



"Batalha I"



# O cão de botas

## *Moacir Amâncio*

*Livre-docente em Língua e Literatura Judaicas, área de Língua e Literatura Hebraica do Departamento de Letras Orientais da Universidade de São Paulo.*

### Resumo

A função do paradoxo no romance **Adam ben Kelev** pode ser considerada fundamental para a compreensão de personagens e da história narrada em torno de um palhaço judeu alemão que escapa à morte por fazer um pacto com o comandante do campo de extermínio. Pelo pacto, Adam deve representar para os prisioneiros a fim de diverti-los, pois o comandante não quer ver nem ouvir expressões de pânico antes das execuções nas câmaras de gás. Além disso, ele deverá viver com o cão do comandante e de quatro, tornando-se o seu segundo animal de estimação. Depois da guerra, Adam divide-se entre a culpa, a consciência de que não passa de um agente do sistema e a ideia de uma libertação radical, mas negada por ele mesmo, em nome do *status quo*.

### Palavras-chaves

Shoá – Holocausto – Kaniuk – Paradoxo – Humor.

### Abstract

The function of the paradox in the novel **Adam ben Kelev** can be considered fundamental to the understanding of the characters and the story of a German-Jewish clown who escapes death by making a pact with the commander of the death camp in which he was imprisoned. With this pact, he must playact for the interns in order to divert them, since the commander dislikes expressions of fear before their executions in the gas chamber. Furthermore, he must live as a dog, on all fours, becoming the commander's second pet. After the war, Adam is tormented by consciousness of guilt, that he is an agent of the "system," and the idea of radical freedom that he denies to himself in acceptance of the *status quo*.

### Keywords

Shoah – Holocaust – Kaniuk – Paradox – Humor.

Além do protagonista indicado pelo título, duas outras personagens paradoxais se destacam em meio aos paradoxos do romance **Adam Filho de Cão** (Adam ben Kelev) publicado pela primeira vez em 1969, pelo israelense Yoram Kaniuk: o aventureiro Miguel de Salvaro e o menino cão. Na verdade, todo o romance é paradoxal e exige do leitor, na mesma desmedida, uma espécie de sintonia errática, se quiser evitar uma leitura plana que leva a um final feliz para as circunstâncias. No entanto, pode ser que a lógica aceita, segundo a qual branco é branco e azul é azul já não tenha mais função a esta altura. Esgotada a lógica do real, resta o oxímoro, que permite uma visada dos elementos de montagem da narrativa, pautada pelo confronto ao bom senso e o senso comum, abolidos pela história que tem, segundo a ótica incerta da narrativa, seu ponto culminante na Shoá, o Holocausto. Depois disso não há direções óbvias e dedutíveis, mas caminhos de mão dupla na mesma pista. Assim como o ziguezague labiríntico da narrativa em pauta. O paradoxo enerva o romance como pedra de toque das possibilidades interpretativas, de outro modo esgotadas. (DELEUZE, 1998, p. 78)

Nas contradições, nas aporias, aquelas duas personagens secundárias se articulam de maneira cerrada com a figura do protagonista Adam, palhaço circense judeu alemão que escapa do forno crematório e sobrevive graças a um pacto fáustico proposto pelo encarregado de administrar o campo de extermínio, o Comandante Klein. Como certa vez evitara o suicídio ao se divertir com as graças de Adam, vê-se então o Comandante na possibilidade de retribuir na mesma moeda, poupando-lhe a vida. Propõe-lhe: se quiser evitar a transformação em fumaça, que viva como um cão, de quatro (judeus não podem se comportar como homens) e divida a comida com Rex, o mascote dele. Além de representar um cão, terá de representar cenas humorísticas para os prisioneiros antes da execução, pois Klein acha desagradáveis as expressões do medo estampadas na face dos prisioneiros. Adam aceita e chega a atuar perante a própria mulher e a filha que são levadas à morte. Finda a guerra, o artista é libertado e recupera a fortuna acumulada com o seu circo, que continuara funcionando nesse ínterim. Estabelece-se como um nabo em Berlim, onde fica até receber a informação de que uma das filhas também sobrevivera e estava em Israel. Como ela se nega a entrar em contato com o pai, este passa a se comunicar com o genro e decide visitar o remanescente da família em Jerusalém. Não consegue ver a filha, que morre no parto. O genro leva Adam ao cemitério e, aludindo à conduta deste no campo, sugere-lhe que faça graças diante do túmulo da filha. O palhaço sofre um dos seus ataques de loucura, volta a se comportar como um cão e é internado.

