

FERNANDO DE PAULO KOPROSKI

**FLORES DAS FLORES PARA HITLER:
13 POEMAS TRADUZIDOS DE LEONARD COHEN**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo

**CURITIBA
2007**

agradeço
àquela seção de fotografuras
de um jornal de 1945
que 60 anos depois
iniciou o meu aprendizado
sobre as flores das flores para Hitler

SUMÁRIO

RESUMO	iii
ABSTRACT	iv
1 INTRODUÇÃO	3
1.1 O AUTOR.....	5
1.2 O PROJETO.....	12
2 SOBRE TRADUÇÃO	18
2.1 A TRADUÇÃO COMO <i>RELAÇÃO</i>	18
2.2 A TRADUZIBILIDADE E INTRADUZIBILIDADE DA POESIA	25
3 FLORES DAS FLORES PARA HITLER	31
3.1 A IDENTIDADE JUDAICA DE COHEN	31
3.2 O DESENVOLVIMENTO DA IDENTIDADE JUDAICA EM <i>THE GENIUS</i> ..	38
3.3 A QUESTÃO DO JUDEU DE DACHAU	45
3.4 <i>FLORES PARA HITLER</i>	48
4 POEMAS	96
REFERÊNCIAS	125

RESUMO

O presente trabalho propõe a tradução brasileira para treze poemas publicados pelo escritor canadense Leonard Cohen. Esses poemas são selecionados para a prática de tradução em função de se revelarem representativos da temática do holocausto ou indicativos da identidade judaica abordada na obra poética do autor. Inicialmente, realiza-se uma reflexão teórica sobre tradução literária, baseando-se no conceito de tradução como *relação* de Antoine Berman. Em seguida, reflete-se sobre a questão da traduzibilidade e da intraduzibilidade da poesia. Posteriormente, realiza-se uma leitura crítica de poemas selecionados do livro *Flowers for Hitler* de Cohen, construindo uma reflexão sobre os cenários violentos e opressivos da tortura, sobre a natureza do Mal, sobre o horror judaico e sobre o desejo de aniquilação do humano, tal como se apresentam nos poemas de Cohen que tratam do holocausto.

Palavras-chave: Literatura canadense, Poesia; Tradução literária; Holocausto; Horror judaico.

ABSTRACT

This dissertation presents the Brazilian translations of thirteen poems published by the Canadian writer Leonard Cohen. These poems were selected from Cohen's books of poetry since they portray the theme of Holocaust or indicate the Jewish identity in his works. First, this dissertation reflects on the theory of literary translation, based on Antoine Berman's notion of translation as a *relation*. Later on, it reflects on the question of translatability and non-translatability of poetry. Afterwards, this dissertation presents a critical reading of selected poems from Cohen's *Flowers for Hitler*, reflecting on the violent and oppressive sets of torture, on the nature of Evil, on the Jewish horror, and on the long for human annihilation, as they are displayed on Cohen's poems concerning Holocaust.

Key-words: Canadian literature; Poetry; Literary translation; Holocaust; Jewish horror.

1 INTRODUÇÃO

1.1 O AUTOR

Estreando na poesia com *Let us compare mythologies*¹ (COHEN, 1956), o poeta, ficcionista, músico e compositor canadense Leonard Norman Cohen (Montreal, 1934) desenvolveu uma trajetória singular dentro dos quadros de literatura de língua inglesa do século XX, alcançando diferentes gerações de leitores. De fato, ao iniciar sua procura artística como poeta, Cohen² destilaria em uma dezena de livros de poemas sua lírica singular que abarca temas os mais diversos. Reconhecido principalmente por desenvolver em sua obra poética temas recorrentes, tais como a perda, o desejo de permanência, a culpa, a beleza e as diversas vicissitudes da arte de amar, Cohen é igualmente um autor destacado por ousar tratar de situações polêmicas em forma de poesia, tais como a condição judaica após o holocausto, ou a possibilidade de erotismo irmanado à religiosidade em tempos de contínua perda de significação da fé.

Em virtude da continuidade de sua produção poética na década de 1960, representada pela publicação de *The spice-box of earth*³ (COHEN, 1961), *Flowers for Hitler*⁴ (COHEN, 1964), *Parasites of heaven*⁵ (COHEN, 1966) e, principalmente, devido à grande receptividade de sua primeira antologia de poemas *Selected poems 1956-1968*⁶ (COHEN, 1968), Cohen teve ampliado consideravelmente seu público leitor no Canadá, Estados Unidos e na Europa durante essa década. De fato, *Selected poems 1956-1968*, em função de apresentar uma seleta de poemas dos quatro primeiros livros de poesia do autor e incluir uma seção final com poemas inéditos (“New poems⁷”), foi o livro de poesia de Cohen que obteve melhor resposta comercial na década de 1960, além de conferir a Cohen um prestigiado prêmio do governo

¹ Utilizarei traduções minhas para as principais citações em língua inglesa de obras ainda não traduzidas para o português. Nesse caso, *Vamos comparar mitologias*.

² A partir daqui, irei me referir ao poeta e escritor Leonard Norman Cohen simplesmente como Cohen.

³ *A caixa de especiarias da terra*.

⁴ *Flores para Hitler*.

⁵ *Parasitas do céu*.

⁶ *Poemas selecionados 1956-1968*.

⁷ *Novos poemas*.

canadense em 1969, o qual ele veio a recusar publicamente⁸ (*The Governor General's Literary Award for English-language poetry*).

Um aspecto indicativo da relevância e boa recepção crítica da obra de Cohen é a publicação de *Intricate preparations: writing Leonard Cohen* (SCOBIE et al., 2000), organizado pelo poeta, crítico e membro do corpo docente da Universidade de Victoria, Stephen Scobie. Esse volume reúne tanto ensaios acadêmicos quanto discussões informais que procuram traçar o alcance e a influência da obra literária e musical de Cohen dentro dos quadros de literatura e música popular contemporâneos, incluindo colaboradores de universidades da Austrália, Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica, Noruega, Finlândia e, naturalmente, do Canadá.

Em “The Phenomenon of Leonard Cohen”, o crítico Desmond PACEY (1967) avalia a boa recepção crítica da obra de Cohen. Nesse estudo, Pacey trata da diversidade da obra do autor, fazendo referência aos seus primeiros livros de poemas. Tal qual o crítico examina: “Ao chamar Leonard Cohen de fenômeno, sou motivado pela quantidade, qualidade e variedade de sua conquista. (...) Seus melhores poemas têm encanto lírico e inevitabilidade verbal” (PACEY, 1967, p. 5). Nesse estudo, Pacey aponta características de *Let us compare mythologies* que são recorrentes ao longo da obra de Cohen, tais como o controle e modulação quase mágicos da melodia verbal, o fascínio por situações que mesclam violência e ternura para acentuar o efeito de ambas, a busca por um deus perdido ou desconhecido e a associação íntima entre sexo e religião. Pacey examina que em *The spice-box of earth* Cohen explora ainda mais essa temática de afirmação religiosa e sexual. Segundo o crítico, nesse livro também estão presentes temáticas mais sombrias como as da vulnerabilidade humana, solidão, violência e crueldade.

Já em relação ao livro *Flowers for Hitler*, Pacey avalia que há uma justaposição de beleza e feiúra, ternura e violência, a qual tem sido uma característica recorrente na obra de Cohen. Pacey ressalta que o novo elemento apresentado por esse livro é a aversão à ambição, hipocrisia e

⁸ Em um telegrama bastante divulgado à época, Cohen assim justifica sua recusa em receber o prêmio de melhor livro de poesia em língua inglesa oferecido pelo *Canada Council*: “Embora uma grande parte de mim almeje esse prêmio, os próprios poemas me impedem completamente”. (*Though much in me craves this award, the poems themselves absolutely forbid it*). (NADEL, 1994, p. 91)

crueldade da política do século XX. Para o crítico, Cohen em seus poemas mais políticos incute a idéia de que os horrores de nossa época fazem com que os das gerações passadas pareçam insignificantes.

Stephen Scobie também avalia a boa recepção crítica da obra de Cohen. Em seu estudo intitulado “The Counterfeiter Begs Forgiveness: Leonard Cohen and Leonard Cohen”, SCOBIE (1993) ressalta a singularidade da obra de Cohen: “Pode ser que o estilo de Cohen seja muito singular, para não dizer peculiar, para que possa ser copiado com sucesso; qualquer tentativa acabaria como paródia ou pastiche”. Outro aspecto apontado por Scobie é a desconstrução da figura do poeta como fonte de expressão e significação. O crítico examina que essa desconstrução do autor é empreendida por Cohen em seus livros de poemas, em especial a partir de *Flowers for Hitler*. Conforme SCOBIE (1993) expõe:

Os atos extravagantes contra a beleza em *Flowers for Hitler*; a natureza casual, fragmentária e, de fato, parasítica de *Parasites of heaven*; a brevidade de “New poems” de *Selected poems 1956-1968* – tudo conduz ao que eu consideraria agora como a grande trilogia da auto-desconstrução de Cohen: *The energy of slaves*, *Death of a lady's man* e *Book of mercy*. O mais importante sobre cada um desses três livros não são tanto os poemas específicos deles, tampouco suas declarações temáticas (sobre política, religião, ou problemas do casamento moderno), mas antes a postura de cada livro: a posição que cada um assume diante da crescente problemática sobre a figura do “autor”.⁹

Outro aspecto indicativo da relevância da obra poética e ficcional de Cohen é a publicação de mais de uma centena de traduções de seus livros para vários idiomas, tais como o francês, italiano, alemão, polonês, espanhol, hebraico, chinês, sueco, dinamarquês, russo, holandês, norueguês, finlandês, tcheco, turco, croata, sérvio, romeno, esloveno, bósnio, islandês e o persa.

Ao longo da década de 1960, com seus poemas recebendo seguidas premiações¹⁰, o autor fez por expandir ainda mais sua presença nos cenários

⁹ A seguir, essa passagem conforme é apresentada originalmente: “The extravagant gestures against beauty in *Flowers for Hitler*; the casual, fragmentary, and indeed parasitical nature of *Parasites of heaven*; the brevity of the 1968 “New poems” – all these lead into what I would now see as the major trilogy of Cohen’s self-deconstruction: *The energy of slaves*, *Death of a lady's man*, and *Book of mercy*. What is most interesting about each of these three books is not so much any individual poems in them, nor even their thematic statements (on politics, religion, or the problems of modern marriage), but rather the overall stance of each book: the position each one envisages for the increasingly problematic figure of “the author””. (SCOBIE, 1993)

¹⁰ Em 1959, devido à receptividade de seu primeiro livro de poemas (COHEN, 1956), Cohen foi premiado com uma bolsa pelo *Canada Council*, o que o permitiu viajar para a Inglaterra em

de literatura ao publicar duas instigantes obras de ficção: *The favourite game*¹¹ (COHEN, 1963), um notável romance de formação, ao que se segue a publicação do romance experimental *Beautiful losers*¹² (COHEN, 1966).

The favourite game é um *Bildungsroman* sobre um jovem em busca de sua identidade através da escrita. O romance se desenvolve em Montreal, cidade natal de Cohen, e apresenta a história de Lawrence Breavman, personagem que, de maneira similar aos dados biográficos do próprio Cohen, nasce e cresce numa família judia com boas condições financeiras. Essa personagem, tal qual Cohen, perde o seu pai quando criança, e passa a ser criada por uma mãe extremamente exigente. Focalizando o período da infância e da adolescência de Breavman em Montreal, Cohen traça um “retrato do artista quando *cicatriz*”, através dos diversos envolvimento amorosos que a personagem realiza. Ademais, entremeando esse percurso sentimental de Breavman, há a sua singular tentativa de interpretação do mundo, a qual é estimulada principalmente em função de sua relação de amizade com a personagem Krantz.

Já *Beautiful losers* é o romance de Cohen mais afeito a experimentalismos de linguagem. Uma diversidade de línguas e de linguagens é apresentada pelo autor ao longo da narrativa. Os idiomas que interagem no texto são o inglês, francês, grego, latim e o iroquês. Já a multiplicidade de linguagens é alcançada através de diferentes formas narrativas exercitadas ao longo do romance, tais como a narrativa epistolar, a narrativa histórica, fragmentos de diário, trechos de livros de gramática, anúncios de publicidade, listas e catálogos propostos, poemas, além de fragmentos de linguagem cinematográfica e teatral.

Nesse segundo romance, que gerou bastante polêmica quando de sua publicação, o autor desconstrói a identidade das personagens principais – o casal composto por Edith e o narrador, além de seu amigo F. – estilisticamente utilizando uma linguagem vertiginosa e, sobretudo, tematicamente

novembro desse ano, e em seguida partir para a Grécia no mês de dezembro a fim de escrever os poemas de *The spice-box of earth* (COHEN, 1961). Já em 1961, Cohen é premiado com outra bolsa do *Canada Council*. Em 1969, ele é agraciado com o *Governor General's Literary Award for English-language poetry*, prestigiado prêmio oferecido pelo *Canada Council*. Nas décadas seguintes, o autor iria receber outras premiações e títulos, denotando a grande receptividade de público e o reconhecimento por parte da crítica de seu trabalho.

¹¹ *O jogo favorito.*

¹² *Belos perdedores.*

entrelaçando o erotismo com religiosidade, vislumbrando o sacro no profano e vice-versa. Além do enfoque principal no envolvimento sentimental das personagens em um conflitante triângulo amoroso, o romance apresenta como pano de fundo uma leitura de Cohen a respeito do mito da primeira santa católica do Canadá, Catherine Tekakwitha, que originalmente fora uma índia da tribo dos Iroqueses, nativos que habitavam a província de Quebec à época da chegada dos primeiros colonizadores franceses no século XVII.

Paralelamente à atividade de escritor e em grande parte como consequência desta, Cohen desenvolve carreira como músico e compositor em fins da década de 1960. Tendo já realizado diversos recitais de poesia em Montreal desde a década de 1950, sendo em algumas ocasiões acompanhado por músicos de jazz, Cohen evolui suas apresentações em direção à música em 1966, a partir de uma leitura pública realizada em Nova Iorque. Nessa ocasião, o autor canta dois de seus poemas para uma audiência da YMCA, um dos quais é *Suzanne*, poema incluído em seu quarto livro de poemas, *Parasites of heaven*. (COHEN, 1966, p. 67)

Em 1966, Judy Collins grava *Suzanne*, o primeiro registro fonográfico de uma canção composta por Cohen, o qual se torna o seu primeiro êxito comercial, oferecendo a oportunidade para que o compositor assine um contrato com a gravadora americana Columbia Records. Já no ano seguinte, o agora músico e compositor efetua sua estréia fonográfica com *Songs of Leonard Cohen* (1967). Esse primeiro álbum de Cohen apresenta a temática sombria e melancólica das letras que aliada aos vocais baixos e profundos se tornariam a marca registrada do compositor. O álbum é aclamado entre os amantes de música *folk*, tornando Cohen um músico cultuado na Inglaterra.

Durante os anos seguintes, e ao longo de grande parte da década de 1970, Cohen desenvolve sua carreira musical, excursionando por diversos países¹³ do continente europeu, além dos Estados Unidos e o Canadá. Em conjunto, uma sucessão de álbuns do compositor encontra crescente receptividade por parte de diferentes públicos, ampliando a sua influência nos cenários de música popular da época. Dessa forma, são recebidos os seguintes álbuns do compositor: *Songs from a room* (1969), *Songs of love and*

¹³ Em 1973, durante a Guerra do Iom Kipur, Cohen excursionou por Israel, apresentando-se em diversas bases militares, como forma de demonstrar o seu apoio ao lado israelense do conflito.

hate (1971) e *New skin for the old ceremony* (1974). Em 1977, Cohen lança o álbum *Death of a ladies' man*, com produção do aclamado produtor e arranjador Phil Spector, que acrescentou elaboradas instrumentações às composições reconhecidamente minimalistas do autor.

Outros álbuns que receberam críticas favoráveis, bem como se prestaram a expandir o público de Cohen foram *Recent songs* (1979) e *Various positions* (1984). Já *I'm your man* (1988) e *The future* (1992) foram os álbuns que selaram a alta popularidade de Cohen no fim da década de 1980 e princípio da década de 1990, e que muito contribuíram para uma renovação de seu público. A valorização da carreira musical de Cohen nessa época é em grande parte fruto de um re-direcionamento estético e musical do compositor. Um exemplo disso é a considerável mudança no arranjo e na estruturação de suas canções, as quais presenciaram a substituição do violão *folk* característico dos primeiros álbuns pelo uso de camadas e mais camadas sobrepostas de sintetizadores, o que serviu para conferir um toque de modernidade às canções desses dois últimos álbuns do compositor.

Um aspecto indicativo da importância e crescente influência que o trabalho musical de Cohen exerceu sobre os quadros de música *folk*, *rock* e *pop* nas décadas de 1960 a 1980 foi o lançamento de álbuns tributos a fim de homenagear o compositor. Em 1987, Jennifer Warnes gravou *Famous blue raincoat*, seu disco de *covers* de Cohen, ao que se seguiram os álbuns *I'm your fan* (1991), com canções de Cohen interpretadas por bandas de rock influentes da década de 1980 como R.E.M., Pixies e Nick Cave and the bad seeds, e *Tower of song* (1995), com músicas de Cohen gravadas por artistas *pop*, tais como Sting, Elton John e Bono Vox.

Após passar cinco anos recluso¹⁴ em um mosteiro zen budista californiano (*Mount Baldy Zen Center*), Cohen ressurgiu na cena musical com o álbum *Ten new songs* (2001), ao que se segue *Dear Heather* (2004), o seu último álbum editado. Como resultado da redescoberta e de uma crescente revalorização do trabalho musical de Cohen por parte das novas gerações, é

¹⁴ Em 1994, após a *tour* de divulgação do álbum *The future*, Cohen entrou em reclusão no mosteiro de Mount Baldy. Em 1996, Cohen foi ordenado monge zen budista de Mount Baldy. Nessa cerimônia ele recebeu o nome Jikan, o qual significa "o silencioso". Cohen deixou o mosteiro em 1999, a fim de retomar a sua carreira artística.

lançado em fins de 2005 o longa-metragem *Leonard Cohen – I'm your man*¹⁵, uma combinação de documentário e concerto tributo, dirigido por Lian Lunson, com diversos artistas homenageando o compositor. Outro aspecto indicativo do reconhecimento da carreira artística de Cohen é a sua inclusão no *Canadian Music Hall of Fame* (1991), no *Canadian Songwriters Hall of Fame* (2006) e, principalmente, em função do recebimento da *Order of Canadá* (2003), a mais alta condecoração do governo canadense concedida a um civil.

Em meio à sua bem-sucedida carreira musical nas últimas décadas, o autor desenvolveu nesse período uma atividade literária intermitente. De fato, em contraponto à intensa atividade literária de Cohen na década de 1960, as décadas seguintes presenciaram um desenvolvimento poético do escritor em livros lançados de forma descontinuada, mas ainda assim elaborados com o mesmo rigor, tais como *The energy of slaves*¹⁶ (COHEN, 1972), *Death of a lady's man*¹⁷ (COHEN, 1978) e *Book of mercy*¹⁸ (COHEN, 1984). No início da década de 1990, Cohen lançou a sua segunda antologia de poemas *Stranger music – selected poems and songs*¹⁹ (COHEN, 1993), reunindo em um mesmo volume poemas e letras de canções marcantes de sua trajetória artística. Em 2006, como forma de comemoração do cinquentenário da publicação do primeiro livro de poesia de Cohen, é lançada uma edição especial de *Let us compare mythologies* (COHEN, 1956) e igualmente editado o livro *Book of longing*²⁰ (COHEN, 2006), reunindo poemas inéditos compostos pelo autor nas duas últimas décadas.

Em relação à leitura que realizei da obra poética completa publicada por Cohen, observo a existência de duas temáticas principais desenvolvidas pelo autor. Primeiramente, há a temática lírico-amorosa, onde se inserem poemas que em linhas gerais tematizam a arte de amar tal como é vislumbrada pelo autor, ou seja, Cohen desenvolve em sua poesia um verdadeiro percurso sentimental dos amantes. Essa temática lírico-amorosa ainda abarca diferentes subtemas, tais como o tema da beleza, da perda, do desejo de permanência, da culpa, bem como do erotismo associado à religiosidade.

