clément Arari, Michel Muller, Agathe de la Fontaine, Johan Leysen, Bruno Abraham-Kremer **Produtor:** Frédérique Dumas e Ludi Boeken. **Produção:** Noé Productions, Raphaël Films, 71 A, Hungry Eye Lowland Pictures. França: Le Studio Canal; RTL-TVI, 1998.
- ⁶ Outros filmes que poderiam ser lembrados é *Um Sinal de Esperança*, de Peter Kassovitz (1999) e *O grande ditador*, de Charles Chaplin, 1940.
- ⁷ Cf. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 16.
- ⁸ Cf. CALVINO, 1991, p. 19-20.
- ⁹ Cf. CALVINO, 1991, p. 24.

MUTAÇÕES NO SAGRADO: O ANTIJUDAÍSMO CRISTÃO EM TRADUÇÕES DO NOVO TESTAMENTO

Rui Rothe-Neves
Carlos A. Gohn

Muitos são os modos de contar a verdade, embora esta seja uma só.
(no prefácio de “A Bíblia mais Bela do Mundo”, 1965)

Introdução

Com a Bíblia inaugurou-se a história da tradução no Ocidente. Além de ser o livro mais traduzido do mundo, é, também, o mais vendido. Existindo em mais de 2000 línguas, publicam-se, a cada ano, cerca de cinco novas traduções em línguas diversas, além de novas traduções em línguas em que sua versão já existe. Em inglês, por exemplo, há cerca de 40 traduções, contando apenas as da tradição cristã. Em português, podemos contar 10 diferentes traduções que podem ser normalmente adquiridas nas livrarias. E para quê tantas traduções em uma mesma língua?

Segundo Lefevere (1990), a tradução serve para formar uma ‘imagem’ de um outro texto, geralmente de uma outra cultura. Ao se deslocar no eixo espacial e (mas não necessariamente) temporal, o texto traduzido é submetido a mudanças necessárias em vários níveis, em relação ao texto de partida. Estas mudanças não se devem apenas às diferenças lingüísticas entre o pólo produtor do texto de partida e o pólo receptor da tradução, como se pensou durante muito tempo. Muitas destas mudanças derivam do fato de que o texto traduzido ocupa, na cultura de chegada, um lugar específico e diferente daquele ocupado por textos originalmente produzidos nessa mesma cultura. Enfim, a tradução envolve as seguintes categorias básicas que, para Lefevere, devem ser levadas em consideração.

Estas categorias são: “autoridade” (a autoridade da pessoa ou instituição que demanda ou, posteriormente, publica a tradução: o patrono; a “autoridade do texto” a ser traduzido, neste caso [o da Bíblia] um texto central na cultura de partida; a “autoridade do autor” do texto original, neste caso a mais absoluta autoridade que se possa imaginar e a “autoridade da cultura” que recebe a tradução), “perícia”, que é garantida e avaliada, “confiança”, que sobrevive às más traduções, e “imagem”, a imagem que uma tradução cria de um original, de seu autor, de sua literatura, de sua cultura. (Lefevere, 1990:15 - tradução nossa)

À medida que a tradução se separa do original pelo espaço geográfico e pelo tempo, os aspectos culturais mais específicos do texto de origem tornam-se mais facilmente distantes do público de chegada. Ao atravessar séculos sendo traduzida para diversas línguas, a Bíblia tornou-se para os estudiosos da tradução o que o *iceberg* é para os geólogos: um enorme registro de várias eras. Dada sua importância como texto fundador em nossa civilização, as categorias que mencionamos acima envolveram e envolvem um poder impressionante.

Por força do valor atribuído aos textos bíblicos, para que a “mensagem” adquira valor universal, tornou-se necessário diminuir o papel do contexto sócio-histórico do texto original, em favor de suas interpretações teológicas. Assim explicam-se diversos procedimentos utilizados na tradução de textos bíblicos e discutidos nestes termos desde a famosa “Carta sobre a Tradução”, de Martinho Lutero.¹

Questões de ordem ideológica, diretamente presentes no texto bíblico (como em qualquer outro texto), assomam à superfície nas traduções da Bíblia e configuram, de uma certa maneira, a leitura do receptor. Neste ensaio, enfocamos uma dessas questões, discutindo alguns elementos do antijudaísmo – a postura fundamentalmente contrária à religião judaica – em traduções da Bíblia para o português.

Em geral, relaciona-se o antijudaísmo ao processo bastante conhecido de constituição de identidade cultural de um grupo por contraste com o ambiente cultural hegemônico. Esta postura é atualmente reconhecida por estudiosos vinculados a denominações cristãs, como se pode ver nos extratos abaixo:

No intento de assegurar-se vida independente do judaísmo, buscou o cristianismo o esteio intelectual de uma autodefinição estrutural. O antijudaísmo teológico da tradução cristã entrou como um dos ingredientes de capital importância para que se efetuasse, com as devidas transposições equacionadas, a sua autonomia de berço. (CNBB, 1986, p. 47)

Ulrich Wilkens, teólogo evangélico (e hoje bispo), dá uma outra resposta. Em uma monografia, intitulada ‘*Das Neue Testament und die Juden*’ [O Novo Testamento e os Judeus], alega que seriam, ‘do ponto de vista de uma teologia cristã, essenciais os motivos ‘antijudaicos’ no Novo Testamento’. (Lapide, 1985, p. 55)

Ou seja, a fim de se fazer conhecer e se reconhecer mutuamente como distintos dos judeus, os primeiros cristãos tiveram de afirmar-se em oposição à cultura judaica hegemônica. Assim, o antijudaísmo pode ser compreendido, naquele momento específico, do ponto de vista antropológico, como um movimento legítimo de constituição identitária.