O romance começa quando Adam, transformado num senhor burguês, quase esgana a amante, proprietária da pensão que habita em Tel Aviv que,

como ele, tinha origem judaico-alemã. Após a tentativa de homicídio, levam-no a um hospício construído no deserto por iniciativa de uma benemérita norte-americana convencida de que dali sairá o Messias. O diretor do hospício, acreditando que o melhor remédio para a loucura é a própria loucura, coloca Adam em contato com um menino transformado num cão feroz, não domesticado, não humanizado, portanto. As confusões de razão e loucura – uma no lugar da outra –, do bestial e do humano confirmam o paradoxo, na confluência das angústias.

Muito experiente no palco e no picadeiro, sem escrúpulos, Adam se torna o centro das atenções dos internos, dos médicos e da enfermeira chefe, a dominadora Guina, contrapartida fêmea de Klein – também em posição de mando subalterno, como se o poder, com suas ramificações, sempre fosse igual a si mesmo, embora as circunstâncias. De modo paralelo a Klein, ela idem se utiliza do canino em Adam, elemento importante dos jogos eróticos entre os dois, pois se tornam amantes. Os internos, deslocados por definição, vão da sanidade à loucura, confundem as coisas, passam da animalidade ao humano em moldes convencionais, ficam no limiar, como interrogações. E ninguém sabe direito o que fazer com essas interrogações. Tais personagens podem ser vistas como uma extremada versão contemporânea do *talush.*, o desenraizado judeu, personagem importante da literatura hebraica da virada do século 19 para o século 20. Mas a condição do desenraizado não é mais vista no ambiente judaico das pequenas cidades e vilarejos do Leste Europeu, às margens do processo de modernização. Generaliza-se, é condição geral, independente, antes de mais nada, dos conceitos de país (território) e de nação, ou origem.

Nesse sentido, Miguel de Salvaro é emblemático, trata-se da própria consubstanciação romanesca do homem deslocado, numa reescritura do texto de Bialik, **Ish haSipun** (O Homem do Convés, 1948, p. 184-91). O episódio, cortado na versão norte-americana a partir da qual foi feita a primeira tradução brasileira (Luiz Horácio da Matta, 1981), só pode ser encontrado na segunda, de Nancy Rozenchan (2003). A personagem, ao que parece nascida na América Latina, surge de forma estranha em diferentes partes do planeta. Na Bolívia, articulou greves de mineiros, participa de várias situações suspeitas e tenta armar contra as potências em atrito durante a Guerra Fria, o que lhe custa condenação unânime: passa a ser perseguida por todos. Até o ponto em que Salvaro, refugiado num navio, é impedido de desembarcar em qualquer porto. Apenas aparece no convés, dá uns saltos, numa saudação enigmática e ridícula, as pessoas o veem do porto, e ele se torna notícia de rodapé num jornal israelense onde Adam o descobre. É poliglota, como a personagem de Bialik, um não judeu que fora casado com uma judia, embusteiro acuado que o narrador encontra numa viagem de navio. Adam, do hospício, consegue por carta con-

vencer um rabino de Marselha a converter Salvaro ao judaísmo para que ele enfim encontre, de maneira irônica, um porto em Israel e um abrigo no instituto de recuperação aonde são levados sobreviventes da Shoá com problemas mentais.