¹⁵ *Leonard Cohen – I'm your man* (USA, 2005, 104 minutos, colorido)

¹⁶ *A energia dos escravos.*

¹⁷ *Morte de um sedutor.*

¹⁸ *Livro da misericórdia.*

¹⁹ *Música forasteira – poemas e canções selecionados.*

²⁰ *Livro do desejo.*

Em segundo lugar, há a temática do holocausto, onde se inserem poemas que tematizam o momento histórico do holocausto ocorrido durante o período da Segunda Guerra Mundial, ou seja, Cohen desenvolve sob a forma de poesia uma abordagem sobre esse evento catastrófico, enfocando diferentes aspectos desse episódio, tais como o ponto de vista dos torturados, o ponto de vista dos torturadores, além de realizar uma consideração sobre a culpa coletiva que é propagada geração a geração entre os descendentes. Incluem-se ainda nessa segunda temática poemas que afirmam a identidade judaica do autor, pois conforme observo na obra poética de Cohen, essa identidade se vê estimulada e fortalecida em grande parte em função da consciência do escritor a respeito do histórico de perseguições e violências impostas ao povo judeu – entre essas se encontram em posição de destaque as praticadas pelo regime da Alemanha nazista durante o holocausto.

1.2 O PROJETO

Dentre os principais temas desenvolvidos na obra poética de Cohen, nota-se que a temática que alude ao holocausto aliada à forte identificação do autor com a religião judaica permitem uma abordagem sobre a representação do holocausto em sua obra.

Nesse sentido, entendo como relevante a abordagem que Cohen realiza por meio de sua lírica – por vezes irônica, incisiva ou mesmo corrosiva – sobre o tema do holocausto, em razão das conseqüências que esse evento causou, não raro conduzindo a intelectualidade e a expressão artística de grande parte do século XX, até a de nossos tempos, a continuamente procurar refletir filosoficamente, sociologicamente ou artisticamente sobre a natureza catastrófica desse momento histórico.

Entre os quadros de literatura do século XX, a literatura que desenvolve um trabalho de abordagem, de forma direta ou ainda que indireta, do evento do holocausto e de suas conseqüências sobre as diferentes gerações é conhecida como *literatura do testemunho*. Segundo informa o

professor, tradutor e ensaísta Márcio Seligmann-Silva em *O local da diferença*²¹ (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 77):

A literatura de uma era de catástrofes desenvolveu também a nossa sensibilidade para reler e reescrever sua história, do ponto de vista do testemunho. (...) Com relação à Shoah surgiram centenas de publicações de sobreviventes, de membros da “segunda geração” e de outros escritores que deixaram em suas obras as marcas de um evento que também catalisou a reflexão filosófica, sociológica, literária e estética.

Tal qual apresenta Seligmann-Silva, a literatura do testemunho abrange não somente os relatos de sobreviventes de campos de concentração e de extermínio comandados pela Alemanha nazista, mas também envolve as publicações de descendentes desses sobreviventes, além das obras construídas por outros escritores (como é o caso de Cohen), que procuram refletir à sua maneira (artisticamente, filosoficamente e/ou sociologicamente) esse mesmo momento histórico. Nesse sentido, os poemas de Cohen que tematizam o Holocausto, ou a Shoah, permitem que abordemos a obra desse autor sob a perspectiva da literatura do testemunho.

Segundo Seligmann-Silva contextualiza²², essa literatura produzida sobre o tema da Shoah é de relevância para a literatura produzida no século XX. Conforme ele examina, “ao invés de visar uma representação do passado, a literatura do testemunho tem em mira a sua *construção* a partir de um

²¹ Em *O local da diferença*, Márcio Seligmann-Silva apresenta uma coletânea de ensaios que abordam questões da teoria literária, tradução, crítica cultural, filosofia, história da arte e história geral. Em seu segundo capítulo, o qual é intitulado “Trauma, testemunho e literatura”, Seligmann-Silva realiza uma reflexão abrangente sobre as relações entre trauma e literatura, enfocando os conceitos de choque e de trauma, bem como reflete sobre a literatura do trauma, abordando a noção do testemunho. A esse respeito, Seligmann-Silva trata especialmente das relações entre a literatura do testemunho e a tragédia, bem como efetua uma reflexão teórica sobre os limites entre a construção e a ficção dentro da literatura do testemunho. (SELIGMANN-SILVA, 2005)

²² Para maior compreensão da colocação de Seligmann-Silva, acompanhe-se a contextualização que ele realiza a respeito da literatura do testemunho: “... a literatura do testemunho (...) talvez seja uma das maiores contribuições que o século XX deixará para a rica história dos gêneros literários. Nesse sentido ela é uma filha da própria história: pois nunca houve um século com tantos morticínios de populações inteiras como esse. E mais: essa literatura difere das duas grandes linhas que governaram a produção literária até hoje: ela não visa nem a imitação (da natureza, da história, ou mesmo de ideais) nem a criação “absoluta” (como na doutrina romântica que levou à busca da “arte pela arte”). Nem privilégio do sujeito, nem do objeto: antes ela implica uma apropriação das lições do Romantismo (e da ironia romântica: não existe um eu estável, nem um mundo independente de nós, nem uma linguagem independente do mundo) e a afirmação da necessidade de se *construir* um passado que está fadado a ficar em ruínas (a estética das ruínas, aliás, como é bem conhecido, também é romântica nas suas origens). Indivíduo e mundo são construídos simultaneamente através dessa literatura.” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 110)

presente” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 79). Nesse sentido, é pertinente considerar que os poemas de Cohen que abordam o tema do holocausto *constroem* esse momento histórico, segundo a distinta visão de mundo do autor. Ou seja, o autor faz com que sua lírica se aproprie desse tema e o *escreva* segundo sua perspectiva do drama judaico.

Em relação ao desafio aceito por Cohen de *escrever* o momento do holocausto, há pertinência no ponto de vista do filósofo, sociólogo e crítico literário Theodor W. Adorno, divulgado em seu ensaio *Crítica cultural e sociedade* (ADORNO, 1998), que professava a impossibilidade de se escrever poemas após Auschwitz. A questão de como fazer poesia lírica nessa era catastrófica esteve presente nas reflexões empreendidas pelos pensadores da escola de Frankfurt, que procuraram conciliar a crítica da cultura com a crítica de regimes violentos e totalitários. A esse respeito, Adorno desenvolveu uma reflexão sobre a lírica, que procurava definir qual o papel da poesia em tempos de desumanização provocados pelo avanço do capitalismo industrial, bem como por experiências de barbárie conduzidas por regimes totalitários, como é exemplo o regime da Alemanha nazista. Nesse sentido, em *Crítica cultural e sociedade* (ADORNO, 1998, p. 26), Adorno declarava que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”. Essa impossibilidade professada por Adorno, baseia-se em sua consideração de que o valor da poesia, após o advento de experiências violentas e traumáticas do século XX, depende de seu afastamento das convenções mais tradicionais de expressão e representação²³.

A estudiosa da obra de Cohen, Sandra Wynands, em artigo intitulado “The representation of the Holocaust in *Flowers for Hitler*” (WYNANDS, 2000), contextualiza essa controvérsia, bastante discutida entre escritores no período pós-guerra, a qual aventava a hipótese de se utilizar o holocausto como objeto de uma obra artística. Segundo Wynands examina (WYNANDS, 2000, p. 199), Adorno é contra a representação do holocausto em obra de arte, desaprovando a estetização do evento, em função dessa representação proporcionar apenas

²³ Conforme o professor e pesquisador Jaime Ginzburg aponta em *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*. Nesse artigo, Ginzburg propõe uma reflexão sobre idéias de Adorno, abordando relações entre sua concepção de poesia lírica, sua valorização da História e sua crítica da experiência política de seu tempo (GINZBURG, 2002).

um simulacro, uma cópia fraca que nunca faria justiça ao original, além de possivelmente ser uma ofensa para as vítimas desse evento catastrófico. Contra essa objeção de Adorno, Wynands apresenta o argumento dos que defendem²⁴ a necessidade de se utilizar o holocausto como objeto de obra artística, baseado no fato de que assim haveria a possibilidade de reflexão sobre a catástrofe, evitando que ela caísse em esquecimento. Segundo esse ponto de vista, a utilização do holocausto em obra de arte contribuiria para que experiências de barbárie, tais como as que ocorreram nesse terrível evento histórico, não ocorressem novamente.

Em resposta à desaprovação de Adorno à utilização estética do evento, Wynands conclui que Cohen evita uma representação mimética do holocausto, em função de adotar uma postura semelhante à apresentada pela literatura da decadência²⁵. Ao efetivar uma inversão de temas comuns românticos em sua obra, Cohen não almeja proporcionar prazer estético ao leitor. Antes de apelar à empatia deste, Cohen procura uma desfiguração da obra de arte, afastando-a de uma concepção de arte que seja mais familiar ao leitor, muitas vezes fazendo com que a mensagem experimentada por este seja desagradável ou mesmo perversa. Dessa forma, o prazer estético que é objetado por Adorno, não é objetado nos poemas de Cohen que tratam do holocausto. Ao contrário, em virtude de procurar causar perturbações, choques na sensibilidade do leitor, os poemas de Cohen permitem abrir janelas de significação que podem estimular a reflexão desse leitor a respeito do evento do holocausto, bem como sobre a função desses poemas e da própria função do leitor na contemporaneidade.

Com base nessas afirmações pode-se considerar a validade da abordagem poética, fruto da incursão lírica, que Cohen realiza sobre o tema do holocausto em sua obra. Em função dos poemas selecionados para a prática

²⁴ Em seu artigo, Wynands ilustra esse argumento com uma citação de Wolfdietrich Schnurre: “A poesia é carnal. Portanto, ela fala de vida. Portanto, ela a defende. E agora, após uma vitória global da morte como essa, a poesia deve ficar calada?”. (*Poetry is sensual. therefore it is about life. Therefore it defends it. And now, after such a global victory of death, poetry is supposed to be silent?*). (WYNANDS, 2000, p. 199)

²⁵ Segundo Wynands expõe, na literatura da decadência “temas comuns românticos são radicalmente reinterpretados, invertidos de forma a se libertar das limitações das noções vitorianas e positivistas de progresso e crescimento linear” (WYNANDS, 2000, p. 203). Ou seja, é privilegiada a concepção estética de fins do século XIX, onde o feio substitui o belo, como objeto de inspiração artística. Nesse sentido, a poética de Baudelaire serve como exemplo desta concepção artística.

tradutória e das discussões por esses poemas apresentadas e estimuladas, a obra poética de Cohen indica que, apesar da impossibilidade adorniana, é possível escrever poemas sobre os campos de extermínio da Alemanha nazista, e de certa forma *construir* o evento catastrófico do holocausto sob a forma de poesia. Ou seja, em função da postura romântico-decadente adotada por Cohen²⁶, que não almeja causar prazer estético no leitor, Cohen antes procura efetuar uma aspiração ao horror em seus poemas, de forma a indicar os diversos atos de desumanização praticados pelo regime nazista. Nesse sentido, compreendo que através dos poemas de Cohen que tematizam a Shoah, é possível realizar uma abordagem sobre o holocausto e, por meio dessa, estimular a reflexão do leitor a respeito dessa experiência de barbárie e violência.

Tendo em vista a prática tradutória dos poemas de Cohen que tematizam a Shoah, realizo uma leitura crítica sobre os aspectos bárbaros e as diversas atrocidades praticadas contra aqueles judeus que sofreram perseguições, torturas e outras mutilações por parte do regime nazista, propondo ao leitor uma reflexão sobre a meticulosa campanha de aniquilação do humano promovida por tal regime. Considero a necessidade de se realizar esta abordagem sobre o holocausto a fim de melhor estudo e compreensão dos poemas selecionados para meu projeto de tradução.

Assim sendo, apresento no capítulo 2 uma reflexão teórica sobre tradução. Inicialmente, apresento a tradução como *relação*, tal como é conceituada por Antoine Berman no texto “A tradução em manifesto” de seu livro *A prova do estrangeiro* (BERMAN, 2002, p. 11-25). Este é o conceito que pretendo considerar em meu estudo. Em seguida, trato da natureza paradoxal da atividade do tradutor de poesia, ou seja, da questão da traduzibilidade e da intraduzibilidade do gênero poesia. Considero necessárias essas reflexões sobre tradução a fim de melhor fundamentar teórica e criticamente a prática de tradução.

No capítulo 3, apresento uma leitura crítica sobre treze poemas integrantes da obra poética de Cohen, selecionados para a prática de tradução em função de se revelarem representativos da temática do holocausto ou

²⁶ Tratarei mais detalhadamente da postura romântico-decadente, ou do romantismo sombrio, adotado por Cohen no tópico 3.2. O desenvolvimento da identidade judaica em *The genius*.

indicativos da identidade judaica abordada em sua obra. Nessa leitura crítica, trato de diferentes aspectos abordados em relação ao tema do holocausto na obra de Cohen. Dessa maneira, realizo uma leitura crítica tratando primeiramente da identidade judaica do autor e, em seguida, ressaltando o desenvolvimento dessa identidade no poema *The genius* (COHEN, 1961, p. 15). Na seqüência, abordo a questão do judeu de Dachau. Posteriormente, realizo uma leitura de poemas selecionados do livro *Flowers for Hitler* de COHEN (1964), construindo uma reflexão sobre os cenários violentos e opressivos do ambiente de tortura, sobre a natureza do Mal, sobre o horror judaico, bem como sobre o desejo de aniquilação do humano, tal como pode ser observado nos poemas de Cohen em relação ao genocídio comandado pelo regime da Alemanha nazista.

No capítulo 4, apresento os textos originais em língua inglesa de Cohen, bem como a tradução proposta para esses treze poemas focalizados em minha leitura crítica. Esses poemas são: *City Christ*, do livro *Let us compare mythologies* (COHEN, 1956); *The genius*, do livro *The spice-box of earth* (COHEN, 1961); *A note on the title, Folk, Heirloom, The failure of a secular life, What I'm doing here, Hitler the brain-mole, All there is to know about Adolph Eichmann, Opium and Hitler* e *A migrating dialogue*, do livro *Flowers for Hitler* (COHEN, 1964); *I am a priest of God*, do livro *Parasites of heaven* (COHEN, 1966); e *Not a Jew*, do livro *Book of longing* (COHEN, 2006).

2 SOBRE TRADUÇÃO

2.1 A TRADUÇÃO COMO *RELAÇÃO*

Opto por considerar nesse projeto de tradução de poemas de Cohen a tradução tal como foi conceituada pelo tradutor e teórico francês Antoine Berman no texto “A tradução em manifesto” que faz as vezes de prefácio de seu livro *A prova do estrangeiro* (BERMAN, 2002, p. 11-25), ou seja, tratarei a tradução como sendo um texto que procura estabelecer com o texto original uma espécie de *relação*.

Em *A prova do estrangeiro*, Antoine Berman apresenta um estudo sobre a cultura e tradução na Alemanha romântica, examinando teorias de autores como Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher e Hölderlin. Em “A tradução em manifesto”, Berman realiza uma reflexão a respeito de questões fundamentais sobre tradução como, por exemplo, procurar definir que lugar ocupa a tradução em nosso campo cultural. Conforme Berman expõe: “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é *nada*” (BERMAN, 2002, p. 17). A construção dessa relação, espécie de diálogo proposto entre o texto traduzido e o texto original, é o que objetivo nesse estudo.

Nesse projeto de tradução de poemas da obra de Cohen, compreende-se a *relação* proposta por Berman, como uma relação que seja representativa de minha leitura crítica da obra de Cohen. Ou seja, tendo em vista a prática tradutória de poemas da obra do autor que tematizam o evento da Shoah, irei realizar uma tradução a partir do desenvolvimento de uma abordagem crítica dos diversos aspectos do holocausto nos poemas de Cohen. Através dessa leitura crítica da obra do autor, procuro estabelecer em meu texto em tradução uma *relação* entre nossa cultura contemporânea e a cultura canadense, tal como foi articulada e desenvolvida sob a forma de poesia por Cohen.

A conceituação da prática tradutória como sendo forma de diálogo proposto entre duas línguas (e duas culturas) é defendida não só por Berman, mas encontra ecos no cenário brasileiro, mais especificamente no discurso do poeta e também tradutor Régis Bonvicino. Em entrevista ao Jornal Rascunho

(BONVICINO, 2005, p. 14), Bonvicino discorre a respeito da questão da fidelidade ou não do texto em tradução em relação ao texto original, afirmando a sua concepção de tradução como sendo *diálogo*. Essa afirmação ilustra perceptivelmente a consonância do discurso de Bonvicino ao de Berman. Conforme o poeta explica nessa entrevista (BONVICINO, 2005, p 14):

A rigor, não existe fidelidade possível entre línguas diferentes. É por isso que a tradução é sempre um desafio, um problema, um fracasso. Os conceitos de fidelidade e de traição são um pouco moralistas no que se refere à tradução. Penso que traduzir é *dialogar com modelos* [grifo meu]. E isso é muito importante para uma literatura, embora sujeito ao fracasso, como eu disse.

De maneira similar é que se pretende o projeto de tradução desenvolvido nesse estudo, ou seja, objetiva-se construir em língua portuguesa um texto em tradução que dialogue com o texto original de Cohen, estabelecendo com ele, conforme Berman postula, uma *relação*. Assim sendo, pretende-se escrever, ou melhor, re-escrever em português um texto que dialogue com o modelo Cohen e que estabeleça uma relação com a lírica traduzível do autor canadense.

Nesse sentido, objetiva-se que essa tradução possa se relacionar com o modelo Cohen, a fim de estabelecer através dessa *relação* não *A correspondência*, mas *uma espécie de correspondência* sensível aos diversos procedimentos lingüísticos e estilísticos utilizados pelo autor que possam ser observados em meu ato de leitura e interpretação do texto original. Pois compreendo que ao objetivar re-escrever um texto em português que dialogue com o modelo Cohen preciso estar cômico de que o olhar do tradutor é fruto de uma comunidade interpretativa específica e que faz referência indelével à época, lugar e cultura em que este tradutor existe e atua. Assim sendo, o que se propõe nesse estudo não é a tradução dos poemas de Cohen, mas *uma* tradução possível dos poemas de Cohen, fundada em minha leitura crítica dessa obra, pois conforme Berman examina em “A tradução em manifesto” de seu livro *A prova do estrangeiro* (BERMAN, 2002, p. 18):

A dialética reversível da fidelidade e da traição está presente neste último [o tradutor] até na ambigüidade de sua posição de escrevente: o puro tradutor é aquele que tem necessidade de escrever a partir de uma obra, de uma língua e de um autor estrangeiros. Desvio notável. No plano psíquico, o tradutor é ambivalente. Ele quer forçar dos dois lados: forçar a sua língua a se lastrear de

estranheza, forçar a outra língua a se de-portar em sua língua materna. Ele quer ser escritor, mas não é senão re-escritor. Ele é autor – e nunca o Autor. Sua obra de tradutor é uma obra, mas não é A Obra.

Compreende-se esse projeto de tradução de maneira semelhante. De fato, procuro ressaltar nesse estudo que estou ciente de que essa tradução proposta é fruto de um ato de interpretação específico e provisório, isto é, sujeita à natural transitoriedade que o ato de leitura e interpretação efetivar do texto original. Estou, portanto, cômico de que ao construir significados em minha leitura do texto de Cohen, e ao procurar evidenciar esses significados em minha tradução, estou inevitavelmente propondo que essa tradução possa se relacionar com o texto estrangeiro de forma a possibilitar uma re-escritura *temporária* desse em nossa língua materna.

É possível *re-escrever* em nosso idioma aspectos da obra poética do autor, os quais – conforme Berman explana – mantenham uma relação de *diálogo* e *abertura* com o texto estrangeiro. Ou seja, segundo a leitura crítica que realizo da obra de Cohen, considero possível re-escrever em meu texto em tradução diferentes aspectos da temática do holocausto, de forma a oferecer um *recorte* dessa obra. Visto que essa leitura crítica é devido a um ato de interpretação pessoal e específico, não imagino ser possível a tradução da *totalidade* da obra – isto é, traduzir toda a pluralidade de significações que a obra de Cohen permite aos leitores – mas certamente considero possível uma tradução desse *recorte* que efetuo da obra.

Outro aspecto importante a se ressaltar, ao qual Berman se refere pertinentemente em “A tradução em manifesto” de seu livro *A prova do estrangeiro* (BERMAN, 2002), é a conceituação da tradução como sendo “mestiçagem”, ou seja, o que se procura é permitir a entrada de conteúdo estrangeiro no texto em tradução, objetivando desse modo, que o texto original em língua estrangeira estabeleça com o texto em tradução uma relação de miscigenação. Sobre essa questão, é apropriado lembrar que Berman desenvolve em sua concepção de tradução uma consideração teórica já tratada por Schleiermacher no início do século XIX.