Esse ponto de vista, presente de maneira exemplar na redação do Evangelho de João, proveu durante séculos os argumentos para justificação teológica do antijudaísmo cristão. Em última instância, o antijudaísmo foi responsável por características fundamentais da fé cristã, como por exemplo, as que derivam da noção constituinte da Igreja, de que com a vinda de Jesus a noção de “povo escolhido”, prometida nos textos fundadores do Judaísmo, transfere-se dos judeus para os fiéis da Igreja. Na Idade Média ocidental, mais precisamente na Alemanha e França católicas do século XII, quando Igreja e Estado se confundiam, esta postura religiosa deu origem a outro fenômeno, que não se pode justificar: o antisemitismo (cf. Sorlin, 1984).

Esse é apenas um dos elementos de ordem ideológica que certamente definiriam as estratégias da tradução bíblica ao longo dos séculos. Recentemente, surgiram traduções que re-escrevem os versículos mais marcadamente antijudaicos do livro de João. Sem dúvida, o argumento de que alterando a “forma” do texto se estaria fazendo jus à mensagem de amor evangélica, é apenas uma expressão da natureza das decisões no nível da estratégia de tradução, decisões essas fortemente dependentes do contexto social do texto de chegada.

Outra estratégia, provavelmente de auto-afirmação cristã, que envolve afastar-se do Judaísmo, pode ser detectada no procedimento de “seqüestro” dos topônimos, nomes próprios, termos honoríficos etc. que, não tendo similar no português, eram introduzidos com grafia portuguesa pelos tradutores.

Do *Evangelho de João*, de quatro traduções que se podem adquirir no mercado e uma já esgotada, retiramos exemplos de tradução para apontar como os tradutores operaram no nível ideológico. Com isso, nem de longe pretendemos esgotar a discussão. Ao contrário, mesmo outros elementos ideológicos menos evidentes deveriam merecer maior atenção. Nosso objetivo é tão-somente o de demonstrar como, em pequenos trechos, podemos comprovar o enorme arcabouço de registros da Bíblia para uma discussão do que, para além do meramente lingüístico e teológico, aponte para uma determinação mais adequada das categorias básicas em cada uma das épocas de tradução.

Fixando a identidade por exclusão

Nosso primeiro exemplo está em Jo 7:13:

- (1) a. Todavia ninguém falava dele abertamente, por medo dos judeus.
- b. Entretanto, ninguém falava dele abertamente, por ter medo dos judeus.
- c. Mas em público, ninguém falava nada a respeito de Jesus, com medo das autoridades dos judeus.

d. Entretanto, ninguém falava dele abertamente, por medo dos judeus.

e. Ninguém, entretanto, falava publicamente dele, por medo dos judeus.

f. ουδεις μεντοι παρρησια ελαλει περι αυτου δια τον φοβον των Ιουδαιων²

A despeito da inversão de ordem dos termos, todas as traduções exemplificadas aqui são bastante semelhantes. Todas indicam como original o mesmo texto grego (1f)³. Por isso, salta aos olhos o exemplo (1c), que, em vez do termo mais genérico “judeus”, especifica um grupo com características sócio-políticas reconhecidamente determinadas e exclusivas: as autoridades dos judeus. O texto grego traz o termo ‘Ioudaivn’, judeus. A solução oferecida em (1c), “autoridades dos judeus”, não é uma tradução literal; está ali por um motivo *fora* do texto.

Para tentar compreender o que aqui está em jogo, consideremos rapidamente a época de suposta redação do livro, o que faremos adiante baseados, em sua maior parte, em Levin (1965) e Clévenot (1979).

O contexto de surgimento do Novo Testamento

O Novo Testamento foi escrito em grego, num mundo que já era helênico desde, aproximadamente, o ano 333 antes da Era Cristã, quando Alexandre entrou triunfante em Jerusalém e manteve a liberdade de culto. Em 323, começa o período de governo sírio (selêucida), marcado, por um lado, por revoltas e insurreições como a dos Macabeus, e por outro, por uma constante aceitação dos padrões helênicos (havia inclusive um partido político com esse intuito).

Nesse período, Alexandria tornou-se o segundo centro do Judaísmo, merecendo um segundo templo e a tradução dos textos sagrados do hebraico ao grego (Septuaginta), sob Ptolomeu II Filadelfus, que reinou entre 283-247. Datam dessa época os livros I e II Macabeus, o trecho conhecido como “Apocalipse” do livro de Daniel, o Eclesiastes e o Eclesiástico. Escrito por volta de 50 da Era Cristã em Alexandria, por Jesus ben Sirá, o Eclesiástico é o primeiro livro a fazer distinção explícita entre corpo e alma [versículo 9,15] e, também, a empregar a palavra “imortalidade” [versículo 8,13]. O Eclesiástico e o segundo livro dos Macabeus foram escritos diretamente em grego e não mais em hebraico, a língua sagrada dos judeus.

De matriz judaica, o Cristianismo só começa a diferenciar-se quando atravessa as fronteiras da Palestina. O Evangelho de João foi, provavelmente, o último dos Evangelhos, escrito no ano 100 da Era Cristã. Assim, a redação do texto teria sido marcada pela guerra nos anos 66-70 e pela destruição do Templo em Jerusalém, no ano 70. Com o término da guerra, a reorganização do Judaísmo esteve a cargo dos doutores fariseus, da escola de Shamai. A partir de então, implantou-se uma confrontação direta entre as duas interpretações da Lei (a farisaica, metonimicamente, judaica e a cristã), culminando com a exclusão dos cristãos do seio da comunidade judaica, indicada em Jo 9:22⁴.