Aqui, nós temos não o judeu errante, mas o não-judeu errante, ambas as figuras assim colocadas numa só, dentro da abrangência universalizante da obra – o anti-semitismo que forjou aquele mito volta-se contra si próprio. A lógica se desgoverna. O navio que abrigava Salvaro representaria mais uma volta da temática da *stultifera navis*, a nau dos insensatos, na qual eram jogados os dementes, leprosário-gueto ambulante sobre as águas, a fim de se manter a cidade limpa, criando na linguagem de Foucault o passageiro tão passageiro que é presa de uma viagem infundável (1998, p. 26)<sup>1</sup>. Kaniuk transforma o embusteiro de Bialik numa espécie de palhaço profético, espelhado em Adam. Este, apesar da exuberância criativa da sua loucura e irreverência atroz, mostra-se, do contrário, outro enganador no palco e na vida confundidos, um agente da reterritorialização, do reenquadramento, devolvendo Salvaro a uma moldura supostamente humanizante, como fará com o menino cão. No caso de Salvaro, com uma sobrecarga de sarcasmo: a personagem só se reintegra após passar pela conversão e se juntar à tribo dos que sobrevivem ao extermínio programado, reduzidos à condição de micróbios nocivos, ou o absoluto inumano aos olhos dos nazistas, enquanto às vítimas resta a pergunta obsessiva sobre o significado do termo humanidade no geral e no particular. Em seu jogo duplo, Adam desconfia que talvez só a partir dessa situação sem retorno e fora dos padrões correntes da lógica poderá surgir algo de realmente revolucionário – o além humano.

O aspecto teatral e circense perpassa todo o romance, no qual o fantástico e a loucura seriam a dinâmica da história (BARTANÁ, 1989, p. 79-80). Mas ver a loucura como dinâmica da história (a narrativa ficcional como mimese da suposta narrativa factual) seria tomar isso como dado irredutível, até um enfoque acrítico, mas se optarmos pela hipótese de que o paradoxo seja a técnica escolhida pelo escritor, teremos mudança considerável na perspectiva de leitura, que se juntaria à visada crítica do romancista. Os palcos mudam, passado e presente podem ser simultâneos, não há certezas, somente suposições, as suposições fugidias, inverificáveis ou inverificadas, diante do desconcerto das armações ideológicas. O fato de “Miles Davis”, um jovem interno, capaz de falar em detalhes exatos sobre locais e moradores de uma Nova York anterior a ele, serve para defini-lo como louco e para desmontar coerências narrativas ficcionais e não. Temos a funcionalidade do hospício, as passagens sobrepostas entre o campo, o circo e o hospício, Tel Aviv, Nova York, como se tudo fosse possível sob uma precária cobertura de lona ou num palco de variedades. É nesse ventre ou arena múlti-

pla, ora oval, ora retangular, ora labiríntica (o navio, o hospício) que se encontra e desencontra Adam (homem, ser humano em hebraico).

Numa atmosfera carregada de expressionismo, deparamos o que Linda Hutcheon considera como base para a definição do romance pós-moderno, mas devemos sempre ter em conta que, mais do que a classificação, de resto muito discutida, o importante é a percepção do questionamento e auto-questionamento à vista:

... o romance pós-modernista questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conveniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem (1991, p. 84).

Está em xeque a cultura humanística que teve seu ponto máximo em Auschwitz e outras máquinas de extermínio. “O que foi o campo senão a apoteose daquela cultura?”, pergunta Edward Alexander (1999, p. 74), referindo-se à cultura alemã, metonímia da cultura ocidental. Os conceitos tradicionais se arruínam, perdem o sentido e mesmo a busca de um sentido fica sob suspeita. O indivíduo torna-se fragmento ou soma instável de fragmentos, o “humano” se destroça, resta apenas o animal, possibilidade de recomeço que jamais saberemos o que é, pois fora do espectro do “humano”, um feixe de conceitos arbitrários, revelados em sua fragilidade. Aceitá-los é compactuar com o que produziu Auschwitz. Rejeitá-los é optar pelo desconhecido. Um beco onde Adam se prende e se divide entre a besta quadrúpede e o homem bípede de gravata ou uniforme cáqui. No hospício, ao mesmo tempo em que age de maneira irracional e subversiva, mantém um olho bem aberto para aquilo que nega ou sufoca a besta: joga na bolsa, percebe a sobreposição de circo-campo de concentração-universidade, do cão e do homem, do cão e do menino, da mesma forma que Klein se metamorfoseia sob a égide de Rex. Vale lembrar, há cães e cães. Rex, uma vez militarizado, espécie de duplo do comandante, adquire imenso poder de presença visível ou não, podendo sugerir até mesmo uma alegoria do capital circulante, sem parada, portanto sem centro definido, que condiciona as mutações da mercadoria e, contraditoriamente, unifica o variável em função do mercado e dos negócios, que no final tudo justificam, segundo Adam<sup>2</sup>. Enquanto isso, e com toda a versatilidade, Klein, de suicida potencial vira comandante de campo nazista e, após a guerra, surge como um estudioso de línguas semíticas sustentado pela indulgente e discutível gratidão de Adam, que sem falta entrega-lhe moedas dentro de uma camisinha. Definições exatas pertencem ao círculo do campo de extermínio. Concluir-se-ia: tudo muda e se transforma, mas a situação num quadro amplo per-