Em 1813, o teólogo e filósofo alemão Friedrich Schleiermacher indicava em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução* (SCHLEIERMACHER, 2001) quais caminhos são possíveis de serem tomados

pelo tradutor. Segundo Schleiermacher, só há dois caminhos possíveis: “Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 43).

Visto dessa forma, Schleiermacher argumenta que o tradutor ao optar pelo primeiro caminho, ponha em prática um método de tradução estrangeirizante, o qual valorize e procure reproduzir no texto em tradução os *estranhamentos*, ou seja, as diferenças culturais do texto estrangeiro. Conforme Schleiermacher apresenta, caso opte pelo segundo caminho, o tradutor estará utilizando um método de tradução que priorize o abafamento no texto em tradução das diferenças e estranhamentos do texto em língua estrangeira.

Nesse contexto, é coerente afirmar que Berman procura desenvolver em sua concepção de tradução o primeiro *caminho* mencionado por Schleiermacher. Ou seja, Berman procura evidenciar no texto em tradução as diversas diferenças culturais e lingüísticas do texto estrangeiro e não apagá-las, tal como fazem as traduções etnocêntricas. Segundo Berman argumenta (BERMAN, 2002, p. 16), o próprio objetivo da tradução é proporcionar uma espécie de relação com o texto em língua estrangeira, onde esse último atue de forma a “fecundar” o texto em tradução, inseminando este com suas especificidades de linguagem, ou seja, com os estranhamentos estilísticos característicos do autor, os estranhamentos específicos de linguagem que possam ser observados no texto estrangeiro. Dessa maneira, nas palavras de BERMAN (2002, p. 16):

A própria visada da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem.

Sem dúvida, há na tradução alguma espécie de “violência da mestiçagem”. Não é à toa que os puristas de maneira geral, comportem-se de forma a proteger a sua língua materna, criticando a entrada e veiculação de eventuais estranhamentos do texto estrangeiro em sua língua. Conforme Berman explicita, toda cultura procura conservar sua estrutura etnocêntrica. Para tanto, em nome de uma *pureza* idealizada, age de forma a preservar essa

espécie de *narcisismo* que a impede de se misturar sem reservas com outras culturas. Sob esse ponto de vista, compreende-se que toda tradução represente uma ousadia sensível para a cultura doméstica, visto que propõe uma forma de mestiçagem entre essa e a cultura estrangeira. Alie-se a isso o fato de que essa mestiçagem do texto em tradução não ocorre de forma pacífica, mas freqüentemente surge com certa *violência*, devido ao choque de idéias e de diferentes visões de mundo, o qual é realçado em virtude do inevitável contraste que existe entre diferentes culturas.

Nesse sentido, compreende-se por que os que avaliam traduções literárias (leitores, editores e críticos) algumas vezes privilegiem a “fluência” de certos textos em tradução, e em outras ocasiões condenem a estranheza ou mesmo a bizarria de linguagem de outros textos, como se o advento desses fosse fruto de uma inabilidade ou mesmo incompetência lingüística do tradutor. Ao contrário do que muitos desses críticos e leitores imaginam, “fluência” no texto em tradução não significa necessariamente uma maior compreensão do texto em língua estrangeira e, subseqüentemente, uma maior competência do tradutor em seu ofício. Sabe-se que, muitas vezes, em prol de uma maior inteligibilidade do texto em tradução, há tradutores que cometem apagamentos de determinados estranhamentos de linguagem do texto original, ou até mesmo efetuam um ato de sublimação de alguns recursos estilísticos característicos do autor – não raro, optam por evitar evidenciar aspectos contrastantes que ocorrem entre diferentes culturas, recusando-se a admitir e a proporcionar uma saudável mestiçagem entre essas culturas no texto em tradução. Tais tradutores agem dessa maneira de forma a proporcionar uma maior “fluência” de seu texto em tradução, certos de que essa qualidade seja valorizada em seus trabalhos.

A esse respeito, o professor, tradutor e um dos mais respeitados teóricos dos estudos da tradução da atualidade, Lawrence Venuti, faz especial menção em seu livro *The translator's invisibility* (VENUTI, 1995). Nesse trabalho, Venuti mapeia a história da tradução do século XVII à atualidade, relatando como o aspecto da *fluência* prevaleceu sobre outras estratégias de tradução quando da formação do cânone de literaturas estrangeiras traduzidas para a língua inglesa.

Segundo Venuti, um texto em tradução é julgado aceitável pelo público avaliador de traduções (resenhistas, editores e leitores), quando este texto é lido de maneira “fluente”. As avaliações desse público baseiam-se na *ausência* no texto em tradução de peculiaridades estilísticas ou lingüísticas presentes no texto estrangeiro. Ou seja, para esses avaliadores, um texto em tradução é satisfatório quando é “legível” ou “fluente”, quando comete apagamentos de construções estranhas no texto estrangeiro, tornando-se *transparente*, isto é, dando a impressão de que o texto traduzido faça refletir de maneira *transparente* a essência do texto original. Pois, a maioria desses avaliadores, segundo Venuti, gostaria de ler as traduções como se estas tivessem sido escritas em sua própria língua, e não recebê-las como o fruto de uma cultura estrangeira. Nesse sentido, nota-se que o público avaliador de traduções privilegia o segundo caminho possível de ser tomado pelo tradutor, tal como foi apontado por Schleiermacher anteriormente, em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução* (SCHLEIERMACHER, 2001). Ou seja, para esse público avaliador, o tradutor deve deixar o leitor em paz e *levar o autor* até ele, cometendo apagamentos das diferenças e estranhamentos do texto estrangeiro, a fim de tornar o texto traduzido mais “fluente”.

Dessa forma, com base nesse valorizado aspecto da “fluência”, ou melhor, da “ilusão da transparência” do texto em tradução, Venuti elabora em seu livro o conceito de “invisibilidade do tradutor”. Tal conceito é por esse teórico assim apresentado: para esse público avaliador de traduções que é orientado pela “ilusão da transparência”, ou seja, não percebe que esse caráter de “transparência” é um simples efeito do discurso construído pelo tradutor para garantir legibilidade de seu texto, Venuti expõe que “Quanto mais fluente a tradução, mais invisível é o tradutor” (VENUTI, 1995, p. 2). Ou seja, para Venuti, o ideal da “fluência” torna as traduções transparentes, o que acaba por ocasionar a invisibilidade do tradutor. Segundo seu estudo, essa invisibilidade é a situação em que se encontra o tradutor atualmente no cenário cultural anglo-americano.

De forma a se contrapor a essa tendência historicamente dominante no mundo das traduções e, principalmente, se opor ao “autoritarismo da transparência”, Venuti propõe então a defesa de uma tradução *estrangeirizante*. Para Venuti, uma tradução *estrangeirizante* em língua inglesa,

ou seja, que permita a presença de diferenças lingüísticas e culturais, pode ser uma forma de resistência contra o etnocentrismo, racismo, narcisismo cultural e imperialismo dos países de língua inglesa. É nesse sentido que nota-se a consonância do estudo de Venuti com a concepção de tradução de Berman. De fato, Venuti opõe-se tal como Berman às traduções etnocêntricas. Ambos fundamentam suas considerações teóricas no ensaio escrito por Schleiermacher *Sobre os diferentes métodos de tradução* (SCHLEIERMACHER, 2001), ou seja, buscam pôr em prática um método de tradução estrangeirizante, o qual deixe o autor em paz e *leve o leitor* até ele. A esse respeito, Berman desenvolve, conforme já foi visto, o conceito de visada ética do texto em tradução, a fim de evidenciar no texto traduzido uma “relação com o Outro” (BERMAN, 2002, p. 16). Já Venuti, como fruto de suas leituras críticas de Schleiermacher e de Berman, propõe uma prática tradutória estrangeirizante que resista ao ideal de “fluência” e de *domesticação* cultural (ou seja, que não cometa apagamentos de estranhamentos e diferenças culturais), de forma a se opor à “ilusão da transparência” atualmente em vigência, objetivando dessa maneira tornar “visível” o papel do tradutor.

Com base nessas considerações apresentadas que direcionam a prática tradutória, compreende-se que a forma de conduta apropriada para esse projeto de tradução de Cohen seja a de respeitar as diferenças culturais do texto estrangeiro. De fato, o que se pretende nesse projeto de tradução é de forma alguma, ocasionar ou possibilitar alguma espécie de sublimação ou apagamento proposital e sistemático de qualquer estranhamento de linguagem que possa ser observado no texto de Cohen. Não objetiva-se nesse trabalho desconsiderar especificidades lingüísticas observáveis no texto estrangeiro, nem tampouco procurar desenvolver no texto em tradução procedimentos lingüísticos que a despeito de eventualmente possibilitarem uma certa “fluência”, colaborando para criar uma certa “ilusão da transparência” nesse texto, certamente impliquem em um abafamento e apagamento da lírica do autor.

Assim sendo, procura-se construir um texto em língua portuguesa que estabeleça uma relação representativa de minha leitura crítica da obra de Cohen. Com base nas exposições de Berman (BERMAN, 2002, p. 16), ao abrir no *nível da escrita* de minha tradução uma certa “relação com o Outro”, procuro

construir nesse projeto de tradução uma forma de diálogo com a lírica do autor que não cometa apagamentos do texto estrangeiro e, sobretudo, represente os aspectos observáveis em minha leitura crítica da temática da Shoah nos poemas de Cohen, efetivando, portanto, a possibilidade de tradução desse meu recorte da obra.

2.2 A TRADUZIBILIDADE E INTRADUZIBILIDADE DA POESIA

Dentre as diversas particularidades com as quais o tradutor se depara em seu ofício, é significativo notar o caráter de singularidade que envolve aqueles que se propõem a traduzir poesia. Nesse sentido, é pertinente uma consideração a respeito da consciência do paradoxo que envolve essa atividade. Ou seja, tratarei, a seguir, da constatação de que a poesia se revela intraduzível e ao mesmo tempo traduzível. Para melhor exemplificação, considera-se um depoimento do poeta Michel Deguy em relação a este tema (DEGUY, 2001, p. 8):

Quanto à poesia, há uma verdade forçosamente paradoxal: um poema é ao mesmo tempo intraduzível e traduzível. Nós não escutamos a língua do outro na nossa própria língua. Se eu não falo russo, não entenderei jamais um poema de Puchkin; se não falo português, não entenderei um poema de Pessoa. Uma língua não fala em outra língua – ela é um enclausuramento. Tudo está compartimentado, encerrado, *cloisonné* (uma das grandes palavras do espírito filosófico contemporâneo). Cada língua forma um meio relativamente independente e relativamente finito dentro de sua infinitude, o que quer dizer que o mundo inteiro se passa na totalidade de uma língua: se eu não falo uma língua, eu não compreendo sua versão do mundo.

Há pertinência na constatação de DEGUY (2001, p. 8) a respeito da intraduzibilidade da poesia, em razão dela estar, por natureza, *enclausurada* na língua em que foi produzida. Sob esse aspecto, posso acrescentar à consideração de Deguy outra circunstância a ser observada pelo tradutor de poesia. A saber, a percepção de que um poema é ainda mais intraduzível se considerarmos todo o sistema fônico que nele habita, em função tanto da complexidade sugerida de associações de sonoridades, quanto das possibilidades de associações dessas sonoridades com os arranjos de silêncio que o autor procure articular em sua peça poética. De fato, os recursos sonoros dentro de um poema são responsáveis por grande parte da capacidade

expressiva desse, pois através deles é que freqüentemente o poeta alcança o encantatório e não raro amplia o poder de sugestão de seus versos. Sob essa ótica, uma obra poética se revela, essencialmente, intraduzível. No entanto, conforme Deguy explica ao longo de seu depoimento (DEGUY, 2001, p. 8), um poema ao mesmo tempo que se revela *intraduzível*, também revela-se *traduzível*:

Mas, por outro lado tudo é traduzível. Tudo está por ser traduzido, não cessamos de traduzir, nada pode ter lugar senão pelo esforço da tradução. Trata-se de uma palavra de ordem: é preciso traduzir, é o que Benjamin²⁷ chamava *das grosse Ausgabe des Übersetzers*²⁸ (a grande tarefa do tradutor). Eu não o entendo em sua língua, mas devo me entender com aquilo que foi pensado nessa língua. Nesse ponto, porém, há uma bifurcação que corresponde justamente à literatura, à diferença língua-literatura. Falando de modo um pouco caricatural, é importante conhecer o português para poder ir a um restaurante ou alugar um carro em São Paulo, mas é muito mais importante ler a obra de um grande escritor brasileiro em tradução para língua francesa. O importante é que cada língua se torne capaz de fazer chegar até si a literatura das outras línguas. Então eu diria que, em primeiro lugar, um poema é intraduzível e, em segundo lugar, que tudo está por ser traduzido. Esse é o paradoxo.

Assim sendo, é possível realizar duas constatações a respeito da tarefa do tradutor de poesia, ainda que essas se encontrem em nítido paradoxo. A primeira constatação é a de que uma obra poética é intraduzível porque se encontra enclausurada na língua em que foi produzida, ou seja, se não se fala determinada língua, não se compreende a visão de mundo que esta abriga. Dessa forma, um poema se revela decididamente intraduzível, mas por outro lado, esse também se apresenta como traduzível. Utilizando o mesmo depoimento de DEGUY (2001, p. 8), pode-se chegar à segunda constatação, a qual entra em confronto com a primeira, ou seja, a de que “tudo é traduzível (...), tudo está por ser traduzido”, pois há a necessidade de tradução em nossa língua do que foi *pensado* em outra. A fim de satisfazer essa necessidade, há a possibilidade de *diálogo* desses pensamentos inaugurados em outra língua com pensamentos construídos na nossa língua. De fato, através do que

²⁷ Benjamin, em seu ensaio *A tarefa – renúncia do tradutor*, defende a idéia da traduzibilidade das obras. Conforme ele argumenta em certa passagem: “vale o princípio: se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial a certas obras”, ou ainda, na conclusão de seu texto: “todos os grandes escritos contêm, (...), a sua tradução virtual entre as linhas”. (BENJAMIN, 2001, p. 191, 215)

²⁸ Erro de formulação do texto citado. Onde se lê “das grosse Ausgabe des Übersetzers”, leia-se, portanto, “die grosse Aufgabe des Übersetzers”.

Berman conceitua como *relação*, é imperativo elaborar um texto em língua portuguesa que estabeleça uma *relação* de diálogo com o texto estrangeiro. Dessa maneira, é possível através de um ato de interpretação único e provisório, construir um texto em português que apresente muitas das conotações psicológicas, sensoriais, musicais e filosóficas que possam ser interpretadas do texto original. Nesse sentido, portanto, observa-se que um poema também se revela *traduzível*.

A respeito das particularidades e dos desafios que uma prática de tradução de poesia impõe ao tradutor, são relevantes as considerações que José Paulo Paes, escritor respeitado no cenário brasileiro em função de sua atividade como poeta e também como tradutor, desenvolve em seu texto *O tradutor e a formação do leitor de poesia* (PAES, 1996). A fim de que não haja dúvida alguma, Paes anuncia em alto e bom tom o caráter não apenas singular, mas intenso e cruel da “luta” empenhada pelos que se propõem a traduzir poesia. Nas suas palavras: “Em nenhum outro setor da atividade tradutória a luta contra o impulso isolacionista da linguagem é mais encarniçada do que na tradução de poesia” (PAES, 1996, p.14). A atividade tradutória conceituada como *luta* é bem explicativa do embate entre duas diferentes forças que se realiza na mente do tradutor de poesia. Conforme já visto, em relação à tradução de poesia, a conceituação do poema como sendo intraduzível conflita com a conceituação do poema como sendo traduzível, revelando a natureza paradoxal da atividade tradutória. Nesse sentido, em relação à questão da intraduzibilidade e da traduzibilidade da poesia, observa-se que o poeta e tradutor Paes apresenta consonância com o pensamento de Deguy, desenvolvendo um ponto de vista similar ao do francês em seu texto. Conforme Paes explica (PAES, 1996, p. 14):

Em outras palavras, cada idioma é uma espécie de círculo de giz dentro do qual só há espaço de entendimento para os membros da mesma comunidade lingüística. Dele fica excluído o forasteiro ou o intruso que não tenha sido iniciado na esotérica fala da tribo.

Desde os seus mais recuados primórdios, a tradução pode então ser vista como um esforço de fazer o impulso positivo da linguagem para a abertura e a comunicação preponderar sobre a negatividade do seu outro impulso para o fechamento e a exclusão. Por sua vez, na condição anfíbia de homem de dois ou mais mundos, o tradutor é um construtor de pontes lingüísticas que ligam umas às outras as ilhas idiomáticas fechadas em si mesmas.

Para PAES (1996, p. 14) cada idioma fecha-se sobre si mesmo tal qual um círculo de giz, ou uma espécie de ilha, que oferece possibilidade de entendimento e comunicação apenas aos membros de sua comunidade. A não ser que tenha passado por um processo de iniciação, qualquer estrangeiro, forasteiro, ou indivíduo não pertencente a esse círculo, encontrará apenas o desentendimento e a exclusão por parte dos membros da tribo. Nesse sentido, sob a perspectiva de Paes, é realçada a questão da intraduzibilidade de um texto, tal qual acontece com a tradução de um poema. No entanto, Paes, apesar das adversidades naturais que se apresentam em relação à apreensão de um idioma para um indivíduo forasteiro – e aqui interpreto o tradutor como um forasteiro em eterno processo de iniciação – argumenta a possibilidade de entendimento e de diálogo que ocorre devido à dedicação desse forasteiro aos seus ritos de iniciação na *fala* da tribo. Dessa forma, é que se anuncia a possibilidade de comunicação, inclusão de um tradutor – o forasteiro iniciado –, entre os membros da comunidade lingüística daquela ilha. Assim, é argumentada a questão da traduzibilidade de um texto, tal qual acontece com a tradução de um poema, pois conforme Paes defende em seu ponto de vista, o tradutor é um *construtor de pontes*. Ou seja, o tradutor possui uma vantagem em seu ofício, pois devido à sua condição anfíbia, a ele é dada a capacidade de habitar diferentes mundos, diferentes idiomas. Dessa maneira, em virtude de poder trafegar por mundos distintos, é possibilitado ao tradutor propor a comunicação, ou seja, a construção das pontes, o estabelecimento dos diálogos entre esses mundos, essas ilhas, essas línguas.

Essa comunicação proposta pelo tradutor em seu ofício – e aqui leia-se o projeto de construção das pontes ou, sobretudo, o momento em que se traduz apesar da intraduzibilidade – só se efetivará devido à luta promovida entre dois diferentes impulsos: o impulso positivo da linguagem, que conforme Paes explica, trata da capacidade de abertura e comunicação de uma língua, e o impulso negativo da linguagem que trata da capacidade de fechamento e exclusão dessa língua. Dessa maneira, nessa “luta encarniçada” que é a tradução de poesia, cabe ao tradutor, fazer com que o impulso positivo prepondere sobre o impulso negativo da linguagem. Caso seja bem sucedido em seu ofício, o tradutor visualizará sua ponte articulada entre as ilhas,

possibilitando a ligação entre mundos diferentes, ou seja, para a poesia ele tornará realizável uma tradução apesar da intraduzibilidade.

Assim sendo, nota-se a consonância do ponto de vista de José Paulo Paes com o de Michel Deguy. Sob perspectivas pessoais e, certamente, argumentações diferentes, ambos dividem a opinião de que no processo de comunicação, e de, sobretudo, tradução, que ocorre entre línguas é possível verificar a existência de duas forças que operam em oposição: a questão da intraduzibilidade da poesia e, paralela a essa, a questão da traduzibilidade da poesia. Ambos concordam que a despeito de, devido à sua natureza e origem, pertencer a uma ilha fechada em si mesma (Paes), isto é, estar enclausurado na língua em que foi produzido (Deguy), um poema é *traduzível*. Para que isso se realize, é preciso que o tradutor construa pontes lingüísticas entre os idiomas (Paes), isto é, entenda-se com o que foi *pensado* na língua estrangeira (Deguy).

Com base nas argumentações de Deguy e de Paes, compreende-se nesse estudo, portanto, que ao objetivar construir no texto em tradução uma relação de diálogo com o texto estrangeiro, o tradutor estará objetivando procurar traduzir apesar da intraduzibilidade. Assim, portanto, é que se considera o ofício do tradutor nesse projeto de tradução dos poemas de Cohen, pois conforme Paulo Rónai já argumentava: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível.” (RÓNAI apud CAMPOS, 1992, p. 34)

Dessa maneira, o que se pretende nesse projeto de tradução de poesia, é desenvolver uma prática de tradução cônica da natureza paradoxal da atividade do tradutor de poesia, isto é, em função da reflexão teórica aqui apresentada, compreende-se o caráter intraduzível, e ao mesmo tempo, traduzível que habita qualquer peça poética. Nesse sentido, procuro traduzir treze poemas selecionados de um *recorte* da obra de Cohen ainda que haja a intraduzibilidade do todo. Compreende-se como *recorte* uma leitura pessoal sobre a temática do holocausto na obra poética de Cohen, embora muitas outras leituras sejam possíveis sobre esse tema.