Assim, por exemplo, o próprio crime de deicídio, que foi imputado aos judeus — os assassinos do Deus Crucificado — e reavivado em momentos estratégicos de perseguição aos judeus, aparece como uma possibilidade remota, porém evidente, de falta de contextualização e de manipulação do texto do Evangelista João:

[...] é provável que não foi o povo de Israel, mas no máximo alguns chefes judaicos que fizeram um acordo com os romanos para eliminar Jesus, o evangelista João, polemizando acerbamente com o judaísmo renovado dos rabinos de Javne, não faz distinção em seu escrito [...] usa um vocabulário condicionado por uma polêmica historicamente situada, quase uma 'briga de irmãos', que só ensejará atitudes antijudaicas em pessoas sem senso histórico. (Konings, 1996, p.73)

Durante quase 2000 anos, estas noções históricas deixaram de estar presentes para o leitor dos Evangelhos, sendo substituída por outras noções. Já na Idade Média, havia disputas entre cristãos e judeus em torno das "verdades" bíblicas, culminando em *pogroms* (massacres) e discriminação social. Um dos maiores historiadores do anti-semitismo, Phillipe Sorlin, nos diz que "a origem do anti-semitismo é religiosa".

Após os fatos trágicos da Shoá (o holocausto impetrado pelos nazistas ao povo judeu), muito da pesquisa histórica moderna foi utilizada para fundamentar novas leituras da Bíblia. Do ponto de vista da teologia católica, um dos pontos culminantes foi a declaração "Nostra Aetate", aprovada pelo Concílio Vaticano II. Especialmente sobre a questão antijudaica do livro de João, as "Notas para uma correta apresentação dos judeus e do judaísmo na pregação e na catequese da Igreja católica", de maio de 1985, diz textualmente: "As 'Orientações...' já diziam 'que a fórmula os judeus em São João designa, às vezes, segundo os contextos, os chefes dos judeus ou os adversários de Jesus, expressões que traduzem o pensamento do evangelista e evitam parecer pôr em causa o povo judeu como tal" (CNBB, 1996. p. 129). Hoje em dia, portanto, já não subsistiria essa necessidade, estando aberto o caminho para a desconstrução das afirmações antijudaicas.

Podemos, dizer que, por causa de um contexto que admite a desconstrução do antijudaísmo, pôde-se propor uma solução de tradução como (1c). Assim, o texto de chegada seria bastante dependente de seu contexto, mais até do que do texto original. E aquela decisão de tradução pode ser compreendida com uma resposta a essa re-orientação na *interpretação* do texto de chegada.

No entanto, esta solução não pode ser vista isoladamente. Consideremos agora o trecho de Jo 11:8:

- (2) a. Disseram-lhe os discípulos: Rabi, ainda agora os judeus procuravam apedrejar-te, e tornas para lá?
- b. Disseram-lhe os discípulos: Mestre, ainda agora os judeus procuravam apedrejar-te, e voltas para lá?
- c. Os discípulos contestaram: “Mestre, agora há pouco os judeus queriam te apedrejar, e vais de novo para lá?”
- d. Seus discípulos disseram-lhe; “Rabi, há pouco os judeus procuravam lapidar-te e vais outra vez para lá?”
- e. Replicaram-lhe: “Rabbi, ainda há pouco os judeus queriam apedrejar-te e voltas para lá?”
- e. λεγουσιν αυτω οι μαθηται Ραββι νυν εζητουν σε λιθασαι οι ιουδαιοι και παλιν υπαγες εκει

Nesse conjunto de versículos, temos “mestre” como uma solução de tradução, que aparece no lugar de “Rabbi/Rabi”, solução que reproduz a transliteração grega ‘Ραββι’ do hebraico רַבִּי “rabi”, meu mestre.

A questão é: porque uns apresentam diretamente uma transliteração do texto, enquanto outros explicam o seu sentido? Sugere-se que seja mais “próximo” do leitor dizer-lhe o que significa “rabi” em português em vez de apresentar-lhe um termo estranho. Mas justamente o “termo estranho” foi usado pelo Evangelista, que poderia ter utilizado outro, se assim o desejasse. Mais adiante no mesmo texto (Jo 11:29), temos o vocábulo grego que significa o mesmo: διδασκαλος, mestre.

Mas há uma diferença fundamental. No trecho em que aparece o termo autóctone, é Maria, filha de Lázaro, quem se dirige a sua irmã e se refere ao seu mestre em 3ª pessoa: “O mestre está aqui e quer vê-la”. No exemplo (2f), os discípulos se dirigem ao seu mestre e o tratam pelo termo ao mesmo tempo honorífico e carinhoso utilizado até os dias de hoje para se dirigir a palavra a um mestre nas Escrituras. Jesus é interpelado; portanto, por meio de um termo não apenas em hebraico, mas carregado de acepções no interior do

Judaísmo. E isto era tão importante que emerge no texto grego por meio de um estrangeirismo: rabi.

Ao utilizar a tradução portuguesa do termo hebraico, em vez de imitar o original grego, os tradutores dos exemplos (2b-c) anulam essa cadeia de significados. O emprego de um termo estrangeiro, por sua vez, mantém para o leitor a sensação da alteridade. O projeto de homogeneização do Cristianismo utilizou-se do procedimento da nacionalização dos termos hebraicos. Afinal de contas, era preciso demonstrar que “muitos são os modos de contar a verdade, embora esta seja uma só”. Assim ocorre também com os topônimos e os nomes próprios de um modo geral⁵.

Não seria muito distante supor que este fenômeno existe em estreita conexão com o que tratamos primeiramente. Como no exemplo anterior, optou-se por não observar a literalidade do texto em favor de uma *interpretação*. Entretanto, enquanto aquela opção pode ser compreendida como um esforço por desfazer uma imagem coletiva antijudaica, essa termina por lhe favorecer.

Se o que dizemos é correto, que uma matriz antijudaica no conhecimento compartilhado de teólogos, tradutores e leitores informaram (e informam) a tradução bíblica, seria justo supor que deveria haver casos em que o contexto antijudaico originalmente não existia na redação, sendo exacerbado no decorrer de algumas traduções. É o que trataremos a seguir.