manece a mesma: o comandante persiste, Rex, Rei, é onipresente. Adam gira em torno dele sem jamais se aproximar e se confundir com ele, depois afastase, desvia-se mas nunca o suficiente para se libertar, repete o ciclo. Na órbita, sempre fora do centro, sempre em algum ponto, apesar da mutação externa.

O paradoxo de Adam, visto como um ex-cêntrico a partir do estudo de Hutcheon, é que ele está “inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado” (p. 88). Ele, que uma vez se julgara integrado à vida alemã, foi retirado dela e transferido para o campo da morte onde, em vez de se juntar ao destino comum de sua família e povo, acaba ficando fora, salvando-se sem se livrar de sua condição, tornando-se colaborador da máquina nazista. Depois, em Israel, o “sabão” (em hebraico, *sabon*, indivíduo mole, influenciável, referência ao caráter maleável de Adam e ao sabão em que ele poderia ter sido transformado pelos nazistas) sabe-se marginalizado, age como um criminoso de maneira simbólica ao tentar assassinar a amante de origem alemã como ele, sem finalizar o ato (não há, simplesmente, como destruir o passado, a história), o que o leva de novo ao hospício, onde se dá para a personagem e para o leitor a percepção do hiperespaço, com o fim dos limites político-geográficos e temporais. Os loucos negam os valores estabelecidos e são utilizados para confirmar esses valores.

Pode-se dizer mais, nessa linha, a respeito de superposição e desdobramento, que o livro impõe-se ainda como uma imagem movediça da cidade contemporânea virtual, como “prólogo al texto de una ciudad de espejismos construídos por el sistema político y por los media que tornan a la ciudad en un espacio hiperdimensional de imágenes”, como diz Carlos Rincón (p. 92)<sup>3</sup>. O circo-o-campo-de-concentração-o-Instituto-Manhattan-Tel-Aviv-Berlim-Nova York imbricam-se e se desconjuntam tal qual um xadrez de encontros infinitos, desarmônicos, incertos. Enquanto tudo ocorre, passado e atualidade, dentro de um prédio funcionalmente modernista (provável alusão aos construtivismos utópicos da primeira metade do século, dos quais o nazismo e o comunismo faziam parte) no deserto de Arad, em Israel, que não só deveria ser um hospício, mas ainda uma materialização possível do Templo, já ausente o *Sanctum-Sanctorum*, como a pronúncia do Nome já se perdeu. O simulacro persiste vazio no seu conteúdo percorrido pelos fantasmas de “sabões” à espera do Messias que se encontra entre eles, apenas outro fantasma. Mas é exato nesse vazio, nessa instabilidade, na falta de referência, que se verifica o espiralar das questões.

Por sua vez, o romance de Kaniuk discute-se como romance e ficção, meta-história e fantasia alucinada, obra de arte possível somente como sua própria negação, mercadoria sujeita às exigências materiais e à ideologia do mercado. Daí o humor como um zombar diabolicamente dirigido ao próprio riso, a mercadoria entretenimento ali exposta em sua de-

formação. Sem o paradoxo como técnica, a obra ficaria presa nos limites que deveria romper, da linguagem reprodutora de ideologia, na mão única, algo particularmente expresso na pseudo-reterritorialização de Miguel de Salvaro e no episódio da retransformação do menino cão, a quem Adam é encaminhado na expectativa de que o encontro possibilite a “cura” de ambos, isto é, sejam reintegrados no âmbito de conceitos definidores do humano. As metáforas de Kaniuk são diretas e contundentes, como exige o tom circense da farsa. Ao enfoque sublime das vítimas executadas em sacrifício, o autor opõe o vulgar e o banal como possibilidade única do sublime, estação de chegada da história ocidental, ou da própria humanidade.