Traçando um paralelo com a consideração da obra poética de Cohen, a qual, conforme já visto, indica que, apesar da impossibilidade adorniana, é *possível* escrever poemas sobre os campos de extermínio da Alemanha nazista, a fim de *construir* o evento do holocausto sob a forma de poesia, nota-se que a condição do tradutor de poesia assim se assemelha. Ou seja, apesar da questão da intraduzibilidade, considero que é *possível* traduzir poemas da obra de Cohen para a língua portuguesa. Nesse sentido, compreendo que não seja possível a tradução da *totalidade* da obra de Cohen (apontando a sua intraduzibilidade), mas decididamente compreendo que seja *possível* uma tradução de um *recorte* representativo da leitura crítica que se realiza da obra do autor, indicando, portanto, a sua traduzibilidade.

3 FLORES DAS FLORES PARA HITLER

3.1 A IDENTIDADE JUDAICA DE COHEN

Nascido em 1934 em uma tradicional e conservadora família judaica, Cohen desde cedo sentiu a questão da religiosidade impondo forte influência em sua formação. De acordo com a biografia de Cohen escrita por NADEL (1994), é possível mapear a origem e a intensidade dessa influência em seu quadro familiar.

Em relação à ascendência paterna de Cohen, seu pai Nathaniel Bernard Cohen é neto de Lazarus Cohen, comerciante que antes de migrar para o Canadá em 1869, foi professor do Colégio dos Rabinos de Wolozhin na Lituânia. Em 1871, Lazarus traz sua mulher e filho Lyon para Maberly, Ontário, posteriormente se estabelecendo em Montreal. Lyon Cohen, avô paterno de Cohen, além de desenvolver sensivelmente a atividade comercial do pai, participa de maneira influente na comunidade judaica de Montreal, desempenhando ao longo de sua vida diversas atividades a ela relacionadas, tais como servir ao Congresso Judeu Canadense (*Canadian Jewish Congress*), à Organização Sionista do Canadá (*Zionist Organization of Canada*), fundar o jornal *The Jewish Times*, escrever artigos para a imprensa judaica, além de posteriormente se tornar o mais jovem presidente da maior Sinagoga do Canadá: Shaar Hashomayim.

Em relação à ascendência materna de Cohen, sua mãe Masha Cohen é filha do rabino Solomon Klinitsky-Klein, o qual escreveu *Léxico de homônimos hebreus (Lexicon of hebrew homonyms)* e *O dicionário das interpretações rabínicas (The treasury of rabbinic interpretations)*. O rabino e igualmente escritor Klein, para quem Cohen viria a dedicar seu segundo livro de poemas *The spice-box of earth* (COHEN, 1961), exerceu uma influência ainda mais notável sobre Cohen, principalmente em função das leituras de textos sagrados que Klein realizava em conjunto com seu neto, a fim de melhor estimular e desenvolver a sua formação religiosa. Uma prova dessa influência é o poema *Lines from my Grandfather's journal*, poema que conclui o livro *The spice-box of earth* (COHEN, 1961). Nesse texto poético, Cohen mimetiza a linguagem do avô, construindo uma narrativa poética em primeira pessoa,

utilizando a forma de diário, a fim de tratar dos eventos ocorridos no passado de seu avô no Canadá e, anteriormente, na Polônia, nação de onde Klein migrou em 1923.

Uma maneira de averiguar a força com que a questão da religiosidade em seu quadro familiar se impõe na obra de Cohen, é observar a ocorrência dessa temática em muitos de seus poemas. Em relação às significações do nome *Leonard Norman Cohen*, que de forma quase que predestinada caracterizam o escritor como um possível sacerdote, descendente por direito de uma longa linhagem sacerdotal, é importante lembrar o poema *I am a priest of God*²⁹, integrante de *Parasites of heaven* (COHEN, 1966), que de forma irônica responde a toda essa carga religiosa embutida em seu nome e, por conseqüência, ao papel que a ele é historicamente legado.

Sou um sacerdote de Deus
Ando pelas ruas
com os bolsos nas minhas mãos
Às vezes sou mau
e às vezes sou muito bom
Acredito que eu acredito
em tudo que eu preciso
Gosto de ouvir você dizer
enquanto dança com uma cabeça rolando
numa bandeja de prata
que sou um sacerdote de Deus

Achei que estava fazendo outras 100 coisas
mas eu era um sacerdote de Deus
Amei umas 100 mulheres
jamais contei a mesma mentira duas vezes
Eu disse Oh Cristo tu és um egoísta
mas reparti meu pão e arroz
Ouvi minha voz dizer à multidão
que eu estava só e era um sacerdote de Deus
o que me tornou tão vazio
que até hoje em 1966
não estou certo de ser um sacerdote de Deus³⁰

De acordo com a biografia de Cohen (NADEL, 1994, p. 17), reporta-se que *Norman*, o seu nome do meio é uma forma anglicizada de *Nehemiah*, o qual significa o “reconstrutor”. Em sua forma hebraica, *Elieser*, o nome *Leonard* significa “Deus é meu amparo”. Já o sobrenome *Cohen*, significa “aquele que exerce as funções”, o qual segundo as tradições é o primeiro a ler a Torah e

²⁹ Em minha tradução: *Sou um sacerdote de Deus*.

³⁰ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 93.

oferecer a bênção sacerdotal. Historicamente dentro da tradição judaica, ser um *Cohen* significa ser um dos *Kohanim*, ou seja, integrar uma linhagem sacerdotal estabelecida, que de acordo com a Bíblia provém desde Arão, irmão de Moisés.

Com base nesses dados, o poema *I am a priest of God* revela a aceitação e ao mesmo tempo uma certa crítica de Cohen à função de sacerdote que lhe é oferecida, segundo as significações religiosas de seu nome. De fato, nesses versos o autor responde de forma irônica ao papel que a ele é legado, enquanto passeia resignado pelas ruas, filosofando sobre suas ações em um cenário contemporâneo. Em certo momento, por meio de suas reflexões, ele chega até a se identificar com Herodes, rei dos judeus que governou a Judéia entre 37 a.C. e 4 a.C., vislumbrando uma espécie de Salomé dançando com uma bandeja de prata, relacionando portanto essa imagem à sua sina religiosa, ainda que na parte final do poema, ele comece a duvidar dessa função. Dessa maneira, observa-se claramente a forma com que Cohen se relaciona com o legado semântico de seu nome, além de notar a forte influência que a religião judaica tem em sua obra.

Nesse sentido, em função do profícuo histórico religioso da família e das significações que dele advém, encontrando expressão até mesmo em relação à gênese de seu próprio nome, é possível esboçar a acentuada influência que a religião judaica ocasionou na formação do jovem Cohen. O poema *Not a Jew*³¹, integrante de sua mais recente publicação de poesia *Book of longing* (COHEN, 2006), contribui centralmente para esse viés de leitura:

Qualquer um que diga
que não sou um Judeu
não é um Judeu
sinto muito
mas essa decisão
é final³²

Esse poema de Cohen responde enfaticamente aos que possam duvidar de sua identidade judaica. Se observar que esse poema foi publicado posteriormente ao período em que o autor ficou recluso no mosteiro zen budista (*Mount Baldy Zen Center*), pode-se considerar esse poema como uma

³¹ Em minha tradução: *Não Judeu*.

³² Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 95.

forma de afirmação de sua crença na religião judaica, além de ser uma resposta efetiva aos que vejam nessa sua experiência budista uma negação de sua relação com o judaísmo.

Sob esse aspecto, é significativo ainda mencionar um fragmento do livro *Leonard Cohen in his own words* (DEVLIN, 1998). Nessa publicação, que compila entrevistas de Cohen concedidas ao longo de toda a sua carreira, a identidade judaica já era por ele afirmada de forma decidida. Como ele próprio ressalta: “Sei que sou um Judeu e vim de uma boa família Judia, conservadora e sim, certamente sinto essa tradição profundamente, eu posso rezar em Hebraico, posso falar com o Chefe em Hebraico”³³ (DEVLIN, 1998, p. 10). Através dessa declaração do autor e dos poemas considerados, observa-se a força com que o judaísmo se insere na poesia de Cohen, estimulando-o a afirmar sua identidade judaica.

Na biografia de Cohen (NADEL, 1994, p. 20) percebe-se que aliado a essa identidade judaica há o sentimento de perda ao qual o futuro escritor entraria em contato muito cedo. O evento que trata da morte de Nathaniel, pai de Cohen, ocorre em 1944, quando este tinha apenas nove anos de idade. Nessa época Cohen já vinha estudando religião na escola judaica da Sinagoga Shaar Hashomayim em paralelo a seus estudos primários, portanto ampliando o seu conhecimento a respeito da história do povo judeu. O sentimento de perda ocasionado pela morte do pai, certamente impôs ao jovem Cohen um contato mais áspero com a realidade. Tal sentimento iniciado em relação à perda do pai, iria se aprofundar ainda mais em razão de Cohen, nessa já difícil fase de sua infância, tomar então conhecimento da perseguição e do genocídio que os judeus sofriam durante a Segunda Guerra Mundial. A consciência do sofrimento e da morte de milhares de judeus na época de sua infância intensificaria sensivelmente o seu sentimento de perda, o qual se tornaria um tema recorrente, desenvolvido de forma singular na obra do futuro escritor. Confirmativa desse sentimento é a declaração de Cohen, mencionada por seu biógrafo (NADEL, 1994, p. 22), na qual o autor afirma que seu verdadeiro

³³ A seguir, essa passagem conforme é apresentada originalmente: “I know that I am a Jew and I came from a good Jewish family, Conservative and yeah, I certainly feel that tradition deeply, I can pray in Hebrew, I can speak to the Boss in Hebrew”. (DEVLIN, 1998, p. 10)

aprendizado começou quando viu pela primeira vez as fotos de um campo de concentração, em 1945.

O tema da morte e o tema da perda relacionado ou desencadeado por esta, perpassa toda a obra poética de Cohen, encontrando ressonância até mesmo em sua obra ficcional e em letras de canções. Em seu primeiro livro de poemas, *Let us compare mythologies* (COHEN, 1956), Cohen visita este tema em poemas tais como *Elegy* ou *Rites*, os quais tratam do dolorido episódio da morte de seu pai. No mesmo livro de estréia, Cohen inicia sua abordagem sobre o tema da identidade judaica, anunciando o que se tornaria em sua obra uma frutífera investigação a respeito de assuntos relacionados à história e as tradições da religião judaica sob a forma de poesia. O poema *City Christ*³⁴, de *Let us compare mythologies* (COHEN, 1956), é ilustrativo desta abordagem temática do autor:

Após a guerras incontáveis sobreviver,
Ele chega cego e desesperadamente mutilado.
Ele suporta os bondes ao amanhecer
E conta os anos num quarto da rua Peel.

Mantido em seu lugar como um judeu da corte,
Para aconselhar sobre furacões e pragas,
Ele nunca caminha com eles pelo oceano³⁵
Ou adere a seus jogos solitários nas calçadas.³⁶

³⁴ Em minha tradução: *Cristo da Cidade*.

³⁵ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 97.

³⁶ Nessa tradução, que a partir desse momento irei chamar de tradução “a”, optei por priorizar o aspecto rímico e rítmico do poema *City Christ*, em detrimento do paralelismo formal que pode ser observado em certos versos do texto estrangeiro. Se optasse por traduzir esse poema sob a perspectiva do paralelismo, uma tradução possível seria: “Ele retornou de guerras incontáveis,/ Cego e desesperadamente mutilado./ Ele suporta os bondes ao amanhecer/ E conta os anos num quarto da rua Peel.// Ele é mantido em seu lugar como um judeu da corte,/ Para aconselhar sobre furacões e pragas,/ Ele nunca caminha com eles pelo oceano/ Ou adere a seus jogos solitários nas calçadas.” Como pode-se observar, essa segunda tradução, que a partir desse momento irei chamar de tradução “b”, ao procurar reproduzir o conteúdo semântico do poema, o faz de forma literal. A literalidade da tradução “b” se presta à tarefa de reproduzir o paralelismo entre o primeiro verso da primeira estrofe (*He has returned from countless wars*), o terceiro verso da primeira estrofe (*He endures the morning streetcars*) e o primeiro verso da segunda estrofe (*He is kept in his place like a court jew*). Um argumento que sustentaria a perspectiva do paralelismo seria a repetição do pronome *He* no início de cada um desses versos, aludindo à figura do filho de Deus (*Ele*). Entretanto, ao optar por reproduzir o paralelismo que há entre esses versos, a tradução “b” não reproduz as rimas que há entre o primeiro e o terceiro verso da primeira estrofe, além de estender substancialmente o metro do primeiro verso da segunda estrofe, tornando-o desritmado em relação ao resto da composição. Com base nessas deficiências rímicas e rítmicas apresentadas pela tradução “b” é que opto por apresentar nesse estudo minha tradução “a”. Nessa tradução, procurei reproduzir o aspecto rímico do poema, em especial as rimas que há entre o primeiro e o terceiro verso da primeira estrofe. A fim de satisfazer essa exigência rímica observada em minha leitura do texto estrangeiro, realizei uma construção frasal em português que permitisse as rimas entre *wars* e

O poema faz menção indisfarçável à história judaica, referindo-se diretamente a eventos recentes e traumáticos da história universal, tal como a perseguição e o subsequente genocídio sofrido pelos judeus no período da Segunda Guerra Mundial. Num primeiro momento, observa-se o percurso de guerras (*countless wars*) enfrentado pelo sujeito lírico, percurso pelo qual ele não passou ileso, pois foi o responsável por diversas mutilações em sua existência. Estas são mutilações ocorridas não somente no plano físico, em respeito à cegueira (*blinded*), ou seja, a mutilação de sua visão, mas também mutilações impostas ao plano mental e sentimental. O *desespero* ressaltado nas mutilações físicas (*hopelessly lame*), fatalmente não se restringe apenas à superfície do indivíduo, mas alcança cicatrizes mais profundas no plano psicológico deste. É nesse lugar que o sujeito lírico irá se encontrar e se identificar com uma dor maior, não alheia à sua, isto é, uma dor anterior e histórica, a dor ancestral de seu povo, por onde se incute todo o pesar e o dramático histórico de perseguições imputadas ao povo judeu ao longo da história.

Em seu romance de estréia, *The favorite game* (COHEN, 1963), Cohen desenvolve a imagem da “cicatriz”, a qual vista como marca herdada de uma dor ou uma perda, freqüentemente denuncia uma *mutilação*, seja ela física ou psicológica, portanto entrando em concordância com o conteúdo semântico do poema acima. No início desta narrativa romanesca, observa-se a seguinte passagem: “Crianças mostram cicatrizes como se fossem medalhas. Amantes as utilizam como segredos a serem revelados. Uma cicatriz é o que acontece quando a palavra se torna carne”³⁷ (COHEN, 1963, p. 7). Explorando

streetcars, efetivando, portanto, o primeiro verso (*Após a guerras incontáveis sobreviver*) em rima com o terceiro da mesma estrofe (*Ele suporta os bondes ao amanhecer*). Além disso, ao reduzir, sem prejuízo de significação, o metro do primeiro verso da segunda estrofe (*Mantido em seu lugar como um judeu da corte*), propus para esse verso uma tradução que não “atravessasse”, ou melhor, ultrapassasse consideravelmente o ritmo do resto do poema a ponto de torná-lo disforme. Não obstante esses esforços para reproduzir o aspecto rímico e rítmico que ressaltam a musicalidade do texto estrangeiro, é importante notar que ao apresentar nesse estudo a tradução “a”, proponho uma tradução para o poema de Cohen que visa não à literalidade, mas sobretudo busca destacar o aspecto artístico do poema. Nesse quesito, considero a tradução “a” mais expressiva artisticamente que a tradução “b”. Embora esse possa ser visto como um critério subjetivo, considero-o de grande importância para minha prática de tradução, pois tal critério procura fazer com que o *poema* original de Cohen possa igualmente se sustentar como *poema* em língua portuguesa.

³⁷ A seguir, essa passagem conforme é apresentada originalmente: “Children show scars like medals. Lovers use them as secrets to reveal. A scar is what happens when the word is made flesh”. (COHEN, 1963, p. 7)

prosaicamente a imagética das cicatrizes, Cohen ressalta não somente a possibilidade de existência de diferentes naturezas de cicatrizes – tanto da cicatriz heroicamente conquistada e passível de orgulho relacionada à infância, quanto da cicatriz confessional na idade adulta, denunciativa do passado dos amantes –, como também revela o propósito dessas cicatrizes, o qual pode ser compreendido igualmente como denunciativo de suas razões como escritor. Como o próprio autor declara, investido da posição de narrador desse romance de formação: “Uma cicatriz é o que acontece quando a palavra se torna carne” (COHEN, 1963, p. 7). Assim sendo, para Cohen as palavras e em consequência a arte da escrita propriamente dita, dessa maneira se apresentam: físicas, palpáveis, transitórias, passíveis de violência, bem como de fragilidade, visto que são *carne*. E é com consistência de *carne* que Cohen explora sua poética, construindo poemas vigorosos, constituídos não de retóricas ou de artificialismos de linguagem, mas de versos *vivos*, carnis, passíveis de vitórias ou fracassos, perdas ou permanências.

Escrevendo poemas com carne e sangue³⁸, Cohen trata de assuntos dramáticos da história judaica e universal, explorando com extrema coerência e verossimilhança tais assuntos na forma de poesia. O poema *City Christ* de seu primeiro livro é anunciativo desses propósitos do autor, em relação principalmente à bagagem histórica do poema, ou seja, às referidas “guerras incontáveis” que o sujeito lírico teve que enfrentar, e as quais ele sobreviveu. Entenda-se nesse momento guerras e perseguições à época da Segunda Guerra Mundial, bem como guerras e perseguições ancestrais, tais como o êxodo realizado pelos hebreus do Egito.

Entretanto, apesar da referência dolorida ao percurso de guerras enfrentado pelo sujeito lírico, percurso pelo qual ele sobreviveu passando por terríveis adversidades, o cenário atual que lhe é apresentado não é reconfortante. Com dureza ele enfrenta a herança que lhe é imposta pela História: o tédio esboçado pela lenta passagem dos anos (*and counts ages in a Peel street room*), o desafio de suportar o cotidiano após todo o fardo que o

³⁸ Sobre o livro *Beautiful losers*, Cohen já afirmou em entrevista publicada em *Leonard Cohen in his own words* que: “Eu o considero um poema, antes de tudo. Ele foi escrito dessa forma com certeza. Ele foi escrito do jeito que eu sempre escrevi poesia”. (*I consider it a poem, first of all. It was certainly written that way. It was written in the way that I've always written poetry*). Cohen assim complementa a sua opinião sobre esse livro, afirmando que: “Ele foi escrito com sangue”. (*It was written with blood*). [grifo meu]. (DEVLIN, 1998, p. 48)

passado trágico lhe impôs a carregar (*He endures the morning streetcars*), e, sobretudo, a posição que ele ocupa na contemporaneidade. Em *City Christ*, esta posição é a de um “judeu da corte” (*court jew*), ocupação que é referida com uma sinistra utilidade, pois o sujeito lírico, a despeito do tédio e do fardo histórico que tem de enfrentar, é mantido nesse lugar a fim de aconselhar sobre tragédias e infortúnios (*to consult on plagues or hurricanes*). Entretanto, essa funcionalidade a ele sugerida não lhe garante integração. De fato, apesar de perdurar neste estranho espaço que lhe é ofertado, e fortuitamente poder aconselhar essa sociedade da qual ele faz parte em tempos de crise, esse “judeu da corte” não se integra nos quadros propostos, pois não desfruta das mesmas possibilidades, tanto das possibilidades de realização coletivas, ao dividir os mesmo caminhos (*and he never walks with them on the sea*), quanto das possibilidades de realização solitária (*or joins their lonely sidewalk games*).

Publicado em *Let us compare mythologies* (COHEN, 1956), este poema de Cohen, apesar de apresentar um aspecto formal que se vincula à tradição, expresso na forma de duas estrofes de quatro versos com aparente simplicidade estilística, encontra grande ousadia semântica ao tratar na forma de poesia da condição judaica, expressando no cenário presente os horrores a ela submetidos, além da nítida e dolorida aceitação da solitária posição herdada pelos judeus nesse traumático período pós-guerra.