Alterando para excluir

Em pelo menos um caso, uma matriz antijudaica produz uma tradução diferente do original. O texto está em Rm 11:28. O grande pensador judeu alemão Pinchas Lapide dedicou vários de seus artigos sobre o problema específico da tradução da Torá (Antigo Testamento) na tradição cristã, além de se debruçar sobre o problema das raízes judaico-helênicas dos Evangelhos. Dele, transcrevemos a seguir um trecho extenso, mas esclarecedor sobre o versículo em questão:

Deste modo, escreve Paulo sobre os judeus em sua epístola aos romanos: “No que respeita ao Evangelho, eles até que são inimigos em seu favor; mas no que tange à escolha, são amados por causa do Pai.” (Rm 11:28). A edição de Lutero, do ano de 1975, traz a seguinte versão: “No que respeita ao Evangelho, eles até que são inimigos de Deus...” Esta monstruosidade, desconhecida dos manuscritos gregos e latinos, tanto quanto da edição de Lutero de 1545, foi finalmente corrigida na mais recente revisão de 1984 e levada de volta às origens paulinas. A tradução unificada em sua versão definitiva (1980) [...] traz, no entanto, a seguinte transposição: “Visto a partir do Evangelho

eles são inimigos de Deus, e isto por sua causa; a partir de sua escolha, são amados por Deus, e isto por causa do Pai.” (Rm 11:28) Portanto, aqui se inclui, ao contrário do original, duas vezes a palavra “Deus”, coisa que o próprio Paulo, o mais eloquente dos autores neotestamentários, bem poderia ter feito sozinho, se esta fosse sua intenção. Qual o motivo desta inclusão arbitrária? Conforme foi-me dito, porque tanto “odiar” quanto “amar” são verbos transitivos que necessitam de um objeto, que aqui falta a ambos. E porque Paulo, conforme (pretensamente) justifica o contexto, “deve ter pensado em Deus”. No que toca a Deus, no capítulo 11 da mesma epístola, será citado nominalmente não menos que 13 vezes, além de descrito outras nove com o uso do *passivum divinum*. Se Paulo quisesse realmente referir-se a Ele também neste trecho, provavelmente não precisaria de ajuda posterior. (Lapide, 1985, p.56)

E como se comportam as traduções deste versículo para o português? Se considerarmos apenas as de João Ferreira de Almeida, veremos que já há uma enorme diferença:

- (3) a. Assim que, quanto ao evangelho, são inimigos por causa de vós; mas, quanto à eleição, amados por causa dos pais.
- b. Quanto ao evangelho, são eles inimigos por vossa causa; quanto, porém, à eleição, amados por causa dos patriarcas;

Este pequeno versículo exigiria muito espaço para ser devidamente considerado, visto que as interpretações do texto grego suscitam questões teológicas inúmeras e contraditórias. Não se sabe, ainda, até que ponto o apóstolo Paulo, um judeu helênico que escrevia em grego, estava realmente imbuído das disputas teológicas e de diferenciação do Cristianismo. Mesmo o Vaticano II não formulou claramente esta questão. O certo é que, ao rever a maneira como se expressam sobre o Judaísmo, ao debruçar-se sobre o antijudaísmo, os comentaristas cristãos, como num espelho, defrontam-se com suas próprias feições. Ou, dito de modo mais contundente: “Não apenas a relação cristã com o judaísmo é atingido por uma tal revisão; está claro que ela não deixaria intocada a compreensão de conteúdos de fé tidos como genuinamente cristãos.” (Mette, 1997, p. 47)

Nosso objetivo aqui não foi nem de longe adentrar nos meandros teológicos do Judaísmo e do Cristianismo. Esse é um problema bastante amplo. Aos estudiosos da tradução caberia levantar as edições em português da Bíblia (judaicas, protestantes, católicas e outras) e verificar, em cada uma delas, qual a especificidade desse tipo de problema sobre o pano-de-fundo sócio-histórico.

O antijudaísmo é, certamente, apenas um dos tópicos, que aqui exploramos apenas relativamente ao Novo Testamento.

Enfim, caberia, ainda, aos estudiosos averiguar em quais contextos foi possível tomar as decisões de tradução, em função de uma estratégia de reprodução ou re-escritura dos valores sócio-históricos representados no texto. Num momento posterior, caberia verificar, empiricamente, com o inestimável auxílio dos instrumentos de acesso à subjetividade, que reação cada uma destas soluções deflagra em grupos com graus diferenciados de afinidade para com cada uma das traduções. É possível e parece bastante promissor um projeto de estudo sobre diferentes soluções de tradução de língua portuguesa para a Bíblia no contexto brasileiro.

Referências bibliográficas:

A *BÍBLIA DE JERUSALÉM*. São Paulo: Paulinas, 1981.

A *BÍBLIA MAIS BELA DO MUNDO*. Abril, 1965. (1ª tradução católica direta).

A *BÍBLIA*. São Paulo: Paulinas, 1990.

CLÉVENOT, Michel. *Enfoques materialistas da Bíblia*. Trad. Paulo Ramos Filho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CNBB. *Guia para o Diálogo católico-judaico no Brasil*. São Paulo: Paulinas, 1986.

KONINGS, Johan. *Estudos bíblicos*. Petrópolis: Vozes, 1996.

LAPIDE, Pinchas. *Am Scheitern hoffen lernen*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1985.

LEVIN, Shaul. *Ascensão e queda do estado judeu helenístico*. Rio de Janeiro: Biblos, 1965.

METTE, Norbert. *Pedagogia da religião*. Petrópolis: Vozes, 1997.

NOVO TESTAMENTO. Tradução de João Ferreira de Almeida. rev. e atual. Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

NOVO TESTAMENTO. Tradução de João Ferreira de Almeida. rev. e cor. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1979.

POCKET INTERLINEAR NEW TESTAMENT. Trinitarian Bible Society. Scrivener (1894/1902), Stephen Austin & Sons, 1976.

SORLIN, Pierre. *O antissemitismo alemão*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].