No entanto, é ao mundo institucional, canônico do humanismo em série de Shakespeare, Goethe, Hegel, e do Comandante Klein, que um Adam chocado e “enternecido” devolverá, com seus esforços dúbios, o menino. Ou seja, ao mundo-linguagem. O capítulo 8 tem o título quase óbvio de “Olivetti”. Nele vemos o início da transformação do menino-cão num menino-menino pelo uso da palavra que, no abstrato, representa o processo de submissão concretizado na metáfora da máquina de escrever, através da qual a linguagem se faz mercadoria em série e cadeia. Ele é sacralizado e incluído na sequência do martirológico judaico que, evidente, inclui a figura de Jesus, tido como ícone do sacrifício dos homens em geral. Jesus, esse é o nome que o menino escolheria para si, confundindo os sacrifícios e a ressurreição, diante do espanto, da compreensão e da negativa de Adam, que lhe explica a necessidade de um nome para fazer parte do mundo humano, mas recusa-se a aceitar aquele nome específico, instrumentalizado pelo anti-semitismo. Além disso, aceitar o nome Jesus (redentor), símbolo deificado do mundo que produziu a Shoá, é impossível no senso comum de Adam, pois isso perpetuaria o horror com a marca sacrificial e o palhaço farsante pretende apagar essa cicatriz, o sintoma de anulação do “humano” e do divino – é preciso manter as aparências. O cão será sacrificado à máquina de escrever que o fascina, com o entusiasmo incentivador de Adam, a quem é atribuído então o aspecto satânico, ou seja, a outra face do palhaço. Satã, aquele que impede o caminho à região supostamente habitada pelo menino cão, radicalidade que perturba Adam, pois este opta pelo lado de cá do limiar, onde mantém um dos pés.

O mesmo jogo opondo afirmação-negação-negação-afirmação observa-se nessa passagem em que a submissão surge como inevitável para que o cão passe pela metamorfose até atingir o *status* humano colocado como inalcançável fora dessa cadeia onde giram Goethe, Ilse Koch, Klein-Weiss, Freud, Adam, Guina, o menino cão. A máquina de escrever adquire autonomia no correr do texto, na verdade, é ela “quem” escreve e “quem” produz o modo humano a partir do cão, num mundo reificado<sup>4</sup>. A contradição

interna e externa que Adam tenta afastar o mantém de mãos atadas e culpado. Pois, como no encontro com Klein-Deus no deserto, em que o mito se desfaz, ele se nega a transmitir a “verdade” aos seus seguidores, reafirmando dessa forma o mito e as fantasmagorias que os atormentam – se estamos no palco dos simulacros, a morte pelo menos uma vez foi real e, na visão piedosamente enganadora de Adam, ele reafirma o sistema ao ocultar a verdade. Investido como messias numa jornada pelo deserto, seguido pelos outros dementes, como um Moisés torto, ele deixa a tribo e se vai reunir com Deus (o “Deus das Chaminés”), que não é outro senão o Comandante Klein. Este pede que Adam o mate, o palhaço negasse, como era de esperar. Seria o aniquilamento do centro que o atrai e subjuga. Ao retornar para seus “discípulos”, não desvela o ocorrido, prefere a fumaça ideológica no meio da qual está Klein. No monólogo sobre a Olivetti, de novo Adam reafirma a falácia ao transferir, para o momento mítico e místico da iluminação, o instante da consciência – embora não esteja convencido de nada disso. O embate é concretizado no texto redigido pelo *cão*, onde a linguagem gagueja fisicamente na grafia não de sentidos, mas de intensidades equivalentes a grunhidos, ranger de dentes ou o abanar da cauda que ele não tem. Nessa não linguagem encontrar-se-ia a comunhão possível, pois como supõe Baudrillard: “O Humano só transparece de maneira comvente e misteriosa naqueles que estão privados dele. Talvez ele só tenha existência real nos animais” (2000, p. 121). Quem triunfa é a Olivetti e seus acionistas, nesse processo autofágico.