3.2 O DESENVOLVIMENTO DA IDENTIDADE JUDAICA EM *THE GENIUS*

Em seu segundo livro de poemas, *The spice-box of earth* (COHEN, 1961), Cohen desenvolve o tema da identidade judaica de forma sensivelmente mais ousada. Ao apresentar uma série de diferentes personagens judaicas, procurando dessa forma retratar qual a posição herdada pelos judeus nestes tempos posteriores à Segunda Guerra Mundial, o autor acaba por entrelaçar na forma de poesia este tema a outros, tais como o tema do amor e o tema do horror judaico relacionado ao holocausto, expressando uma espécie de romantismo *sombrio*. Como é possível observar nos versos seguintes, *The*

*genius*³⁹ é um poema integrante desse segundo livro de Cohen que se revela emblemático dessas associações:

Por você
 eu serei um judeu do gueto
 e dançarei
 porei meias brancas
 em meus membros deformados
 e envenenarei poços
 por toda a cidade

Por você
 eu serei um judeu apóstata
 e contarei ao padre espanhol
 sobre o voto de sangue
 no Talmude
 e onde os ossos
 do menino estão ocultos

Por você
 eu serei um banqueiro judeu
 e arruinarei
 um velho e orgulhoso rei caçador
 e acabarei com sua dinastia

Por você
 eu serei um judeu da Broadway
 e chorarei em teatros
 por minha mãe
 e farei pechinchas
 por debaixo do pano

Por você
 eu serei um médico judeu
 e procurarei
 em todas as latas de lixo
 por prepúcios
 para costurar de volta

Por você
 eu serei um judeu de Dachau
 e cairei na lama
 com membros deformados
 e uma dor intumescida
 que ninguém poderá entender⁴⁰

³⁹ Em minha tradução: *O gênio*.

⁴⁰ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 99.

Nesse poema, a lírica tradicional romântica⁴¹, referente à fase inicial do período romântico, é re-escrita de forma contundente pelo autor. Utilizando uma atitude de sujeição frente à pessoa amada, a fim de poder oferecer a ela satisfação e realização, o poema faz alusão a uma grande e profícua tradição de poemas de amor que se realizam em função de uma postura de sujeição do amante frente ao objeto de seu amor. Nesse sentido, historicamente é apropriado lembrar da poesia desenvolvida na fase inicial do período romântico⁴², pois esta apresenta como característica a devoção ao amor e, sobretudo, a idealização desse amor e da pessoa amada, freqüentemente expressa através da postura de sujeição do amante em relação à pessoa amada. Entretanto, o que se percebe ao longo do poema é que essa sujeição “romântica” é re-escrita por Cohen. Pois os cenários e fundamentalmente as diferentes personagens que o sujeito lírico se propõe a adotar a fim de realizar seu percurso da sedução da pessoa amada não se encontram maculados. Ao contrário, cada qual expressando uma difícil verdade histórica, não raro trágica ou fruto de uma condição desesperada, essas diferentes personagens passíveis de serem incorporadas pelo amante são *negras*, *mutiladas*, sobreviventes de um passado de adversidades, e por tudo isso carregadas de pungência e melancolia. Dessa forma, a fim de satisfazer uma possibilidade amorosa que nesse poema é problematizada, o sujeito lírico enumera uma verdadeira galeria de tipos e personagens judeus sombrios que este pode optar por tornar: judeu do gueto (*ghetto jew*), judeu apóstata (*apostate jew*), judeu

⁴¹ Quando falo de “lírica tradicional romântica”, refiro-me à lírica conforme caracterizada durante a fase *inicial* do Romantismo inglês, do qual William Wordsworth (1770 - 1850) é um dos expoentes. Segundo David Brundage apresenta no artigo *Leonard Cohen and the Romantic: Is he or isn't he?* (BRUNDAGE, ca 2005), as idéias comumente associadas com a fase inicial do Romantismo são: subjetivismo, sentimentalismo, egocentrismo, uso de matéria da vida cotidiana, a intuição e o inconsciente, espontaneidade, aspiração ao sublime, liberdade (das convenções artísticas e sociais), vida solitária, fantasia, imaginação, devoção sentimental à beleza e ao amor, a adoração da natureza (a qual pode compreender a natureza humana e a sexualidade), e a fascinação pelo passado, especialmente com noções de uma “Era de ouro” Medieval. Nesse artigo, Brundage conclui, portanto, que há na obra poética de Cohen vários traços do Romantismo, tais como “referências à tradição cortês medieval, uma tendência à ornamentar (e talvez falsificar) tópicos; uma propensão ao uso de artifícios mágicos e musicais, tais como a rima e o ritmo, e de intervenções populares (o cancionista popular); uma ênfase em temas e situações ordinárias; uma preocupação com extremos sentimentais; imersão na natureza (nesse caso, na natureza humana e sexualidade); uma busca pela própria identidade, por redenção e Deus; uma resistência pessoal às mazelas sociais; uma dimensão profética – não apenas ao assinalar erros mas ao sugerir requisitos espirituais para a renovação”. (BRUNDAGE, ca 2005).

⁴² Compreendo “período romântico” como o período do Romantismo inglês, conforme já explicitiei acima.

banqueiro (*banker jew*), judeu da Broadway (*Broadway jew*), judeu médico (*doctor jew*) e, finalmente, judeu de Dachau (*Dachau jew*).

Conforme cada uma dessas diferentes personagens judaicas se expressa, cada qual em sua estrofe, observa-se a maneira com que a lírica tradicional romântica nesse poema é re-contextualizada de forma sombria em razão da dramaticidade dos cenários que se apresentam às diferentes personagens. A fim de melhor considerar a re-contextualização que Cohen realiza da lírica tradicional romântica, é necessário antes apontar os diferentes cenários que podem ser caracterizados nesse poema.

Na primeira estrofe do poema, percebe-se a formação de um cenário de ira. Esse é um cenário que confere ira ao judeu apresentado, levando-o a se insurgir contra sua situação de *judeu do gueto*⁴³, a ponto de ameaçar envenenar poços por toda a cidade (*and poison wells across the town*).

Na segunda estrofe, cria-se um cenário de revolta. Esse é um cenário que envolve o *judeu apóstata* numa situação de revolta em relação à própria fé (*I will be an apostate jew/ and tell the Spanish priest/ of the blood vow/ in the Talmud/ and where the bones/ of the child are hid*).

Na terceira estrofe, configura-se um cenário de vingança. Esse é um cenário que remete a um desejo de vingança ancestral do sujeito lírico personificado como *judeu banqueiro*, e que faz referência ao conhecido estereótipo do judeu usurário (*I will be a banker jew/ and bring to ruin/ a proud old hunting king/ and end his line*).

Na quarta estrofe, articula-se um cenário de cinismo e ironia. Esse é um cenário que faz alusão às figuras simbólicas da mãe e da instituição Broadway onde o *judeu da Broadway* assume uma atitude de cinismo e ironia frente ao estereótipo do judeu artista e sua contínua lamentação incutida no histórico de sua condição, bem como expressa uma visão irônica a respeito do conhecido caráter empreendedor e negociante do povo judeu (*I will be a Broadway jew/ and cry in theatres/ for my mother/ and sell bargain goods/ beneath the counter*).

⁴³ Esse verso faz provável alusão aos guetos nos quais os judeus eram confinados pelos nazistas, antes que fossem deportados para os campos de extermínio. Um dos exemplos mais célebres desses guetos foi o gueto de Varsóvia, o qual durou de 1940 a 1943, chegando a confinar mais de 400 mil judeus (ALMANAQUE ABRIL, 2005, p. 81).

Na quinta estrofe, origina-se um cenário de angústia. Esse é um cenário que faz alusão à mutilação primeira referente ao rito de iniciação da religião judaica, ou seja, a circuncisão. A angústia se apresenta sobre a forma de tentativa do *judeu médico* de recuperar aquilo que foi perdido, representado na forma de “prepúcios” (*I will be a doctor jew/ and search/ in all the garbage cans/ for foreskins/ to sew back again*).

Na sexta estrofe, estabelece-se um cenário de dor. Esse é um cenário que faz alusão à mais profunda dor, seja ela proveniente de uma mutilação física (*twisted limbs*), ou psicológica (condição Dachau) que o *judeu de Dachau*⁴⁴ tem que enfrentar, além do fato de estar consciente da incompreensão desta dor por parte de outros (*I will be a Dachau jew/ and lie down in lime/ with twisted limbs/ and bloated pain/ no mind can understand*).

Dessa forma, seja expressando ira, revolta, desejo de vingança, cinismo, ironia, angústia, ou a mais profunda dor, cada estrofe do poema apresenta uma diferente personagem judaica – cada qual habitando um distinto cenário dramático –, que por meio de uma inversão de valores⁴⁵, re-contextualiza uma visão romântica mais tradicional, ou seja, re-contextualiza a lírica tradicional romântica de forma a aproximar essa lírica de um romantismo decadente, sombrio. É importante lembrar que Sandra Wynands em seu artigo “The representation of the Holocaust in *Flowers for Hitler*” (WYNANDS, 2000, p. 203), ressaltava esse aspecto sombrio da obra de Cohen, mais especificamente em relação ao seu terceiro livro de poemas *Flowers for Hitler* (COHEN, 1964). No entanto, as suas considerações a seguir (WYNANDS, 2000, p. 203) também podem ser aplicadas em relação ao poema *The genius*, o qual integra o livro de Cohen que antecede *Flowers for Hitler*.

Cohen se torna um cronista do lado negro da vida, o que está na raiz criativa do trabalho: *Flowers for Hitler* extrai sua força criativa de uma celebração de todos aqueles elementos que em uma estética convencional sustentam o declínio. A sinopse da contra-capa do livro apresenta uma citação de Cohen dizendo: “Esse livro me conduz do mundo do poeta garoto-de-ouro à pilha de esterco do escritor que está na linha de frente,” e Sandra Djwa⁴⁶ conclui que

⁴⁴ No próximo tópico, através de uma abordagem histórica mais detalhada, será examinada a condição do *judeu de Dachau*.

⁴⁵ Noto que há uma inversão das características românticas tradicionais de “devoção à beleza” e “aspiração ao sublime” no sujeito lírico do poema de Cohen, conforme tratarei a seguir.

⁴⁶ Wynands refere-se em seu artigo ao ensaio de Sandra Djwa intitulado *Leonard Cohen: black romantic* (DJWA, 1967).

“esse é um movimento da habilitada aceitação do ideal romântico tal como é incorporado em arte... ao romantismo decadente de uma estética *fin de siècle* onde o feio substitui o bonito como inspiração artística”. Quase como um paralelo à literatura da Decadência, Cohen busca por novas revelações na experiência do fracasso. A literatura da Decadência segue o mesmo princípio: temas comuns românticos são radicalmente reinterpretados, invertidos de forma a se libertar das limitações das noções vitorianas e positivistas de progresso e crescimento linear.⁴⁷

A passagem acima ilustra como Cohen se aproxima do romantismo decadente, tornando-se uma espécie de “cronista do lado negro da vida”. Como tal, o seu poema não objetiva mais uma devoção à beleza e a aspiração ao sublime, tal como é característica da fase inicial do período romântico⁴⁸. Ao contrário, Cohen nesse poema realiza uma devoção ao *feio*⁴⁹, ao *mutilado*, expresso através dos distintos cenários dramáticos por mim apontados (cenários de ira, vingança, revolta, cinismo e ironia, angústia, dor), bem como realiza uma aspiração ao horror⁵⁰ e a melancolia que as diferentes personagens judaicas carregam dentro de si, em função de suas doloridas realidades. Ou seja, o autor inverte essas características românticas tradicionais, reinterpretando-as, re-contextualizando-as de forma a se aproximar de uma espécie de romantismo que cultua o sombrio e a decadência, tal como foi representado na fase final do período romântico por Baudelaire.

⁴⁷ A seguir, essa passagem conforme é apresentada originalmente: “Cohen becomes a chronicler of the dark side of life, which is at the creative root of the work: *Flowers for Hitler* draws its creative strength from a celebration of all those elements that in conventional aesthetics stand for decay. The back-cover blurb for the book quotes Cohen as saying, “This book moves me from the world of the golden-boy poet into the dung pile of the front-line writer,” and Sandra Djwa concludes that “this is a movement from a qualified acceptance of the romantic ideal as it is embodied in art... to the decadent romanticism of a *fin de siècle* aesthetic in which the ugly replaces the beautiful as the inspiration for art”. Almost as a parallelism to the literature of the Decadence, Cohen looks for new revelations in the experience of failure. Decadence literature follows the same principle: common Romantic motifs are radically reinterpreted, inverted so as to achieve freedom from the repressive limitations of Victorian, positivist notions of linear growth and progress”. (WYNANDS, 2000, p. 203)

⁴⁸ Vide nota 41.

⁴⁹ Quando considero a “devoção ao feio” e a “aspiração ao horror”, como forma de inversão das características românticas tradicionais de “devoção à beleza” e “aspiração ao sublime”, entendo que Cohen ao fazer essas inversões, re-contextualiza a *lírica tradicional romântica* referente a uma fase *inicial* do período romântico, de forma a se aproximar de um romantismo decadente referente a uma fase *final* do período romântico, do qual poderíamos fazer menção à poética de Baudelaire, a qual pode ser compreendida como representante da “estética das ruínas” e da “devoção ao feio” em arte. Ou seja, entendo que Cohen *re-contextualiza* características de uma fase *inicial* do romantismo, para se aproximar, portanto, da “literatura da Decadência”, tal como Sandra Djwa apresenta (DJWA, 1967).

⁵⁰ Em especial o horror judaico em relação ao holocausto, conforme é exemplo o horror do *judeu de Dachau*.

Ademais, essa postura *romântico-decadente* assumida pelo poeta é realçada ao se observar o verso inicial que é repetido em cada uma das seis estrofes do poema: “Por você” (*For you*). Ou seja, para seduzir e satisfazer a pessoa amada é que o sujeito lírico se propõe a incorporar cada uma dessas diferentes personagens *sombrias*. É em função dessa pessoa amada, que o sujeito lírico se propõe a realizar tais feitos “heróicos” – ou seja, a capacidade de se tornar um judeu do gueto, apóstata, banqueiro, da Broadway, médico, ou de Dachau. Tal atitude “heróica” pode ser considerada *romântica*, em virtude de ser característica da lírica tradicional romântica⁵¹ apresentar tanto uma devoção ao amor, quanto um fascínio pela coragem e o heroísmo de certas figuras do passado, tais como a figura do belo e valente cavaleiro medieval. Nesse sentido, quando Cohen apresenta o sujeito lírico em posição de subordinação à da pessoa amada, submetendo-o às mais árduas e doloridas tarefas, ou aos mais angustiantes feitos “heróicos” a fim de provar a essa amada o seu valor, pode-se considerar que essas proposições que o sujeito lírico faz à amada são todas “heróicas” e, portanto, *românticas*.

No entanto, se num poema característico da fase inicial do período romântico, o sujeito lírico, através dos seus incríveis feitos, procurava demonstrar o seu *valor* para a amada, observa-se que no poema de Cohen há uma *inversão* desses valores. Visto que as personagens judaicas que o sujeito lírico se propõe a incorporar são revestidas de dramaticidade ou mesmo de tragicidade histórica (como bem ilustra o caso a personagem do judeu de Dachau), o sujeito lírico de *The genius* ao realizar seus feitos “heróicos”, irá expressar nem tanto o seu *valor*, mas a sua *dor*, ou seja, a sua capacidade inigualável de sentir dor, revolta, angústia, vingança, cinismo e ira. Segundo as características da fase inicial do romantismo, as habilidades *sombrias* do sujeito lírico representam o avesso, uma distorção dos valores esperados na figura do amante proposto (o qual se distancia da figura do nobre cavaleiro medieval). Sendo assim, há nesse poema uma reinterpretação de um tema romântico, visto que ocorre uma inversão de valores propostos na figura do “herói”, de forma a objetivar neste não virtudes mas outros sentimentos *sombrios* (tais como a ira, a vingança, a angústia etc), além da presença da já

⁵¹ Vide nota 41.

citada devoção ao *feio* e *mutilado* (como forma de inversão da devoção à beleza), e da aspiração ao horror e a melancolia (como forma de inversão da aspiração ao sublime), aproximando dessa forma o poema de Cohen a um romantismo sombrio e decadente.

3.3 A QUESTÃO DO JUDEU DE DACHAU

Considero de grande importância para esse estudo uma pesquisa histórica sobre o campo de concentração de Dachau, a fim de esboçar o quadro de torturas e horrores aos quais eram submetidos os seus prisioneiros, mais especificamente os prisioneiros judeus, visto que Cohen em vários de seus poemas⁵² utiliza essa carga histórica para atingir seu propósito de promover reflexões sobre as barbáries do holocausto.

Segundo dados históricos (DISTEL, 1972), após Hitler chegar ao poder na Alemanha no início de 1933, os nazistas começaram um procedimento sistemático de perseguição e prisão de todo e qualquer oponente do regime. Como o espaço das prisões convencionais era insuficiente, uma série de campos de concentração começou a ser construída a fim de atender à demanda de prisioneiros. Nesses campos de concentração iniciais os prisioneiros eram sujeitos a severas ordenações militares, espancamentos e torturas. Posteriormente, com a nomeação do líder da SS Heinrich Himmler para chefiar a polícia de Munique, esse formato de construção de campo de concentração seria substituído por outro, mais cruel e opressor.

Em 20 de março de 1933, Himmler determinou a construção de um novo campo de concentração no espaço de uma fábrica de munições abandonada, localizada na cidade de Dachau. Devido à violência e a crueldade com que eram tratados os prisioneiros, Dachau logo se destacou entre os outros campos de concentração da SS, a ponto de se tornar modelo para a construção de novos campos e centros de extermínio de judeus. Essa notoriedade e “eficácia” do campo de Dachau deve-se em grande parte ao oficial escolhido por Himmler para comandar este campo, Theodor Eicke.

Aos prisioneiros de Dachau nunca era informada a duração de sua estada no campo, o que, naturalmente, surtia efeitos extremamente negativos

⁵² Como são exemplos os poemas *The genius* e *The failure of a secular life*.

em sua saúde física e mental. Em Dachau, os prisioneiros eram divididos em blocos, cada qual abrigando cerca de 270 pessoas. A precariedade das condições sanitárias, combinada com a alimentação pobre, a disciplina militar de sujeição às ordenações nazistas, e, sobretudo, a rígida rotina de doze horas seguidas de trabalhos forçados que era imposta aos prisioneiros, em pouco tempo causava a esses um declínio violento da saúde. Ao treinar os guardas da SS para atuar em Dachau, Eicke exigia de seus subalternos a supressão de qualquer sinal de simpatia e sentimentalismo que eles pudessem ter em relação aos prisioneiros, muitas vezes incentivando-os a assistir e a participar de atos de crueldade contra estes. Sob o seu comando, os guardas de Dachau desenvolveram um ódio e um desprezo descomunal, em especial em relação aos prisioneiros judeus⁵³. Ao serem registrados na entrada do campo de Dachau, além de terem a cabeça raspada e vestirem roupas sujas numeradas, os judeus aprisionados eram sujeitos a todo tipo de ofensas e humilhações.

Após ingressarem no campo, mais severas ainda eram as punições praticadas contra os judeus aprisionados, tais como, obrigá-los a ficar de pé completamente imóveis durante muitas horas seguidas, espancamentos, açoitamentos, e confinamentos em solitárias minúsculas onde não houvesse espaço nem para o prisioneiro sentar. Além dessas formas de tortura, qualquer associação ou espécie de diálogo entre os judeus, dentro da rotina de trabalhos forçados imposta, era visto como uma desobediência às ordens nazistas e poderia implicar em execução por enforcamento.