Notas:

- ¹ Reeditado em Störig, H. J. (org.) *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- ² As referências completas são identificadas, ao final do artigo, pelas letras aqui utilizadas.
- ³ Os trechos do original grego são aqui reproduzidos sem os caracteres diacríticos.
- ⁴ “Os seus pais falaram assim porque tinham medo dos judeus. Estes já haviam decidido excluir da sinagoga todos aqueles que confessassem que Jesus é o Cristo.”
- ⁵ *A Bíblia – Tradução Ecumênica* (Ed. Paulinas/Loyola, 1995) traz ao final um anexo sobre os nomes próprios hebraicos.

**CENAS DA VIDA MINÚSCULA:
A ESCRITA QUE HABITA ENTRE NÓS**

Vívien Gonzaga e Silva

Houve uma vez um tempo em que os deuses existiam, mas não havia raças mortais.

Quando a estes chegou o tempo destinado do nascimento, os deuses forjaram-nos dentro da terra com uma mistura de terra e fogo e das coisas que se mesclam com a terra e o fogo.

Platão

Deus, qualquer que seja a cultura em apreço, é sempre pródigo em atributos e atribuições. Mas, em se tratando da natureza divina, nenhum outro aspecto parece exercer tamanha provocação sobre o imaginário quanto o poder de gerar vida. Considerar a existência de Deus é, por conseguinte, considerar uma inelutável limitação humana. Isso não significa que o fenômeno da reprodução biológica tenha seu valor diminuído nesse mesmo imaginário; muito pelo contrário, a despeito de todo o conhecimento científico que se consolidou a esse respeito, ao longo dos séculos, a capacidade humana de procriar ainda preserva o seu lugar “sagrado”, até mesmo “mágico”.

Mas há outras implicações que desafiam o entendimento dessa complexa relação entre *criador* e *criatura*, e a consciência humana parece, de algum modo, necessitar de certas estratégias para lidar com o fato de que o conhecimento que a ciência produziu se sustenta exatamente pela oposição a essa visão sacralizada da existência.

De fato, o divórcio operado entre o pensamento mítico – e místico – e a ciência, na altura dos séculos XVII e XVIII, constituiu uma forma talvez inevitável de afirmação de uma nova ordem que, daí por diante, iria se constituir num parâmetro para as ações humanas, particularmente, no mundo ocidental. É no campo da linguagem simbólica, convencional, que o pensamento mítico opera como possibilidade de ordenação da realidade e, por isso mesmo, passa a ocupar o lugar do “falso”, figurando como deplorável anacronismo no mundo cartesiano que, então, já mostrava o seu vigor.

Restaria àquela consciência manter arados e férteis alguns nichos em que a dimensão do sagrado, tão necessária ao humano, possa subsistir. A literatura, nesse sentido, mostra-se como um espaço especialmente fecundo para o trato com o sagrado, com o mítico, com a experiência mística, considerando, obviamente, o que essas categorias carregam de estranhamento ao rigor sistemático em que a ciência, na modernidade, se apóia para construir suas “verdades”.

Pois é através desse “estranhamento” que Moacyr Scliar, em *Cenas da vida minúscula* (2003), romance publicado primeiramente em 1991, irá colocar no palco esse embate entre o saber científico e uma diversificada tradição mítico-religiosa – inclusive a de origem judaica –, fazendo atravessar um e outra, à maneira de Borges, pelo crivo da construção ficcional.

Por meio de uma espécie de bordão – “não é pouco o que hoje sei” –, o narrador de Scliar insiste em legitimar um certo saber, valorizado “pelos povos civilizados”, e cuja assimilação parece representar o seu *green-card* no estranho mundo ao qual deseja integrar-se. Trata-se da cidade de São Paulo, “a maior do continente conhecido como América Latina” (SCLIAR, 2003, p. 6).

A forma ostensiva com que esse narrador apresenta um “saber” recentemente adquirido – como usar uma agenda de bolso, um telefone, um relógio –, frente à natureza trivial desse saber, provoca um efeito que beira o risível. É ele que também afirma a existência de uma outra ordem de saberes, que agora considera rudimentar: “como identificar um fruto comestível, como reconhecer as pegadas de uma onça” (SCLIAR, 2003, p. 9).

Essa tensão, representada por uma dicotomia clássica entre a condição “civilizada” e a “selvagem”, coloca em questão também a condição do exilado, como aquele que habita um espaço sempre provisório entre a memória – de um lugar, de um tempo – e a vida – em outro lugar, em outro tempo. O presente, no exílio, é sempre mediado – muitas vezes, assombrado – pela necessidade de preservar o passado, que se deve recriar a partir daquilo que se apresenta com a nova paisagem. A conformação de uma identidade peregrina parece ser, em certo sentido, mesmo inevitável, a partir do momento em que só se constitui pela mescla, pela textura de matérias diversas – muitas vezes antagônicas.

É a esse processo de reconstrução identitária que está exposto o narrador de *Cenas da vida minúscula*. Numa escolha movida pela paixão, ele se submete a um primeiro exílio, afastando-se de sua gente para viver um amor proscrito – e frustrado:

Naquela mesma tarde despedi-me de meu pai e de toda a tribo. Muitos choravam enquanto eu, num passo firme (tão firme quanto possível), atravessava a clareira. Não me detive, nem olhei para trás. E, à medida que me aproximava da aldeia dos Impuros, meu coração começou a bater mais forte: eu ia, finalmente, ao encontro da mulher amada. (SCLIAR, 2003, p. 107).

Apesar da força dramática (ou melodramática) que marca essa primeira ruptura do personagem com “a Lei” – com a tradição – que orientava seu povo, será a segunda experiência de exílio que irá constituir a grande cisão e, ao mesmo tempo, a possibilidade de reconfiguração de sua identidade.

Arrancado, em circunstâncias terríveis, da selva amazônica, o narrador, cuja estatura, a essa época, não ultrapassava dez centímetros, é transportado, no interior de uma bolsa feminina, até a cidade de São Paulo. Os homúnculos amazônicos, seus iguais, seus pares – entre os quais construiu sua visão de mundo, dos quais herdou sua tradição, sua “realidade” –, perdem-se, para sempre, numa inesperada viagem da qual, ele sabe desde o início, “não voltaria”.