De modo análogo à capacidade adquirida magicamente pela mercadoria máquina de escrever de se reproduzir, Adam, via Olivetti, produz outro Adam, de maneira paulatina. Primeiro o menino *cão* descobre a música no rádio de Adam, com a articulação dos sons rompendo a barreira do animalesco abominável – para Adam e o *establishment*, que insiste em ver a doença na saúde e vice-versa. O jogo está em justificar o abominável dos atos humanos transferindo o caráter abominável para o animalesco. Depois, o menino é induzido a brincar com a máquina de escrever, que dominará a situação cada vez mais. Há uma associação entre a relação do menino-golem com a máquina e Adam, no processo fetichista em que o palhaço também acaba substituído pela máquina flagrada em sua autonomia – mesmo assim, Adam acredita-se a própria encarnação divina, fantasiando-se o Criador. Isso, outra vez, de modo análogo, embora invertido, à situação em que ele vê Klein encarnando Deus no meio do deserto (p. 258 e sgs., heb., p. 334 e sgs., port.), num esquema de transfusão paternal. Adam mantém relações sexuais “bizarras”, porque animalescas (como se o sexo em si não fosse expressão da própria animalidade “bizarra”) com Guina, a enfermeira-chefe, que se torna a cadela do *cão* Adam – de igual maneira a mulher de Klein se relacionara com o segundo mascote do marido. O menino *cão*

percebe o formato do núcleo familiar, na sua “ressurreição”, numa alusão satírica à Sagrada Família. O nascimento do menino, com a descoberta e submissão à linguagem, restabelece o pacto uma vez perdido. Em *Corriente Alterna* (1969), o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz comenta a função da linguagem tendo em conta coincidências entre Rousseau e Breton, na direção reterritorializante perseguida por Adam: “Es indudable que no es la sociedad de los hombres la que hace el lenguaje sino éste es el que hace a la sociedad humana. El lenguaje es exterior a la sociedad porque la funda; es interior porque sólo existe en ella y sólo en ella se despliega (p. 64-69)5”.

A rigor, nada de novo, pois ao fundo permanece a antiga concepção judaica da criação do mundo pelas palavras, como vemos na Bíblia Hebraica e na mística da Cabala. Em Kaniuk, como fato e paródia. No caso da máquina de escrever, potencial cabalístico de todas as palavras de tantos idiomas diferentes, em vez de objeto a ser utilizado, ela se torna o objeto que utiliza, um objeto produtor-reprodutor da própria linguagem. A apropriação do *cão* pela máquina é seguida pelo processamento mecânico a fim de transformá-lo em ser humano. Em suma, o *cão* só se tornará homem caso permita descobrir-se e prender-se pela linguagem que o fundará. Porém essa linguagem não será dada nem pelo inumano divino (questão a ser pensada) nem por nenhum processo que substituiria o mito, mas é reproduzida e imposta pela condição máquina Olivetti. O grunhido é trocado pela linguagem articulada, quando a linguagem deixa de criar, torna-se maquinal, constrange, comunica a si mesma – a comunicação primordial só seria possível se máquina e seus sentidos fossem descartados pela animalidade que entretanto deve ser suprimida. O aparente triunfo sobre a máquina é na verdade a submissão de Adam. A ironia é externa ao aspecto sardônico da cena, ela só ocorre quando a cena passa a ser vista de fora e não na perspectiva de quem a vive:

O *cão* está preso no mundo de encantos, na máquina, na “Olivetti”. Senhor Olivetti, acaso sabe que um *cão*, no Instituto de Repouso e Terapia em Arad tocou no senhor o réquiem de Satã? Senhor Olivetti, acaso sabe que em cima do seu piano, alguém gravou, um *cão* com um buril desumano, uma carta de amor? Senhor Olivetti, eu o cumprimento de muito longe, de Arad, do afora, do deserto. A propósito, eu tenho rosto? Eis que miro o menino, acaso ele é a minha cara? Acaso meu rosto é o sofrimento que explode no rosto radiante do *cão*? Olha que mescla maravilhosa, como nos velhos tempos: Rex e Adam. Os *cães* de Ilse Koch e do comandante Klein. Tigela. Carne, Rausschwein, Judenrein. E aqui, diante de você, em tamanho e cores naturais, o Judenrein do Judenrein. Ele manipula a máquina, que paixão. Uma vez eu vi uma mulher assim, a mulher de Klein, na cama. Ela também estava assim tão apaixonada. Por causa de quê ela estava tão faminta? Por causa do cheiro de ossos queimados? Por causa

do pó branco que era um tapete, que tornava todo o campo um tapete branco? Ela queria acreditar que tudo passaria com uma noite de dedicação ao cão. (heb., p. 176, port. p. 227)<sup>6</sup>