Com base nesses dados históricos (DISTEL, 1972), é possível esboçar o quão sinistro e aterrorizante era o cenário enfrentado pelos *judeus de Dachau*, isto é, pelos prisioneiros judeus que eram conduzidos para o campo de Dachau. Torturas, espancamentos e humilhações eram violências habituais que os prisioneiros do campo tinham que enfrentar. Além dessas brutalidades,

⁵³ Nos primeiros tempos, apenas conhecidos oponentes do regime nazista, tais como comunistas, social-democratas e monarquistas, eram conduzidos a aprisionamento no campo de Dachau. No início da Segunda Guerra Mundial em 1939, eram aprisionados no campo não somente os que fizessem qualquer espécie de oposição política ao regime nazista, mas também judeus e ciganos, os quais eram classificados como racialmente inferiores. Outros aprisionados eram os clérigos que ofereciam resistência à repressão praticada contra as igrejas, além de outros denunciados por criticar o regime. Em Dachau, comparado aos outros prisioneiros, os prisioneiros judeus recebiam o pior tratamento. Durante a guerra, quando começou o procedimento sistemático de extermínio dos judeus, os judeus aprisionados em Dachau eram conduzidos à morte nos campos de extermínio construídos pelos nazistas nas áreas ocupadas do Leste (DISTEL, 1972).

havia o horror gerado pelos experimentos médicos aos quais muitos prisioneiros eram submetidos, pois é reportado (DISTEL, 1972) que em Dachau atuava o Dr. Sigmund Rascher, que utilizava seres humanos como cobaias em experiências⁵⁴ para a Força Aérea Alemã, a fim de testar os limites de tolerância do ser humano à queda de pressão e à falta de oxigênio. Além de Rascher, também atuava em Dachau o Dr. Karl Schilling que devido às suas pesquisas com a malária, levou muitos prisioneiros a serem infectados com a doença.

Essas atrocidades em conjunto traçavam um panorama de medo, barbárie e horror em escala inimaginável para os judeus aprisionados em Dachau durante o período do terceiro Reich e, principalmente, no decorrer da Segunda Guerra Mundial. Ao fim da guerra, em 1945, aproximadamente 30.000 prisioneiros foram libertados em Dachau. Além das mutilações físicas sofridas, muitos desses sobreviventes carregariam uma mutilação psicológica possivelmente ainda maior, pois nesse local perderam não somente seus familiares e entes queridos, mas principalmente tiveram sua crença na humanidade profundamente abalada, se não por todo suprimida.

Dessa forma, se não é possível compreender na totalidade o drama vivenciado pelos *judeus de Dachau* – os judeus aprisionados no campo de concentração de Dachau –, é presumível que se possa ao menos refletir sobre a tragicidade de sua condição e a dramática realidade histórica que estes tiveram que enfrentar. Nesse sentido, é que o poema *The genius* – bem como outros de Cohen que serão vistos no decorrer deste estudo –, encontra um propósito desafiador, pois procura tecer sob a forma de obra de arte uma abordagem do drama e do horror presenciado pelo povo judeu durante o holocausto. Através desses poemas, Cohen indica a possibilidade de utilização do holocausto como matéria artística, a fim de efetivar não somente uma *construção* singular desse evento, mas também proporcionar uma reflexão sobre a barbárie praticada contra aqueles judeus perseguidos, aprisionados e torturados pelo regime nazista.

⁵⁴ Nesses experimentos de Rascher, as vítimas eram submetidas a câmeras de descompressão que simulavam as condições atmosféricas a que os pilotos seriam teoricamente expostos quando seus aviões fossem abatidos em grandes altitudes. Experimentos com congelamento também foram conduzidos por Rascher. Nesses, as vítimas eram imersas em água a baixíssimas temperaturas durante horas. Posteriormente, vários métodos de reaquecimento eram por ele aplicados (DISTEL, 1972).

3.4 FLORES PARA HITLER

Em seu terceiro livro de poemas, *Flowers for Hitler* (COHEN, 1964), Cohen desenvolve o tema da condição judaica relacionado ao holocausto com veemência, referindo-se ao drama judaico em grande parte dos poemas integrantes dessa publicação. Os ambientes de tortura, bem como a atmosfera sufocante que envolve tanto os torturadores, quanto os torturados, encontra expressão singular nesse livro. O título da obra por si só já é provocativo. Em referência a ele, o autor assim se pronuncia em *A note on the title*⁵⁵:

Um
tempo atrás
esse livro seria
chamado
SOL PARA NAPOLEÃO,
e antes disso ainda
ele seria
chamado
MUIROS PARA GENGIS KHAN.⁵⁶

Assim é que se anuncia o tom deste livro, tornando nítido o diálogo do autor com a história universal, isto é, a maneira com que ele se relaciona com os eventos, fatos e personalidades marcantes da história, muitas vezes nutrindo-se de dramas distintos a fim de conferir mais amplitude de significação e universalidade aos seus versos. De fato, em *Flowers for Hitler*, é inegável o diálogo proposto entre o autor e distintas personagens da história universal⁵⁷. O poema de Cohen, intitulado *Folk*⁵⁸, já aponta para esse direcionamento do autor:

flores para hitler o verão bocejava
flores por toda minha grama nova
e aqui há um vilarejo
estão pintando ele para o feriado
aqui há uma igreja
aqui há uma escola
aqui há alguns cães fazendo amor
as bandeiras brilham como roupa lavada

⁵⁵ Em minha tradução: *Uma nota sobre o título*.

⁵⁶ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 101.

⁵⁷ Como por exemplo a referência que Cohen faz a Napoleão e Gengis Khan em *A note on the title*, de forma a relacionar o drama judaico já evidenciado desde o título de seu livro (*Flowers for Hitler*), com outras experiências traumáticas da história universal.

⁵⁸ Em minha tradução, optei por manter o título original *Folk*.

flores para hitler o verão bocejava⁵⁹

Ao apresentar um cenário bucólico e pacífico, aparentemente sem inquietações, Cohen retrata nesse poema, cujo verso inicial dá título ao seu livro, um momento posterior ao holocausto. Nota-se que a menção de Hitler já na abertura desse poema parece evocar ao mesmo tempo de forma inofensiva e ameaçadora um passado de opressão. O caráter inofensivo é realçado pelas descrições do cenário, as quais expressam a paz e tranqüilidade de uma pequena comunidade (*little village*). Já o caráter ameaçador é sugerido, pela simples menção da figura de Hitler, uma personalidade historicamente ligada à repressão, cujo nome traz um acento sombrio ao poema. Sob certa ótica de leitura, pode-se dizer que Cohen apresenta nesse poema a rotina pacata de um vilarejo, que por mais pacífico que seja, carrega a lembrança de um passado trágico e sinistro. Ou seja, traz uma marca, uma mancha, que pode ser compreendida como o fardo que a história impõe aos habitantes desse lugar, que procuram viver normalmente apesar do passado.

Nesse sentido, o diálogo de Cohen com personalidades ou eventos da história universal em muitos momentos explicita uma abordagem do autor a respeito do difícil fardo que a história impõe a todos carregar – sejam estes os judeus herdeiros daquele histórico de “guerras incontáveis” ao qual se referia o poema *City Christ* ou os herdeiros dos torturadores destes judeus. A esse respeito, nota-se que a culpa coletiva, que é propagada geração a geração, encontra ressonância sob diferentes aspectos em vários dos poemas de *Flowers for Hitler*.

Em *Heirloom*⁶⁰, poema integrante desse volume, o ambiente de tortura é retratado de forma pungente pelo autor. Neste poema, Cohen tece dois distintos espaços temporais de abordagem e posteriormente os relaciona. O primeiro espaço trata de relatar uma cena de tortura, que ocorre sob uma *redoma de vidro* (glass bell), num ambiente opressivo e aterrorizante, tal como se apresentavam os cenários de tortura aos quais eram submetidos os judeus aprisionados em campos de concentração nazistas. Através de uma imagética forte, o autor compara os espasmos e as reações do corpo da pessoa sendo

⁵⁹ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 103.

⁶⁰ Em minha tradução: *Herança*.

torturada aos mecanismos comuns de um relógio, mais especificamente, quando este executa suas funções, como a de fazer o sino tocar. A metáfora inusitada então utilizada cumpre sua tarefa de relacionar o corpo do torturado com um relógio, em função da referida *redoma de vidro* que a ambos protege, como pode ser observado nos versos a seguir:

A cena de tortura aconteceu sob uma redoma de vidro
 como as que devem proteger um relógio valioso.
 quase ouvi um sino tocar
 quando puseram a tenaz
 e o corpo estremeceu e apagou num desmaio.
 Todos eram minúsculos e tinham as bochechas rosadas
 e se eu pudesse ouvir um grito de dor ou de triunfo
 seria minúsculo como a boca que o emitiu
 ou como uma nota só de uma caixinha de música.
 A redoma do drama estava ajustada
 como uma gigantesca pérola barroca
 sobre um anel de noivado ou broche ou medalhão.
 Sei que você se sente nua, queridinha.
 Sei que você odeia morar no campo
 e mal pode esperar pelas revistas brilhantes
 que chegam toda semana, todo mês.
 Examine a casa de sua avó novamente.
 Há uma herança em algum lugar.⁶¹

Utilizando essa *redoma de vidro* como elo de ligação, Cohen proporciona ao leitor uma estranha associação entre o corpo da pessoa torturada e um “relógio caro” (*expensive clock*). Se um relógio *caro* não leva o leitor a se questionar a respeito de seu valor, visto que este é evidente em função do adjetivo *expensive* a ele atribuído no texto, certamente o mesmo não ocorre claramente em relação ao corpo da pessoa sendo torturada. Por que motivo o autor situa este corpo sendo torturado sob uma redoma de vidro? Que valor, ou quem sabe, preciosidade ele procura conferir a esta cena, a este drama? O título do poema em tradução fornece uma pista, pois o verbete *heirloom*, considerando esse contexto apresentado, pode muito bem ser traduzido por *herança* ou *reliquia*, portanto conferindo um julgamento de valor ao objeto retratado.

Ao longo do poema, o objeto focalizado por este pode ser compreendido como sendo não somente a cena de tortura por si só, mas as profundas conseqüências que o ato de tortura ocasiona na pessoa torturada,

⁶¹ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 105.

em especial o sofrimento vivenciado no plano físico e/ou continuado no plano psíquico com o qual a figura do torturado tem que conviver. Esse drama vivenciado pelos judeus aprisionados e torturados pela Alemanha nazista é o que se propõe como *herança* nesse poema de Cohen. Observa-se esse caráter principalmente em relação à maneira com que Cohen se refere à *redoma de vidro* inicial (*glass bell*) em um segundo momento do poema, após as explicitações do ato de tortura. Ele então a apresenta como a *redoma do drama* (*the drama bell*), caracterizando-a tal qual uma *gigantesca pérola* sobre um *anel de noivado*, um *broche*, ou um *medalhão*, portanto investido-a de nítido valor através de sua associação com essas jóias (*The drama bell was mounted/ like a gigantic baroque pearl/ on a wedding ring or brooch or locket*).

Essa consideração se confirma na parte final do poema, quando Cohen trata do segundo espaço temporal de abordagem, ou seja, quando o sujeito lírico focaliza uma jovem, provavelmente judia, descendente de família sobrevivente do holocausto, habitando um tempo bem posterior à cena de tortura inicial. Nesse cenário, que poderia representar compreensivelmente a contemporaneidade, Cohen apresenta uma jovem habitante de uma comunidade rural em meio a futilidades, tais como esperar ansiosamente semana a semana por suas *revistas brilhantes* (*shiny magazines*), e, sobretudo, situa essa jovem frente à sua ignorância a respeito do drama vivenciado pelo povo judeu. Observa-se que esse drama familiar judaico, representado nesse poema por um lugar específico, ou seja, a casa da avó que guarda toda uma história vivida por aquela família, é o que então se oferece como *herança* a esta jovem.

Dessa maneira, toda a carga dramática de uma sobrevivente do holocausto (a avó), estimulada devido ao relato de uma cena de tortura, tal como é apresentado pelo sujeito lírico, proporciona em primeiro lugar, através dessa sombria visão do ambiente de tortura, uma abordagem do drama judaico dos sobreviventes torturados durante o evento catastrófico do holocausto, e em segundo lugar, em oposição a esta visão inicial dos torturados, uma percepção da ignorância, ou melhor, *ausência* de visão ou alienação de uma descendente desses sobreviventes a respeito de seu distinto drama familiar. Conforme nota-se no poema de Cohen, esse drama – e como *drama* compreende-se a consciência de toda a carga dramática vivida por esses judeus torturados

sobreviventes do holocausto –, é por fim a *preciosidade* que se oferece como *herança* aos descendentes desses sobreviventes. Nesse sentido, compreende-se que o autor investe de valor a cena de tortura inicial (a *redoma do drama*), a fim de atribuir valor, conseqüentemente, tanto à consciência quanto à necessária reflexão (por esse poema estimulada), do drama judaico em relação ao holocausto.

Em contraponto a esta posição herdada pelos judeus em relação ao drama do holocausto, seja ela alienada tal como ocorre com a jovem em *Heirloom*, de dolorida aceitação como se apresenta em *City Christ*, ou dramaticamente assimilada e angustiantemente desenvolvida tal como ocorre em *The genius*, há igualmente a posição praticada pelos torturadores desses judeus. Em *Flowers for Hitler*, Cohen apresenta um diferente ponto de vista do drama judaico ao focalizar sob a forma de poesia a figura do torturador, situando-o estrategicamente em seu contexto familiar. O autor abre espaço para esta espécie de abordagem através do poema *The failure of a secular life*⁶²:

O operário da dor chega em casa
após um dia árduo de tortura.

Ele chega com sua tenaz.
Põe no chão sua maleta negra.

Sua mulher lhe bate com uma força
e um grito jamais vistos em sua profissão.

Ele percebeu a vida Dachau dela,
soube que sua carreira estava arruinada.

Havia algo mais a fazer?
Ele vendeu sua maleta e a tenaz,

e se desfez. Um homem deve ser capaz
de levar algo à sua mulher.⁶³

Como é possível perceber em seus dísticos, esse poema de Cohen já revela uma realidade distinta da apresentada no poema anterior. Através de um agudo senso de ironia, Cohen posiciona a figura do *torturador* (*the pain-*

⁶² Em minha tradução: *O fracasso de uma vida secular*.

⁶³ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 107.

monger) como a de um simples trabalhador, ou a de um operário comum, que ao fim de um cansativo dia de serviço volta para casa. É nessa volta para casa que um novo drama se desenvolve em sua vida: o drama cotidiano. Após se desvencilhar de suas ferramentas de trabalho, explicitadas no poema como o instrumento de tortura que caracteriza sua função, ou seja, a *tenaz (the tongs)* – que também é referida por Cohen como instrumento de tortura no poema *Heirloom* – e sua *maleta negra (black bag)*, este “operário da dor” é surpreendido com uma violência repentina de sua esposa. Para um sujeito acostumado a causar dor e a infligir torturas inimagináveis em seus torturados, é significativo notar este torturador focalizado agora na posição de violentado, sobretudo, quando esta violência parte de sua própria esposa, o seu “supostamente” ente querido.

Não bastasse esse ambiente inusitado de tortura ressaltado no poema pela forma com que a esposa o agride, ou seja, com *violência evidente (His wife hit him with an open nerve)* e com um *grito* jamais presenciado por este em sua profissão (*and a cry the trade never heard*), portanto, inesperado para a figura do torturador, outro aspecto que possivelmente inverte as expectativas do leitor nesse poema é a percepção do torturador a respeito da sua realidade doméstica recém-revelada. Como o sujeito lírico evidencia nos versos do quarto dístico do poema (*He watched her real-life Dachau*), o torturador tem, possivelmente pela primeira vez, uma visão real de sua condição dramática ao perceber a vida de sua esposa assemelhada à vida de um judeu de Dachau, ou seja, ao perceber o seu drama pessoal diário em analogia ao drama judaico dos judeus aprisionados no campo de concentração de Dachau.

Nesse sentido, é importante considerar a pesquisa histórica sobre o campo de Dachau⁶⁴, a fim de delinear o quadro de torturas e horrores aos quais eram submetidos os seus prisioneiros. Ao considerar essa carga dramática, compreende-se que esta visão que tem o torturador chega a ser tão incisiva que, a partir desse momento, ele percebe a falência de seu propósito, isto é, a incapacidade de continuar com a sua ocupação que é *torturar*. Dessa maneira, visto que sua carreira está acabada (*knew his career was ruined*), o que resta a esse torturador agora é tão somente a ruína. Possivelmente ao

⁶⁴ Refiro-me à pesquisa histórica que realizei no tópico 3.3. A questão do judeu de Dachau.

presenciar sua esposa – a qual por ser esposa, habitualmente seria apresentada numa posição de subordinação – se insurgir contra ele, é que o torturador surpreende-se com a capacidade inesperada desta de agir com violência e torturar, superando, portanto, tudo aquilo que ele já havia presenciado em seu ofício no campo de concentração. Após essa revelação, o que resta a esse torturador é, segundo o penúltimo dístico, tão-somente se desfazer de seus instrumentos de trabalho, isto é, os seus instrumentos de tortura, visto que esses agora se revelam inúteis. Dessa maneira, o sujeito lírico conclui com ironia o desfecho da vida desse torturador, que através de mutilações, se faz em *pedaços* (*went to pieces*), à maneira dos judeus torturados e assassinados em campos de concentração (como é exemplo o campo de Dachau), para assim se oferecer à sua esposa.

Sendo assim, em *The failure of a secular life*, Cohen apresenta um diferente ponto de vista do drama judaico quando focaliza a figura do torturador, personagem esta tão habituada a infligir torturas, sendo violentado, o que inverte, portanto, as expectativas do leitor. Nesta nova realidade apresentada pelo poema, o autor realiza em sua abordagem uma analogia entre o drama familiar cotidiano vivenciado pela esposa desse torturador e o drama dos judeus de Dachau. Dessa maneira, a condição do judeu de Dachau é por Cohen referida novamente em sua poesia, reafirmando, ainda que de forma indireta, o horror sofrido pelos judeus nesse campo de concentração.

Uma observação digna de nota, é que além da condição Dachau, há outro aspecto mencionado no texto que vincula este poema com, especialmente, o poema *The genius*, ou seja, a mutilação sofrida pelo torturador. Se em *The genius*, tanto física quanto psicologicamente, a mutilação era imposta, em *The failure of a secular life*, esta mutilação da figura do torturador agora se faz intencional, podendo ser referida como auto-mutilação. Esse aspecto da mutilação é mais uma maneira encontrada pelo autor de realizar uma aspiração ao *horror* em sua poesia. Ou seja, de forma a inverter uma característica da lírica tradicional romântica⁶⁵, mais especificamente, realizar uma inversão da aspiração ao sublime tal como é característica da fase inicial do romantismo, Cohen nesse poema efetiva uma aspiração ao horror, a

⁶⁵ Conforme já observei no tópico 3.2. O desenvolvimento da identidade judaica em *The genius*.

fim de ressaltar os tons sombrios da realidade e, sobretudo, do ponto de vista do torturador, que o seu poema gradualmente descortina.

Em relação aos instrumentos de tortura (*the tongs*), igualmente mencionados em *Heirloom* e em *The failure of a secular life*, aos ambientes sufocantes e, sobretudo, em relação à natureza propriamente dita dos procedimentos de tortura praticados contra os prisioneiros judeus dos campos de concentração nazistas, compreende-se que para esse estudo se faz necessária uma abordagem mais detalhada a respeito da natureza da tortura, bem como da maneira que ela seja conceituada.

No livro *O que é tortura*, o poeta e escritor Glauco MATTOSO (1986) reúne diferentes conceituações, relacionadas a momentos históricos distintos, a fim de procurar uma melhor definição do termo. Dentre essas, duas se destacam. A primeira é uma definição da Anistia Internacional, divulgada por esta em seu *Report on torture*, datado de 1973, onde se conceitua que “Tortura é o ato sistemático e deliberado de infligir qualquer forma de dor aguda, praticado por uma pessoa em outra, ou numa terceira pessoa, a fim de realizar o propósito da primeira contra a vontade da segunda” (MATTOSO, 1986, p. 28). Já a segunda, é uma definição divulgada na declaração aprovada pela ONU⁶⁶, em 1975, onde se conceitua a tortura como sendo “todo ato pelo qual um funcionário público, ou outra pessoa por ele instigada, inflija intencionalmente a uma pessoa penas ou sofrimentos graves, sejam físicos ou mentais, com o fim de obter dela, ou de um terceiro, informação ou confissão, de castigá-la por um ato que haja cometido ou se suspeite que cometeu, ou de intimidar a essa pessoa ou outras”⁶⁷ (MATTOSO, 1986, p. 28).

Com base nessas conceituações, nota-se que ainda que os propósitos da tortura possam ser diversos (informação, confissão, castigo, intimidação), os meios coincidem, ao serem caracterizados como meios que causem dor. Essa dor pode ser tanto uma *dor aguda*, conforme mencionada na primeira definição, quanto uma dor causada por *penas ou sofrimentos graves*, sejam eles *físicos*

⁶⁶ *Declaração sobre a proteção de todas as pessoas contra a tortura e outros tratos ou penas cruéis, desumanos ou degradantes* (MATTOSO, 1986, p. 28).