Não apenas a experiência traumática da partida, mas, principalmente, o novo e estranho cotidiano na metrópole desconhecida, terra de gigantes, serão experienciados com um misto de fascínio e horror. Durante um tempo que não se deixa contar, que apenas transcorre, esse narrador lilliputiano viverá nos porões, nas gavetas, nos desvãos da cidade que se mostra perigosa e hostil, mas que também atrai e seduz. Nesses interstícios, ele sobrevive das sobras – de roupas, de comida, de linguagem. E tudo absorve, e tudo assimila quase que por osmose. Seus sentidos adaptam-se aos sons, às cores, aos odores do novo lar. Enquanto assume os hábitos, os valores daquela gente, suas “leis”, enquanto aprende sua língua, alimenta-se com seus produtos enlatados, ele cresce – não tanto para dissociá-lo definitivamente de suas origens, mas o suficiente para passar despercebido entre os que, mesmo involuntariamente, o acolheram. A transmutação que se opera em sua consciência, reflete-se em sua constituição física, numa espécie de mimetismo que lhe permite integrar-se ao novo ambiente, assumindo uma identidade que lhe é estranha, mas, ao mesmo tempo, é familiar.

Entre o fascínio exercido pela terra estrangeira e a necessidade de pertencimento, o que, de alguma forma lhe é negado, pela sombra de um passado que pode voltar a qualquer momento, esse ser desenraizado recorre à memória – não à sua, mas a de seus antepassados –, talvez como única forma de se apropriar de uma história que faça sentido. Ou como forma de dar sentido à sua própria história.

Lançando-se numa narrativa descontínua, que se desdobra entre o ficcional e o factual, deixando à mostra um limite que não é mais que uma fina membrana, através da qual o leitor é capaz de reconhecer personagens e episódios que fazem parte também de sua própria realidade – e de sua própria tradição –, o narrador desse admirável romance de Scliar irá se empenhar na busca de um tempo e um espaço que se localizam em qualquer ponto entre o mítico e o histórico. Como “camalotes, aquelas ilhotas de vegetação que descem, serenas, os rios da Amazônia”, ele se deixa flutuar nas reminiscências do passado, sabendo que se prepara para um “mergulho em águas profundas, águas em que mal penetra a luz do dia” (SCLIAR, 2003, p. 6-7).

Reivindicando uma ascendência nobre, que chega até o rei bíblico Salomão, o pequeno narrador irá recorrer a um certo *Livro das Origens* para explicar o desconcertante fato de ter uma tal linhagem real produzido “um ramo tão minúsculo”. Milênios se passaram, porém, desde que tiveram início os fatos que iriam fazer “brotar” sua gente. Do *Livro das Origens* ninguém mais sabe, a não ser ele mesmo, que o tem “gravado na memória, palavra por palavra” (SCLIAR, 2003, p. 10).

Protagonizado por Sulamita e Habacuc, dois dos filhos Salomão – que se somavam às centenas, no harém do poderoso hebreu –, o momento inicial da longa trajetória vem deflagrar duas buscas obsessivas, que se mesclam e se confundem, como as faces de uma mesma moeda em rodopio: de um lado, estaria a escrita de um livro, não um livro qualquer, mas o “grande Livro, o Livro que contará a história do nosso povo” (SCLIAR, 2003, p. 16), diz Sulamita ao irmão, explicando que essa escrita constituía uma missão a ela confiada por Salomão. Na outra face, a criação da vida a partir da matéria inerte.

Em sua busca, Sulamita se apropria, gradativamente, de um conhecimento que lhe era interdito, não por ser oculto, mas por seu potencial subversivo. Sua escrita será abortada não apenas pelo gigantismo da história a narrar, mas, principalmente, pelos limites que, veladamente, cerceavam sua expressão:

Tenho de me restringir aos nomes; em primeiro lugar, e nunca em vão, o nome de Deus – e aos verbos. Nomes e verbos. Coisa de macho, não é Habacuc? Coisa de macho: nomear, agir. Salomão pode adornar seu trono com opalas e topázios, pode guarnecer a sala com leões de ouro e águias de ouro e carneiros de ouro. Mas eu não posso usar adjetivos, Habacuc. (SCLIAR, 2003, p. 20).

[...]

Já reparaste, Habacuc, que quase não existem crianças em nossa história? Nunca houve lugar para elas neste povo de guerreiros e sacerdotes. (SCLIAR, 2003, p. 21).

A escrita do grande Livro configura-se numa empreitada que, à medida que se frustra, por desvelar tanto a impossibilidade de se conhecer o princípio das coisas, a “origem”, quanto de se apreender uma memória total da humanidade, cede espaço ao sonho de dar vida, como Deus, ao inanimado. O conhecimento da origem fica, assim, associado ao poder divino de gerar a vida. Só Deus sabe todas as coisas, só Ele está no princípio de tudo. *Pari passu*, a escrita adquire, aqui, o estatuto do sagrado, como força instituinte, a partir da qual, toda vida se faz.

Irmanando-se a Lilith, a primeira mulher de Adão, cujo nome não poderia sequer mencionar em seu texto, Sulamita insurge-se, pouco a pouco, contra a ordem estabelecida, contra o falocentrismo de seu tempo, e renega sua condição meramente humana. O livre pensar sela seu destino com a loucura:

Deus é onisciente, mas eu sou mais onisciente do que Deus, eu sei o que ele pensa. Ele não me derrotará, Habacuc, nem ele, nem seu preposto Salomão. Ele criou o céu e a terra, mas eu crio o texto que ele habita. (SCLIAR, 2003, p. 21).