Observe-se como a sobreposição de imagens transforma passado no presente e vice-versa, confundindo fatos e emoções num só *flash*. A paixão do menino pela máquina, que pouco antes era visto por Adam com uma coroa de espinhos, só pode ser comparada ao apetite sexual da mulher de Klein pelo homem cão – o menino está sendo salvo de quê? A máquina de escrever adquire autonomia no correr do texto, quando escreve-produz o “ser humano” a partir do cão:

Quem fez a Olivetti? Outras Olivettis, estranhas, fizeram a Olivetti. Olivetti procriou Olivetti que procriou Olivetti que procriou Olivetti... Esta Olivetti nasceu do cruzamento bem sucedido de dois dias de trabalho na fábrica em Milão, três máquinas e uma régua de cálculo. E esta Olivetti é venerada pelas mãos do meu santo. Há aqui alguma ironia, mas não consigo pegá-la, não entendo. Ainda não. Um minuto antes do fim entenderei. Como tudo. (p. 177, p. 226)

O cão agoniza e grunhe pela máquina de escrever enquanto o “humano” se sobrepõe. Na última frase do trecho seguinte o grunhido começa a se desfazer no grafar, em hebraico, um grupo de letras no qual se insinua um som parecido com a palavra *kinor* (ausente na segunda versão brasileira, de qualquer modo, uma tradução para *violini* não me parece descabida), lira ou violino, nesta paródia do calvário e da ressurreição:

Olivetti, você é a Revelação. Quem se deitar com você procriará um cão. Ele ri e o menino não ouve, não vê, não cheira, não sabe. Só ela, a máquina, que determinação, que amor à primeira vista.

Adam ri para si mesmo com satisfação. Para se defender da devoção que estava à sua frente, procurou se divertir. Introduz uma folha de papel na máquina e o cão bate: a.3.5.1.% = x / ?;

Não demorou muito e o tempo se atrelou à máquina. O tempo se atrelou ao cão, o tempo olivettiano se atrelava com entusiasmo – e o menino move o carro e Adam diz: “Cão, até ontem você se deitava embaixo de um lençol e gania. Você sabe o que lhe aconteceu? Você passou um milhão de anos de evolução, e portanto, necessariamente, eu sou Deus. Não há outra explicação, não pode haver.” E o menino, o menino bate: ggggdddddhhhh88888mzvkrkinor (p. 178, p. 228).

O caso da Olivetti liga-se se à música, introduzida por Adam e seu rádio e Miles Davis, o “jazzista” que sabia tudo da vida boêmia e artística de Nova York, sem nunca ter estado lá, e isso importa, assim como as suas grotescas invencionices musicalóides,

portanto informes, elas soam na medida em que correspondem à canificação de Adam e do menino, eco para o desconjuntado, o informe do romance como criação de Olivetti-Kaniuk, sendo a máquina a infinidade de discursos potencializados. “Todos nós aqui somos indefinidos”, diz Adam, e é preciso lembrar, num momento em que o autor justifica seu romance no esfolhar do texto indeterminado ou do conjunto de textos que se desagregam para evidenciar os movimentos nos quais se dá a corrosão, onde “aos fluxos ligados, acoplados e recortados, opõe seu fluido amorfo, indiferenciado” (DELEUZE-GUATTARI, 1996, p. 24). Adam percebe que a definição só é possível dentro da fábrica do extermínio, ama e odeia o menino cão, pois este chegara a um ponto que ele jamais poderia atingir, sabe-se cooptado e torna-se agente da cooptação: no final, o menino cão torna-se um investidor, pronto para o giro do capital. E Adam se reintegra à sociedade, o que provoca a indiferença de Guina, a quem, para lá da loucura, tantalizava o animal em que ambos se tornavam: o tempo, o espaço e o comportamento voltam a ser administráveis.

O romance foi durante muito tempo criticado pelo inacabamento formal, vulgaridade e exageros (!), à espera de leituras que se fizessem a partir dele mesmo e não de modelos pré-existentes, nele parodiados. As inquietações que se verificam na literatura de Kaniuk impelem o leitor a confrontar o universo do qual fazem parte. E nesse universo está o homem debatendo-se com o próprio objeto que criou e passa a criá-lo, a cultura colocada num impasse por fatos irreversíveis. O título se abre: *adam ben kelev* significa “homem filho de cão”, torcendo a concepção de Gênesis, devolvendo o homem à condição animalesca, ou menos que isso, ao golem inaugural, ao amorfo antes do nome, doença e saúde, loucura e sanidade exigem novas interpretações, trocar os termos, uns pelos outros, pode ser um recomeço de caminho. Sob a vigilância de Rex e os mil olhos do Comandante Klein.