⁶⁷ Após esta citação, Mattoso complementa que “Na mesma declaração a tortura era considerada “uma forma agravante e deliberada de tratamento ou pena cruel, desumano ou degradante” (MATTOSO, 1986, p. 28).

ou *mentais*, conforme menciona a segunda definição. De ambas as formas, as duas definições entram em concordância com o fato de que a *dor* seja o meio utilizado para alcançar o objetivo proposto pelo torturador. No contexto do holocausto, compreende-se que há os propósitos usuais de tortura, tal como foram explicitados na definição da ONU (informação, confissão, castigo, intimidação), ou seja, objetivos historicamente considerados comuns que o torturador por ventura possa vir a almejar através de seu ato. Tais propósitos entram em concordância com a tortura praticada nos campos de concentração nazistas no período da Segunda Guerra Mundial.

Entretanto, além de objetivar informações, confissões e de, sobretudo, imputar castigos, intimidações e diversas outras formas de terrorismo sobre os judeus aprisionados, sabe-se que o regime nazista praticou e desenvolveu às últimas conseqüências um outro propósito com seus atos de tortura: os experimentos médicos. Mascaradas por diversas justificativas *científicas*, e apoiadas principalmente pela tese do arianismo defendida pelo ideólogo da doutrina racista e ministro do regime nazista Alfred Rosenberg⁶⁸, o que se observa é que a Alemanha do terceiro Reich empregou práticas sistemáticas de tortura nos judeus confinados em seus campos de concentração. A tortura empregada e desenvolvida pelo regime nazista, disfarçada pelo *nobre* propósito de “avanço científico”, encontra nos experimentos médicos praticados no período um aspecto de horror e crueldade inigualável. Segundo MATTOSO (1986, p. 74), as experiências médicas nazistas utilizavam diferentes pretextos para desenvolver o ato de tortura. Além de esmiuçar esses pretextos, o escritor faz um retrospecto histórico da atividade médica, relatando que a atividade desse profissional associada a do torturador não é fruto do século XX, mas sim, fruto de uma colaboração originária da Idade Média:

Desde que a tarefa do carrasco se institucionalizou, e desde que a prática médica adquiriu *status* profissional, o esculápio tem colaborado com o algoz na

⁶⁸ Alfred Rosenberg (1893 - 1946) foi membro do partido nazista e filósofo da doutrina racista do Reich. Publicou em 1930 *O mito do século vinte*, o qual defendia a existência de duas diferentes raças: a ariana, criadora de todos os valores e da cultura, e a raça judaica, que era o agente responsável pela corrupção cultural. Seu livro foi o primeiro pronunciamento pseudocientífico a justificar o racismo, e serviu como fundamento para o ponto de vista de Hitler e de muitos outros nazistas. Sob sua supervisão foi criada a Academia de Direito Alemão, a qual foi responsável por fornecer munição para a maior parte das leis anti-semitas publicadas a partir de 1933. Em 1941, Rosenberg assumiu o posto de ministro dos territórios ocupados pela Alemanha nazista (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

câmara de tortura, como um assistente na sala de operações. A inquisição consagrou definitivamente essa espécie de solidariedade, ao fixar a duração mínima e máxima de cada sessão e ao encarregar um médico de examinar o paciente que perdesse os sentidos antes do prazo previsto. Era o doutor quem verificava se a vítima estava inconsciente ou fingindo, e era sua palavra que determinava se a sessão devia ser suspensa ou continuar. Tal função não mudou nada da Idade Média para cá, a não ser em duas oportunidades onde o médico ocupa o lugar do próprio carrasco: as experiências com cobaias humanas nos campos de concentração nazistas e o tratamento quimioterápico nos hospícios-presídios soviéticos. Os pretextos para as experiências nazistas eram os mais deslavados: pesquisar o grau de resistência do ser humano à dor, ao frio, à fome, à falta de ar, ao veneno, aos insetos, às moléstias contagiosas. As cobaias eram colocadas em câmaras de baixa pressão, asfixiadas com gases, infectadas com pus ou gangrena gasosa, inoculadas com tifo e malária, congeladas na neve, trancadas em cubículos infestados de pulgas... Quase todas as experiências foram inúteis para a descoberta de novos antídotos, anestésicos ou vacinas, e a maioria das cobaias morreu, aliás agonizando sem nenhuma assistência.

Como pertinentemente apresenta MATTOSO (1986, p. 74) em seu retrospecto histórico, a atividade médica se associava a do torturador desde a Idade Média. Nota-se que nesse período da história, exercer atividade médica em colaboração à atividade de tortura já se prefigurava paradoxal, visto que por definição a atividade médica consiste em tratar, assistir, medicar o paciente a fim de *suprimir* a sua dor – objetivando curar uma moléstia –, e não o seu contrário, ou seja, em um paciente *infligir* intencionalmente a dor. Nesse sentido, o paradoxo da atividade médica vinculada à prática da tortura encontra seu maior expoente na figura do médico que servia ao regime nazista e que, com a assessoria e o estímulo deste, realizava os mais diversos experimentos *científicos*.

Segundo MATTOSO (1986, p. 74), a atividade do médico associada a do torturador permanece inalterada até o momento em que durante o regime nazista o médico passa a exercer a função de *carrasco*. Em posse desse poder, muitos são os *pretextos* dos quais se serve o médico a fim de efetuar a prática da tortura. Desse modo, pesquisar a capacidade de resistência do ser humano à dor, ao frio, à fome, à falta de oxigênio, expondo-o meticulosamente a venenos, ataques de insetos, e ao contágio de diferentes moléstias, eram práticas de tortura executadas por médicos em muitos campos de concentração e centros de extermínio de judeus da Alemanha nazista, entre os quais se inclui o campo de Dachau. Nesse lugar, através do desenvolvimento

de experimentos médicos conduzidos pelo Dr. Sigmund Rascher⁶⁹, a atividade médica encontra talvez seu paradoxo mais veemente, colocando em xeque a medicina como atividade útil e benfazeja, tal como se poderia supor.

Dessa maneira, não só a atividade médica é passível de ser questionada, como outras ações igualmente ocorridas neste período. Assim sendo, as perseguições anti-semitas, a própria acepção do termo “campo de concentração” e, fundamentalmente, o ato da tortura em si, são, conforme observo, atos de desumanização praticados nesse momento histórico específico do holocausto, que certamente estimulam o ser humano em qualquer época a repensar sua natureza e questionar a validade de sua humanidade.

Em posse desses dados, é significativo notar o quanto o livro de Cohen, *Flowers for Hitler* (COHEN, 1964), descortina essa realidade, abordando em seus versos de maneira distinta, e sob diferentes pontos de vista, as atmosferas torturantes e sufocantes vivenciadas pelos judeus aprisionados nos campos de concentração do regime nazista. A singularidade de tais abordagens se revela profícua neste livro, o que não raro, convida o leitor não somente a refletir sobre os fatos do passado, mas fundamentalmente o conduz a se questionar a respeito de seu tempo, a repensar seu propósito, sua condição, sua tão auto-proclamada humanidade e outras considerações dessa natureza.

Se no poema *Heirloom*, Cohen já abordava o cenário e o ato propriamente dito de tortura de forma contundente, em função principalmente das metáforas inusitadas então utilizadas, o que percebo é que o autor irá desenvolver sensivelmente esta abordagem em outros poemas da coletânea, aprofundando sua investigação a respeito deste tema, e, além disso, ensaiando uma abordagem mais filosófica a respeito da natureza do Mal, bem como das expressões que se configuram derivativas deste Mal, tal como a mentira e o ódio. Como pode ser verificado no poema a seguir, intitulado *What I'm doing here*⁷⁰, Cohen apresenta um aprofundamento desses temas:

Não sei se o mundo mentiu

⁶⁹ Conforme a pesquisa histórica que realizei no tópico 3.3. A questão do judeu de Dachau.

⁷⁰ Em minha tradução: *O que estou fazendo aqui.*

Eu menti
 Não sei se o mundo conspirou contra o amor
 Eu conspirei contra o amor
 O ambiente de tortura não é consolo
 Eu torturei
 Mesmo sem o cogumelo atômico
 ainda assim eu teria odiado
 Ouça
 Eu faria as mesmas coisas
 ainda que não houvesse morte alguma
 Não serei pego como um bêbado
 sob a fria corrente dos fatos
 Eu recuso o álibi universal

Como uma cabine telefônica vazia vista de noite
 e lembrada
 como os espelhos de um saguão de cinema
 consultados apenas na saída
 como uma ninfomaníaca que amarra centenas
 em uma estranha irmandade
 Eu espero
 até cada um de vocês confessar⁷¹

Como é possível notar já nos primeiros versos desse poema, Cohen ao invés de situar o sujeito lírico em terceira pessoa do singular, conforme foi utilizado em *Heirloom* e em *The failure of a secular life*, situa neste texto de forma estratégica o sujeito lírico em primeira pessoa do singular. A despeito de tornar o discurso apresentado sob a forma de poesia mais verossímil, e certamente confessional em virtude dos temas apresentados, o sujeito lírico apresentado em primeira pessoa neste poema se presta satisfatoriamente à postura assumida pelo autor de caracterizar os atos vis praticados pelo torturador como sendo individuais, e não como sendo fruto ou reflexo de uma coletividade.

Como se verificam nos versos iniciais (*I do not know if the world has lied/ I have lied/ I do not know if the world has conspired against love/ I have conspired against love*), extremamente afirmativos e confessionais, o sujeito lírico não procura generalizações, não pretende ser representante ou porta-voz de outras experiências, mas somente representar a sua experiência. No entanto, é através da postura assumida de expressar apenas a sua condição e não a de representar a voz e o drama de outros, que o sujeito lírico confere mais verossimilhança ao seu relato, e convincentemente se torna apto a falar nesse poema do drama alheio. É possível reconhecer no sujeito lírico desse

⁷¹ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 109.

poema a voz do torturador de maneira decisiva, em função das suas afirmações em relação ao ambiente de tortura, as suas confissões, e por fim as suas alegações que não procuram justificativas. Ao confessar que mentiu (*I have lied*), torturou (*I have tortured*), afirmar que o ambiente de tortura não se prefigura um consolo (*The atmosphere of torture is no comfort*) e, sobretudo, alegar que não há justificativas para seus atos, pois tal como o próprio sujeito lírico expressa em versos, ainda que *não houvesse morte* ele teria feito *as mesmas coisas*, ou seja, “odiado, mentido, conspirado, torturado”, é possível identificar o sujeito lírico como um torturador e, por meio deste, representar sob o ponto de vista do algoz o drama alheio, o que neste poema significa o drama dos torturados.

O drama judaico que havia sido focalizado sob o ponto de vista do torturador no poema *The failure of a secular life*, naquela ocasião ambientado em um contexto familiar cotidiano, encontra agora em *What I'm doing here* uma expressão muito mais direta e incisiva, visto que o sujeito lírico ao se situar como um torturador, faz com que o poema ganhe mais profundidade e abra janelas de significação mais veementes, explicitativas do que acontece na paisagem interior deste sujeito. Como já é possível perceber nos versos iniciais da composição, e com mais profundidade nos versos intermediários da primeira estrofe (*Even without the mushroom cloud/ still I would have hated*), o sujeito lírico revela sua natureza, ao esclarecer que seus atos e sentimentos não são justificados pelas razões que ele possa vir a ter. Dessa maneira, ele odiaria ainda que não houvesse motivos para odiar (como a explosão da bomba atômica explicitada), torturaria ainda que não houvesse um ambiente de tortura a envolvê-lo e a justificar a sua participação – por essa razão o fato do genocídio ter sido praticado coletivamente pelo regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial não lhe significa consolo algum. E finalmente, nos versos mais que denotativos de seus propósitos (*I would have done the same things/ even if there were no death*), o sujeito lírico-torturador escancara a sua natureza, ao admitir que ainda que *não houvesse morte alguma*, ele teria feito igualmente *as mesmas coisas*, ou seja, ainda seria capaz de cometer os mesmos atos vis. Assim sendo, tais considerações possibilitam ao leitor uma visão singular da paisagem interior da figura do algoz, o que confere uma compreensão mais ampla a respeito do drama dos judeus torturados.

Um aspecto digno de nota nesse poema é a postura assumida pelo sujeito lírico-torturador. Inicialmente ao confessar seus atos vis, e à medida que vai se aprofundando nestas confissões (confirmando a mentira, a conspiração, a tortura e o ódio praticado), o torturador está progressivamente assumindo uma postura de aceitação. Ao contrário do se poderia esperar, o sujeito lírico não procura justificativa para seus atos, não demonstra arrependimento por suas ações, não busca razões para se redimir. Mesmo sabendo que algumas justificativas poderiam se tornar plausíveis para compreender o seu Mal, ele não as requer, não as utiliza. Fundamentalmente, ele não espera que suas ações sejam justificadas pelas ações de outros, e acaba por aceitar sua natureza, ou seja, aceitar o seu Mal. Um fato denotativo dessa aceitação é que ele se recusa a utilizar álibi algum para se eximir de sua culpa – como é referido no poema, ele recusa o *álibi universal* (*I refuse the universal alibi*).

A fim de melhor contextualizar o Mal praticado e confessado pelo sujeito lírico-torturador deste poema de Cohen, compreende-se que para esse estudo se faz necessária uma consideração mais específica a respeito do Mal e a sua natureza. Em sua obra *Que é a literatura*, o escritor e filósofo Jean-Paul SARTRE (1994) investiga a respeito da natureza do Mal, além de tecer considerações pertinentes a respeito do que seja o ato da tortura que se demonstram úteis para a abordagem desse poema específico, bem como de outros do mesmo volume, como se pode verificar na passagem a seguir de seu ensaio *Situação do escritor em 1947* (SARTRE, 1994, p. 160):

Ensinaram-nos a levá-lo [o Mal] a sério: não é nossa culpa nem nosso mérito termos vivido num tempo em que a tortura era um fato cotidiano. Châteaubriant, Oradour, a Rue des Saussaies, Tulle, *Dachau* [grifo meu]. Auschwitz, tudo nos demonstrava que o Mal não é uma aparência, que o conhecimento pelas causas não o dissipa, que ele não se opõe ao Bem como uma idéia confusa se opõe a uma idéia clara, que ele não é o efeito de paixões que se poderiam curar, de um medo que se poderia superar, de um extravio passageiro que se poderia perdoar, de uma ignorância que se poderia esclarecer; que ele não pode de forma alguma ser mudado, retomado, reduzido, assimilado ao humanismo idealista, como aquela sombra que, segundo Leibnitz, é necessária ao brilho do dia. Satã, afirmou um dia Maritain, é puro. Puro, isto é, sem mistura e sem remissão.

Nota-se que as considerações de Sartre se revelam pertinentes à melhor contextualização da natureza do mal. Para Sartre, o mal não se firma como uma oposição ao Bem e, nesse sentido, a sua formação não segue uma

lógica semelhante. Mais elucidativa ainda, é a afirmação de que o conhecimento de suas causas não o dissipa, ou seja, não torna esse Mal mais palatável, justificável, possível de ser esclarecido, reduzido ou ainda assimilado ao humanismo. Tal como Sartre constata, não é através do conhecimento de suas causas, sejam elas paixões, medos, extravios ou ignorâncias, que se poderá curar, superar, perdoar ou esclarecer esse Mal. Ele se verifica maior e bem pouco dependente de suas causas, visto que se revela *puro*. A pureza desse Mal desobriga-o de se firmar com uma mera oposição ao Bem.

No poema de Cohen, *What I'm doing here*, as constatações de Sartre são confirmadas ao se levar em conta a postura assumida pelo sujeito lírico-torturador. Nota-se que este sujeito lírico-torturador não procura justificativas para o seu Mal, não procura minimizar sua vileza, o que ele compreensivelmente poderia fazer, ao diluí-la entre o Mal praticado pela coletividade, isto é, amparando sua culpa individual em uma culpa maior, a qual, historicamente, se revela fruto de toda uma geração de alemães persuadida pelas convicções do regime nazista, convencida a ser conduzida e se ver representada pela figura do *Führer* em busca de defender seus interesses comuns. No entanto, não é isso o que realiza o sujeito lírico-torturador. Ao contrário, no poema ele não fornece as razões para o seu Mal. Se ainda justificasse seus atos, ele possivelmente proporcionaria o conhecimento das causas desse Mal. Mas não é isso o que ele ambiciona. Pois, o conhecimento das causas, não irá fazer dissipar o seu Mal, não irá torná-lo mais palatável ou possível de ser reduzido frente ao leitor, à história ou para consigo mesmo. De fato, o sujeito lírico-torturador não procura se redimir a nossos olhos. Basta que se lembre da passagem, onde ele afirma que faria as mesmas coisas, cometeria os mesmos atos, ainda que não houvesse *morte alguma*. Tanto que, no momento seguinte a esta alegação, quando ele afirma recusar o *álibi universal*, isto significa que ele afirma recusar a inconsciência e, sobretudo, a ignorância, que se demonstraria um eficiente pretexto para justificar seus atos, o seu Mal. Segundo os versos finais da primeira estrofe do poema (*I will not be held like a drunkard/ under the cold tap of facts/ I refuse the universal alibi*), o sujeito lírico revela que não esteve *bêbado*, inconsciente ou sem a posse de suas faculdades quando cometeu os seus atos, tampouco ele se permitiu ser conduzido pela citada *fria corrente dos fatos*. Ao contrário,

quando despreza o *trunfo* da inconsciência, ele pretende esclarecer que admite não apenas a sua culpa, mas a sua *natureza*, isto é, a natureza do seu Mal, a qual não é redimível ou assimilável, tanto à nossa compreensão quanto ao humanismo de Sartre, visto que é pura, completa.

Assim sendo, se o conhecimento das causas do Mal não é capaz de dissipar a sua natureza, o que fazer para impedir esta natureza de se expressar, continuar a atuar e, portanto, torturar? A impossibilidade de reação é sugerida de forma desafiadora pelo sujeito lírico ao fim do poema. Nesse momento, tal observação se torna possível ao se considerar as formas de tortura por ele impostas. Tal qual o sujeito lírico menciona nos versos finais da composição, ele *espera até cada um de vocês confessar (I wait/ for each one of you to confess)*. Esse é o objetivo do sujeito lírico-torturador: a *confissão*. Essa confissão pode ser a confissão de quem está sendo por ele torturado, o qual de acordo com a abordagem inicial sobre esse poema poderia ser identificado como sendo um prisioneiro de campo de concentração. No entanto, se considerar o *you* do verso final do poema (*for each one of you to confess*), como sendo não somente a figura do torturado aprisionado no contexto apresentado da Segunda Guerra Mundial, mas também sob outra ótica de leitura, o *leitor* para o qual o escritor Cohen se dirige, há uma amplitude maior de significação para este texto. De ambas as formas, o que se pretende dessa pessoa para a qual o sujeito lírico se dirige é a mesma coisa, a confissão. E como essa confissão, nitidamente não será ofertada de bom grado, o que se realiza é uma forma de imposição do sujeito lírico-torturador sobre o torturado. Ele irá praticar sobre este uma série de torturas a fim de fazê-lo confessar o que ele deseja saber. Conforme é possível observar, as torturas impostas por este torturador são formas de solidão. Tal aspecto se verifica nas situações de tortura apresentadas.

Pode ser caracterizada como solitária a maneira com que o sujeito lírico observa de noite uma cabine telefônica vazia e dela se recorda (*Like an empty telephone booth passed at night/ and remembered*), visto que a cabine telefônica pode ser compreendida como um símbolo da impossibilidade de comunicação, indicativa de um estado de solidão que o sujeito lírico deseja causar ao torturado. Sendo que o torturador almeja a confissão (ou seja, que se estabeleça uma *comunicação* entre ele e o torturado) e que o torturado

busca, de todas as formas, *não confessar* (ou seja, não delatar seus companheiros), a cabine telefônica pode então, de forma simbólica, representar para o torturador a necessidade de comunicação, enquanto que para o torturado, ela representa a impossibilidade dessa. Com base nessa impossibilidade de comunicação, portanto, é que o estado de solidão se configura uma forma de tortura para o torturado.

Além disso, considera-se solitária, sobretudo, a maneira com que o sujeito lírico se identifica com a figura de uma ninfomaniaca na imagem final apresentada (*like a nymphomaniac who binds a thousand/ into strange brotherhood*). Pois apesar de ter relações sexuais com muitos, isso não significa que esta imagem apresentada não se configure como uma forma de solidão para o sujeito lírico, pois o prazer nesse caso se caracteriza muito mais como uma forma egoísta de satisfação.