Inspirado na hipótese sustentada pelo crítico norte-americano Harold Bloom, em *O livro de J.* (1992), o escritor gaúcho irá retomar o mote dessa personagem em *A mulher que escreveu a Bíblia* (1999). O romancista volta ao templo de Salomão, onde, agora, uma de suas esposas – que possuía uma especial habilidade para a escrita, fato raro em sua época – será incumbida de redigir o texto que corresponderia ao “Antigo Testamento”, registrando toda a história do povo escolhido e, particularmente, toda a glória de Salomão. A jovem escriba, nessa encantadora fábula de Scliar, tem um destino mais ameno, mas, como Sulamita, não chegará ao termo de sua tarefa: depois de anos de dedicação, durante os quais também se apropria da escrita como força criativa, a anônima heroína de *A mulher que escreveu a Bíblia* verá, pelas mãos de um extremista religioso, seus manuscritos reduzirem-se a cinzas.

Embora se assemelhem pelo exercício da escrita – e, mais que isso, pela busca de uma *escritura*, no sentido barthesiano – essas duas personagens irão vivenciar suas desventuras de modo diverso. Enquanto a protagonista de *A mulher que escreveu a Bíblia* é capaz de fazer da própria escrita um instrumento político, que lhe garante prestígio e poder – dos quais, é bom assinalar, faz um uso sempre mediado pela ética –, Sulamita deixa-se consumir na incomunicabilidade de sua própria experiência. A escrita interdita irá provocar seu súbito desaparecimento, precedido pela derradeira tentativa de igualar-se a Deus. Num momento de delírio, Sulamita faz surgir, do barro mole, uma grotesca figura humana: “já não era mais um texto que ela queria criar, era um ser vivo” (SCLIAR, 2003, p. 23).

Anos depois, Habacuc irá tomar para si as tarefas inconclusas da irmã. É esse personagem que dará corpo ao *Livro das Origens*, continuamente reescrito, ampliado e atualizado, ao longo dos séculos, por seus descendentes – numa clara alusão, sob a forma de paródia, à *Torá*, e, principalmente, ao *Talmude* judaicos. Na trajetória de Habacuc – não o profeta bíblico, mas, na verdade, o primeiro de uma dinastia ficcional de *habacucs* que irão se dispersar pelo mundo, exercendo as mais diversas atividades, até os dias atuais –, não é difícil entrever

a própria trajetória dos hebreus. Na diáspora, o *Talmude* cumpre, de fato, o papel de resguardar a tradição judaica, incluindo interpretações das Escrituras Sagradas, leis e tratados necessários à regulação do cotidiano do povo judeu, onde quer que ele se encontre.

É esse também o papel do *Livro das Origens*, na narrativa de Scliar. Durante séculos, transmitidos de geração a geração, os ensinamentos ali contidos mantiveram a unidade social e religiosa dos descendentes do poderoso Salomão, chegando, no presente ficcionalizado no romance, à selva amazônica. Sem contato com quaisquer outros povos, a tribo de minúsculos seres vivia segundo a “Lei”, renovando, através dos ritos sagrados, sua eterna aliança com “o criador e patriarca”, o mago Habacuc.

Num arremedo das *narrativas de origem*, que intentam, de algum modo, tornar o presente inteligível, apoiando-se em ações passadas cujos efeitos perduram no tempo, o *Livro das Origens* se presta a organizar as relações de poder e parentesco, os vínculos sociais, as hierarquias instituídas na minúscula tribo. É esse livro, esquecido num oco de árvore, mas cujos preceitos estão já amalgamados à memória coletiva do pequeno grupo, que sustenta uma ordem de permissões e interdições, que determina o que é sagrado e o que – ou quem – é impuro, ordenando a vida do grupo por meio da narrativa da história dos antepassados.

E será em uma narrativa dentro da narrativa que o *Livro das Origens* irá revelar as circunstâncias do surgimento desse povo que “não crescia, mas multiplicava-se”. Conta o narrador, rememorando o grande Livro, que, durante séculos, um Habacuc após outro dedicou-se a buscar o conhecimento necessário à “criação” de um ser vivo – obviamente, não se tratava do método socialmente legitimado!

Percorrendo o mundo, convivendo com notórios personagens da história, passando pela Alquimia, pela Física, Astrologia, Matemática, Filosofia, enfim, por todas as áreas do conhecimento humano, os sábios antepassados do narrador nunca desistiram do sonho de emulação inaugurado por Sulamita. A monumental jornada irá culminar em meados do século XVI, na era das grandes navegações, com a vinda de um Habacuc para a América e, após tragicômico naufrágio, o mago instala-se na selva amazônica, onde, enfim, trará à vida não uma, mas duas criaturas, em tudo semelhantes ao criador – a não ser pela mínima estatura, que mal chegava a um palmo. Sem nenhum *glamour*, como um “ato prático da criação”, consuma-se, não a partir do barro mítico ou do fogo sagrado, mas daquilo que estava ali mesmo, à mão – o visgo de uma planta, a cabaça de uma árvore próxima, o sangue, o esperma e o suor do

ancião demiurgo –, a ambição alimentada por séculos e séculos por incontáveis gerações.

O texto de Scliar irá mobilizar, nessa travessia alegórica, um sem número de referências históricas, míticas e literárias extraídas não somente do patrimônio judaico, mas da própria experiência humana no tempo e no espaço. *Cenas da vida minúscula* faz, dessa forma, reconciliar o pensamento mítico e a ciência, pela dessacralização de um e de outra. A apropriação dos textos míticos e religiosos equivale, aqui, à ficcionalização do registro histórico, ambos significando formas diversas de aproximação da realidade humana, ambos formas legítimas de compreensão dessa realidade, mas que operam em esferas distintas. O que se coloca como pertinente nesta leitura de *Cenas da vida minúscula* é o entendimento de que, representando uma certa linhagem da literatura contemporânea, esse romance de Moacyr Scliar desfecha um golpe certeiro sobre todo e qualquer fundamentalismo. Ao destituir do seu valor de verdade absoluta esses textos fundantes – do conhecimento científico e do conhecimento mítico –, pelo humor, pelo lirismo, pela adulteração, Scliar propõe um novo pensar também sobre a literatura, entendida, aqui, não como terreno de calcificação da experiência humana, mas como solo propenso à contínua renovação e frutificação dos saberes.