## Notas

1. “O primeiro bairro judeu, considerado como gueto, foi construído em Veneza em 1516” (Schlesinger, 1987, p. 96-97). A história do gueto articula-se evidentemente com o sistema de confinamento sanitário-político.
2. David Harvey, em *A Condição Pós-Moderna*: “Como o dinheiro e as mercadorias dependem inteiramente da circulação do capital, segue-se que as formas culturais têm firmes raízes no processo diário de circulação do capital. Por conseguinte, devemos começar pela experiência cotidiana da moeda e da mercadoria, mesmo que mercadorias especiais ou mesmo sistemas de signos completos possam ser retirados da vala

comum e transformados no fundamento da 'alta' cultura ou da 'imaginação' especializada..." (p. 269)

3. Rincón: "prólogo ao texto de uma cidade de espelhismos construídos pelo sistema político e pelos mídia que tornam a cidade um espaço hiperdimensional de imagens".
4. Ilse Koch, outra personagem real citada no livro, ficou conhecida como a "hiena de Buchenwald". Era mulher do comandante do campo de concentração, Karl Koch. Ela decorava a casa com abajures feitos da pele de amantes judeus do campo. Ela também mandava fazer carteiras e malas com a pele marcada pela tatuagem das pessoas executadas. Foi condenada à prisão perpétua e se suicidou em 1967. Adam declara-se o "cão de Ilse Koch" porque mantém relações com a mulher de Klein. O conhecimento de quem Ilse Koch, enumerada ao lado de Goethe, Freud e o fictício Klein torna-se necessário para a compreensão do romance, numa interação ficção-história para a produção de significados. Quando se trata de Shoá, nunca se sabe onde começa a imaginação e termina o fato. Como Alexander (1999, p. 78) nota, sobre a metamorfose: "Mesmo a metáfora específica, aqui empregada por Kaniuk, sobre o homem quadrúpede foi uma realidade literal em um campo da Romênia, no qual, era dito aos judeus: 'Vocês vieram em dois pés, e se não terminarem suas vidas aqui, só terão permissão para viver de quatro.'"
5. Está fora de dúvida que não é a sociedade dos homens que faz a linguagem, senão esta é que faz a sociedade humana. A linguagem é exterior à sociedade porque funda-a; é interior porque só existe nela e só nela se desdobra.
6. As traduções foram feitas do original, em comparação com as traduções existentes em inglês e português. Não há intenção crítica, apenas a necessidade de aproximar o texto dos meus objetivos.

## Referências

- ALEXANDER, Edward. **Entre a Diáspora e Sion**: Ficção Israelense do Holocausto, em *Cadernos de Língua e Literatura Hebraica* n. 2. São Paulo: Humanitas/USP, 1999.
- BARTANÁ, Orsion.. **HaFantássia be Siporet** Dor haMediná (hebraico, A Fantasia na Narrativa da Geração do Estado). Tel Aviv: HaKibuts haMeuhad/Papyrus, 1989.
- BIALIK, Haiim N.. **Bialik, Kol Ktvei**.. Tel Aviv: Dvir, 1948.
- BAUDRILLARD, Jean. **Cool Memories III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DELEUZE-GUATTARI. **Por Uma Literatura Menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- FOUCAULT, Michel. **História de la Locura em na Epoca Clássica**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KANIUK, Yoram, **Adam be Kelev** (hebraico), Sefriat Poalim, Tel Aviv, 4ª. imp. 1987, A Ressurreição de Adam Stein. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1981, e Adam Filho de Cão, trad. Nancy Rozenchan. São Paulo: 2003.
- PAZ, Octavio. **Corriente Alterna**. Cidade do México: Siglo XXI, 1969.
- RINCÓN, Carlos, **La no Simultaneidad de lo Simultáneo** – postmodernidad, globalización y culturas em América Latina, Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1995.



"Batalha II - São Sebastião"