Referências bibliográficas:

SCLIAR, Moacyr. *Cenas da vida minúscula*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

BLOOM, Harold; ROSENBERG, David. *O livro de J*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCLIAR, Moacyr. *A mulher que escreveu a Bíblia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOBRE OS AUTORES

Alcebiades Diniz Miguel é Mestrando em Teoria e História Literária na Universidade de Campinas/SP, membro do Grupo de Pesquisa da Discriminação (GPD) e do Grupo de Estudos Judaicos (UFMG).

Andrelino Ferreira dos Santos Filho é Mestre em Filosofia pela UFMG, professor de Filosofia no Instituto Santo Tomás de Aquino, em Belo Horizonte/MG, e doutorando em Literatura Comparada na UFMG.

Anita Novinsky formou-se em Filosofia, com ênfase na obra de Spinoza. Doutorou-se em História em 1971 com a tese *Cristãos-novos na Bahia*. Como professora, foi responsável pela introdução dos estudos sobre a Inquisição na USP, fazendo desta a primeira universidade no mundo a adotar essa disciplina em seu currículo. Em 1974, também introduziu os estudos das Mentalidades no Brasil realizados no Departamento de História daquela universidade. Ao longo de 30 anos, trabalhou diretamente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, microfilmando inúmeros processos de brasileiros condenados pela Inquisição. Organizou diversos seminários e congressos nacionais e internacionais sobre a Inquisição e os cristãos-novos. Em 2002, criou, na USP, o Laboratório de Estudos sobre a Intolerância (LEI), o qual também preside. É autora de uma centena de estudos publicados em todo o mundo, além dos livros *Cristãos-novos na Bahia*, *A inquisição* e *O olhar judaico em Machado de Assis*.

Carlos Gohn é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor de Estudos da Tradução na Faculdade de Letras da UFMG e de Literatura Dramática no Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFMG. Seu envolvimento com textos sagrados vem de um estado de constante perplexidade diante do dia-a-dia na Índia. Nesse país foi professor visitante por dois anos na Jawaharlal Nehru University.

Elcio Loureiro Cornelsen é Doutor em Literatura Moderna Alemã, pela Universidade Livre de Berlim, professor de Língua e Literatura Alemã e Vice-Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Autor de *Gott oder Natur? "Metaphysische Unterströmungen" im Werk Alfred Döblins* (1999).

Luiz Nazario é Doutor em História, pela Universidade de São Paulo, escritor, cineasta e professor de Cinema na Escola de Belas Artes da UFMG, onde coordena os projetos “Animação Expressionista” e “Pier Paolo Pasolini: vida e obra”. No Grupo de Estudos Judaicos (GEJ), desenvolve, entre outros, o projeto de pesquisa “Literatura e Cinema de Resistência e de Colaboração”. Membro do LEI (Laboratório de Estudos sobre Intolerância) da USP. Autor de vários livros, entre os quais estão *Da natureza dos monstros* (1999), *Sombras móveis* (1999) e *Segredos* (2000) e co-organizador de *Os fazedores de Golems* (2004) e organizador de *Cidades imaginárias* (2005).

Lyslei Nascimento é Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professora de Língua Portuguesa e Literatura no COLTEC e na Faculdade de Letras da UFMG, onde coordena o Grupo de Estudos Judaicos (GEJ). Membro do LEI (Laboratório de Estudos sobre Intolerância) da USP e Coordenadora do Convênio de Intercâmbio Discente entre a UFMG e a Bezalel Academy of Arts and Design, de Jerusalém/Israel. Desenvolve, na Faculdade de Letras, o projeto “Migrações e trocas: imigrantes, mascates e doutores judeus na Literatura Brasileira”, com o apoio do CNPq e da FAPEMIG. Co-organizou, em 2003, *O corpo em performance* e, em 2004, *Os fazedores de Golems*.

Rui Rothe-Neves é Doutor em Lingüística Aplicada pela Universidade Federal de Minas Gerais, professor de Fonética e Fonologia na Faculdade de Letras da UFMG, onde participa do Laboratório de Fonética. Vincula-se à Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos, linha de pesquisa sobre a Organização Sonora da Comunicação Humana. É sub-coordenador do Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos da UFMG e membro do Grupo de Estudos Judaicos (GEJ).

Vívien Gonzaga e Silva é Graduada em Letras pela Faculdade de Letras da UFMG, professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e pesquisadora do Grupo de Estudos Judaicos (UFMG).

Este livro impresso no papel Supremo 250g/m² (capa) e
Off Set 75g/m² (miolo). Fontes: GoudyOISt BT; Bodoni e
Century Gothic.



O território judaico da leitura e da escritura, tanto no que tange à literatura, quanto ao cinema, tem, nos Estudos Judaicos, uma especificidade que, tal qual no poema "Israel 1969", de Jorge Luis Borges, adquire, nas metáforas do "velho livro mágico", das "liturgias" e da "solidão com Deus", um amplo leque de possibilidades interpretativas. Estão presentes, nos ensaios que compõem este livro, uma reflexão sobre o culto aos livros e o saber neles contidos; uma investigação sobre o dever da memória e o esquecimento necessário; uma análise dos males do exílio e da maravilhosa literatura de imigração. Como no poema de Borges, Israel apresenta-se, aqui, como uma metáfora da multiplicidade, da pátria edificada com lodaçais e desertos. Além desses temas, compõem o livro olhares sobre o anti-semitismo, o nazismo e o racismo, que expõem, em nossos dias, através da literatura e da arte, manifestos de ódio e de intolerância.

UFMG

ufmg
fale



GEJ

ISBN 85-87470-90-6



9 788587 470904