Dessa forma, objetivando uma confissão do torturado, ou, sob outra ótica de leitura, do leitor, é que se apresentam estas formas de tortura impostas pelo sujeito lírico-torturador, as quais podem ser efetivamente apreendidas como formas de solidão, que deixam o torturado sem possibilidade de reação. A respeito dos limites desta prática de tortura, ou seja, do quanto essa espera do torturador terá que se estender até o aguardado momento em que o outro opte por confessar, bem como a respeito da natureza da relação que se estabelece entre o carrasco e a vítima, é apropriado considerar o ponto de vista de Sartre contido em seu ensaio *Situação do escritor em 1947* (SARTRE, 1994, p. 161):

Aprendemos a conhecer essa horrível, essa irreduzível pureza: ela eclode na relação estreita e quase sexual do carrasco com a sua vítima. Pois a tortura é em primeiro lugar uma tarefa de aviltamento: quaisquer que sejam os tormentos infligidos, é a vítima que decide, em última instância, qual o momento em que eles se tornam insuportáveis e em que é preciso falar; a suprema ironia dos suplícios é que o paciente, quando acaba por delatar, aplica a sua vontade humana em negar que é homem, faz-se cúmplice dos seus carrascos e se precipita, por um movimento próprio, na abjeção. O carrasco sabe disso, estreita esse momento de fraqueza, não só porque extrairá daí a informação que deseja, mas porque essa fraqueza lhe provará, uma vez mais, que ele tem razão em empregar a tortura, e que o homem é um animal que se deve levar na chibata; assim ele tenta aniquilar a humanidade em seu próximo.⁷²

⁷² Para maior compreensão do ponto de vista de Sartre, considere-se o desenvolvimento dessa passagem: “E em si mesmo também, indiretamente: essa criatura gemente, suada e emporcalhada, que implora misericórdia e se abandona com um consentimento desfalecido,

Em primeiro plano, nota-se nessa passagem de SARTRE (1994, p. 161) a conceituação da tortura como sendo uma tarefa de aviltamento, o que acrescenta o caráter vil às considerações anteriores a respeito da natureza da tortura, confirmando a conceituação de seus atos como sendo atos de desumanização. Em seguida, ressalta-se a consideração da relação que se estabelece entre o carrasco e a vítima como sendo *quase sexual*, tamanha é a aproximação que se realiza entre ambos, e principalmente em função da configuração do ato de tortura como sendo um prazer por parte do torturador, ainda que nitidamente o ato de tortura se configure como uma celebração do avesso desse prazer, ou seja, da dor por parte do torturado. Acrescenta-se a essa consideração, a objetivação que Sartre faz do ato de tortura, ou seja, a constatação de que o torturador almeja não somente a confissão de seu torturado, mas também a aniquilação do humano neste.

No poema de Cohen, *What I'm doing here*, os atos de desumanização praticados pelo torturador já são verificados na primeira estrofe, quando este confirma que efetivamente torturou, ou seja, cometeu atos vis, que expressam a natureza do seu Mal. Além disso, indiretamente, em sua alegação de que faria exatamente as mesmas coisas, ou seja, mentido, conspirado e odiado (as expressões derivativas deste Mal), ainda que não houvesse *morte alguma*, observa-se o momento que este torturador despreza possíveis razões para justificar a sua vileza, a natureza do seu Mal. Nesse sentido, tanto o ato de tortura, explicitativo da natureza de seu Mal, quanto as expressões derivativas desse Mal, podem nesse poema ser compreendidos como sendo uma contribuição para o avanço do processo de desumanização deste torturador.

Quanto à estreita relação que se estabelece entre o carrasco e a vítima, considere-se a parte final do poema. No momento em que este torturador explicita as formas de tortura praticadas, estas podem ser compreendidas tanto como formas de tortura impostas sobre o outro, quanto sobre a si mesmo. De fato, o estado de solidão relacionado pelo torturador se

com estertores de fêmea amorosa, e confessa tudo e exagera as suas traições com um fervor arrebatado, porque a consciência que tem de estar agindo mal é como uma pedra amarrada ao seu pescoço, que a puxa cada vez mais para baixo, ele sabe que ela é feita à sua imagem e enfurecer-se contra ela é enfurecer-se contra si mesmo; se quiser escapar por sua conta dessa degradação total, tem como único recurso afirmar a sua fé cega numa ordem de ferro, que contém como um espartilho nossas fraquezas imundas. Em suma, não tem outro recurso senão colocar o destino do homem nas mãos de potências desumanas." (SARTRE, 1994, p. 161)

dirige ao outro como também a ele próprio, especialmente na conceituação da relação que estabelece com suas vítimas. Tal como já foi dito, a imagem apresentada do torturador como uma ninfomaníaca, faz com que seja possível percebê-lo integrante de um estado de solidão, pois a despeito de se relacionar com muitos, a figura da ninfomaníaca estabelece em sua busca por prazer uma relação egoísta com seus pares. Além disso, em contraponto, para ele as vítimas estão paradoxalmente unidas em uma *estranha irmandade*, a qual se demonstra também solitária, pois elas dentro desse panorama lírico-sentimental não se relacionam entre si, apenas mantém uma estranha conexão com a *ninfomania* do torturador.

Quanto aos limites dessa prática de tortura, ou seja, de quão longa será a espera do torturador até que o outro opte por confessar, é significativo notar no ensaio de SARTRE (1994, p. 161) a afirmação de que é o torturado que decide qual momento os seus sofrimentos se tornam insuportáveis, o momento no qual é necessário falar. Em *What I'm doing here* de Cohen, os estados de solidão irão se intensificar até o momento em que a solidão como prática de tortura se torne insuportável. Ao mesmo tempo sentindo e causando essa tensão, originada pela continuidade dos estados de solidão, o sujeito lírico-torturador irá esperar até que o outro confesse. A angústia dessa espera, por fim, é nesse poema de Cohen dividida entre o carrasco e cada uma de suas vítimas. Se a solidão é o sentimento que une carrasco e vítima, bem como permite a formação dessa *estranha irmandade* entre suas vítimas, a angústia da espera será o sentimento que os divide, visto que o carrasco vê no prolongamento dessa espera o seu prazer, e a vítima nesse espaço transcorrido de tempo a verdadeira materialização de sua dor.

Assim sendo, independentemente da leitura que se realize nesse poema, seja visualizando o torturado como um prisioneiro de campo de concentração do regime nazista, como um leitor qualquer ao qual o escritor Cohen se dirija, ou até mesmo como uma pessoa envolvida com o sujeito lírico em um percurso lírico-sentimental, o que se observa é que as formas de tortura impostas pelo sujeito lírico ressaltam em primeira instância o ato de tortura em si, o que possibilita, sob essas diferentes óticas de leitura, uma abordagem a respeito da natureza deste ato, por meio desta uma consideração a respeito da natureza do Mal – as quais contribuem para o processo de desumanização do

torturador –, bem como uma investigação a respeito dessa estranha relação que se estabelece entre o carrasco e a vítima.

Além dessas considerações, há nesse poema de Cohen, assim como em outros⁷³ do mesmo volume (COHEN, 1964), uma preocupação do autor em tratar na forma de poesia de fatos e situações não usualmente utilizados como matéria-prima para este ofício. O diálogo do autor com a história universal é denotativo desse interesse da lírica coheniana em utilizar situações de dramaticidade e de tragicidade, tais como as situações que expressam o tema da consciência judaica frente aos horrores praticados no holocausto, a fim de explicitar sua abordagem a respeito do difícil fardo que a história impõe a todos carregar. Essas situações de dramaticidade e tragicidade podem ser facilmente observadas nos poemas que tratam do ato da tortura em si, e por meio desta representam a natureza do Mal, tal como foi abordado especificamente em *What I'm doing here*, mas também podem ser observadas em outros poemas da coletânea que expressam a natureza desse Mal através de suas personificações.

*Hitler the brain-mole*⁷⁴ é um poema representativo dessa outra situação, pois se insere nesse campo de poemas que também tratam do ato da tortura, mas que efetivamente praticam uma investigação a respeito da natureza do seu Mal principalmente através do uso de personalidades da história universal. Para tanto, acompanhe-se os versos desse poema, integrante de *Flowers for Hitler*.

Hitler o tumor cerebral espia por meus olhos
 Goering derrete barras de ouro em minhas entranhas
 Meu pomo-de-adão incha com a cabeça toda de Goebbels
 É inútil dizer a um homem que ele é Judeu
 Estou fazendo do seu beijo um abajur
 Confesse! confesse!
 é o que você exige
 embora acredite que esteja me entregando tudo⁷⁵

Tal como se anuncia nos primeiros versos desse poema, Cohen utiliza personalidades da história universal, mais especificamente personalidades

⁷³ Como são exemplos os poemas integrantes de *Flowers for Hitler* que considero a seguir nesse estudo.

⁷⁴ Em minha tradução: *Hitler o tumor cerebral*.

⁷⁵ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 111.

integrantes do regime da Alemanha nazista que comprovadamente participaram do genocídio efetuado contra os judeus, a fim de realizar um diálogo com a história. Objetivando esse diálogo, o autor posiciona estrategicamente personalidades atuantes do regime nazista como personagens deste drama em que o sujeito lírico é envolto por uma situação de tortura. Em função desse drama e da forma com que ele é apresentado, nota-se a preocupação de Cohen em ressaltar através de sua abordagem do ambiente de tortura, fundamentalmente, o horror praticado no holocausto, bem como alguns dos atos de desumanização praticados no período, o que reflete a tragicidade inerente a este evento.

Ao situar Hermann Goering⁷⁶, Joseph Goebbels⁷⁷ e Adolf Hitler, o *Führer* em pessoa, na posição de torturadores, o autor imediatamente confere a seus versos um cenário de opressão. É inevitável fazer uma leitura desse poema sem reconhecer a tortura como uma *tarefa de aviltamento*, a que se referiu Sartre anteriormente, dada a objetividade das descrições de violências físicas impostas ao sujeito lírico, o qual representa a figura do torturado nesse texto. O pomo-de-adão inchando (*my Adam's Apple bulges with the whole head of Goebbels*), e as barras de ouro derretendo dentro de suas entranhas (*Goering boils ingots of gold in my bowels*), são imagens denotativas dos rituais de crueldade praticados no ato de tortura. Tais imagens demonstram sua pertinência não somente por se revelarem eficientes em sua tarefa de conceber

⁷⁶ Hermann Goering (1893 - 1946) foi comandante chefe da Luftwaffe, presidente do Reichstag, primeiro ministro da Prússia e designado sucessor de Hitler. Em 1933, Goering criou a polícia secreta da Alemanha nazista, a Gestapo, a qual posteriormente seria chefiada por Himmler e viria a aterrorizar o continente europeu. Após a noite dos cristais (Kristallnacht) promovida pelo governo nazista em 9 de novembro de 1938, Goering responsabilizou a comunidade judaica pelos danos materiais que o próprio regime nazista causou, e cobrou-lhes uma pesada multa. Foi ele quem advertiu a comunidade judaica alemã a respeito de um ajuste de contas final, caso a Alemanha entrasse em guerra, um sentimento que era recorrentemente expresso por Hitler. Após o início da guerra e das primeiras vitórias militares alemãs, Goering, em 1941, ordenou ao líder da SS Reinhard Heydrich que iniciasse os preparativos para uma "solução final para a questão judaica" (final solution of the Jewish question) a ser realizada nos territórios ocupados. Isto conduziu à conferência de Wannsee em janeiro de 1942, na qual Heydrich e Adolf Eichmann da Gestapo planejaram coordenar o extermínio de 11 milhões de judeus da Europa e da União Soviética (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

⁷⁷ Joseph Goebbels (1897 - 1945) foi ministro da Informação Pública e da Propaganda do regime nazista de Hitler (*Propagandaministerium*). Goebbels se tornou famoso por sua enérgica oratória, seu virulento anti-semitismo e por aperfeiçoar a técnica conhecida como "Grande Mentira" (*Big Lie technique*) da propaganda de massa. Após a morte de Hitler, ele serviu à Alemanha como chanceler por um dia, aprovando o assassinato de sua esposa e de seus seis filhos. Em seguida cometeu suicídio (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

uma alegoria da natureza cruel do ato de tortura, mas principalmente por expressar com força e singularidade o caráter desumano dos experimentos científicos que se realizaram neste período pelos nazistas. Nesse sentido, as figuras ligadas à opressão mencionadas no poema são efetivas no que se propõem a realizar, ou seja, esboçar os tons sombrios e violentos desse cenário de atrocidades. De fato, a caracterização de Hitler, Goebbels e Goering como torturadores com facilidade se torna convincente para um público leitor consciente das barbáries cometidas no holocausto, dado o histórico de perseguições atribuído a estas figuras ligadas ao horror e a opressão do regime nazista.

Quanto às atrocidades cometidas pelos oficiais nazistas contra muitos dos prisioneiros judeus confinados em campos de concentração, é significativo considerar o conteúdo semântico do quinto verso do poema de Cohen. A concepção de se fazer de um beijo um abajur (*I'm making a lampshade out of your kiss*), faz referência a uma história muito divulgada no período posterior à derrocada do terceiro Reich, ou seja, a de que além das atrocidades relacionadas aos experimentos médicos que utilizavam prisioneiros como cobaias a fim de testar os limites de tolerância do ser humano, os nazistas houvessem cometido outros atos de barbárie, tal como fabricar artefatos utilizando matéria-prima humana. O abajur feito de pele humana seria um desses artefatos⁷⁸, entre outros, tais como produzir sabão com gordura

⁷⁸ A história do abajur feito de pele humana (*the human skin lampshade*), teve origem no campo de concentração de Buchenwald. Segundo consta, o campo de Buchenwald conquistou fama ao redor do mundo em função dos abajures supostamente confeccionados com pele humana, os quais foram encontrados pelas forças aliadas na casa de Ilse Koch, a esposa do comandante da SS deste campo no período de 1937 a 1941, Karl Otto Koch. Segundo informações do memorial do campo de Buchenwald, Ilse Koch tatuava a pele de prisioneiros assassinados no campo para utilizá-la como matéria-prima para fabricação de abajures, bem como de outros itens decorativos. Visto que oficialmente o regime nazista não permitia o assassinato e o uso de crueldade por parte dos oficiais da SS, o comandante Koch foi preso em 1943, acusado de ordenar o assassinato do médico do campo e de seu assistente, bem como de exercer atividades ilícitas. Ele foi levado a julgamento em um tribunal nazista e sentenciado à morte pelos crimes de assassinato e fraude em 1944. Sua esposa, Ilse foi presa em Weimar em 1943, e ao fim das investigações foi inocentada das acusações. Depois desse julgamento Ilse não voltou a morar no campo de Buchenwald. Quando as forças aliadas libertaram o campo, encontraram na casa utilizada por Ilse os supostos abajures feitos com pele humana. Ilse Koch se tornou então conhecida na Imprensa Americana como a “bruxa de Buchenwald”, em referência à forma com que os prisioneiros a chamavam: “Die Hexe von Buchenwald” (*The Witch from Buchenwald*). Em 1947, ela foi levada a julgamento em um tribunal presidido pelas forças aliadas e sentenciada à prisão perpétua por violação das leis da convenção de Genebra, mas não por ordenar a fabricação do famoso abajur. Durante o processo de revisão de sua condenação em 1949, ela foi libertada pelo General Lucius D. Clay,

humana⁷⁹. Independentemente dessa história se comprovar um fato, ou se configurar um mito, ela foi divulgada geração a geração, e encontrou grande repercussão no período pós-guerra possivelmente por evidenciar de maneira extrema e emblemática o caráter hediondo e de barbárie atribuído aos experimentos e, sobretudo, a forma de conduta dos nazistas em relação aos judeus aprisionados nos campos de concentração. Ainda que tal história não comprove sua veracidade é significativo notar o quanto o verso de Cohen, ao se relacionar com esse “fato” e dialogar com a ressonância deste em nossos tempos, torna-se incisivo e efetivo em sua caracterização da atmosfera de tortura e de atrocidade criada pelos nazistas. O verso em questão revela igualmente pertinência por se relacionar com, conforme Sartre assim se referiu (SARTRE, 1994, p. 161), o *desejo de aniquilação da humanidade* em seu próximo. Realmente, ao imaginar conceber um objeto decorativo (abajur) utilizando matéria-prima humana (mais especificamente um *beijo*⁸⁰), verifica-se o desejo expresso por parte do torturador de supressão da humanidade no

o qual declarou no processo que os abajures descobertos em sua casa foram feitos de pele de bode. Posteriormente Ilsa foi novamente condenada por acusações de crueldade e por ordenar o assassinato de prisioneiros do campo de Buchenwald, e acabou se suicidando na prisão em 1967. No entanto, o mito em torno do abajur de pele humana já havia sido desencadeado, em função principalmente do filme realizado pelo diretor Billy Wilder, após a liberação do campo de concentração de Buchenwald em 1945, o qual documentava as atrocidades praticadas pelos nazistas. Uma imagem bastante divulgada neste filme era a cena em que se dispunham sobre uma mesa restos humanos preservados como souvenirs pelos nazistas, entre os quais se incluíam duas cabeças humanas encolhidas, diversos fragmentos do que aparentava ser pele humana tatuada e um abajur de mesa. A narração do filme em questão informava que o abajur, confeccionado com pele humana, havia sido feito a pedido de uma esposa de um oficial da SS. Devido à grande repercussão que o fato teve na imprensa, logo este abajur se tornou um símbolo emblemático da barbárie praticada pelos nazistas (BUCHENWALD CONCENTRATION CAMP, 1998).

⁷⁹ A opinião corrente é de que possivelmente os nazistas tivessem produzido sabão utilizando gordura humana. Entretanto não há comprovação de que eles chegaram a produzi-lo em escala industrial, mas tão somente de maneira experimental. No tribunal de Nuremberg em 1945, a União Soviética acusou os oficiais nazistas de terem fabricado nos campos de concentração sabão utilizando gordura humana como matéria-prima. Ainda que amostras de sabão tenham sido apresentadas no tribunal, sendo presumivelmente produzidas com gordura humana, nenhum exame foi apresentado para comprovação científica do fato, em razão do conhecimento público de que os nazistas houvessem produzido sabão com a gordura humana de judeus assassinados nos campos. Segundo o artigo 23 da Constituição do Tribunal Militar Internacional (Constitution of the International Military Tribunal), o tribunal declarava que não devia requerer comprovação de fatos de conhecimento público, mas deveria considerá-los juridicamente. Conforme tal artigo especificava: “*The Tribunal shall not require proof of facts of common knowledge but shall take judicial notice thereof*” (BUCHENWALD CONCENTRATION CAMP, 1998).

⁸⁰ Considerando-se que nesse poema a “matéria-prima humana” utilizada para confeccionar o abajur é um “beijo”, compreende-se com ainda mais veemência o desejo do torturador nazista de supressão da humanidade de seu torturado. Pois o “beijo”, conforme tratarei mais adiante em minha leitura do poema *Opium and Hitler*, pode ser compreendido tanto como expressão de afetividade, quanto como um símbolo da compaixão e da humanidade para com o outro.

torturado, como se através desse ato de subjugação os nazistas pudessem realizar seu desejo de configurar o judeu torturado tal qual qualquer outro animal irracional e, portanto, inferior. Dessa forma, tanto cometendo quanto consentindo com essa espécie de atrocidade, talvez os oficiais nazistas pudessem comprovar, ainda que de maneira simbólica, a teoria pseudo-científica defendida por Alfred Rosenberg sobre o arianismo, segundo a qual se pregava a formação de uma raça pura ariana, seguida da consideração dos judeus, entre outros povos não-arianos, como sendo uma raça inferior que, dentro do ideal de limpeza étnica promovido pelo regime nazista, devia ser exterminada.

À consideração de Sartre do ato de tortura como sendo um desejo expresso de aniquilação da humanidade no outro, alia-se a constatação da inutilidade do ato de confessar. Tal como se verifica no quarto verso do poema, não há crimes que o torturado haja cometido para que possa confessar, de modo que justificasse o uso da tortura contra sua pessoa. Ao contrário, o que ele pode confessar, é apenas a verdade, ou melhor, a simples obviedade de sua condição: o fato dele ser *judeu*. Daí o propósito provocativo desse verso: *É inútil dizer a um homem que ele é Judeu (No use to tell a man he's a Jew)*. Após o verso que se relaciona com as significações da história do abajur de pele humana, o autor retoma a consideração a respeito do ato da confissão a fim de concluir o seu texto. Iniciando de forma imperativa, a passagem assim transcorre: *Confesse! confesse!// é o que você exige/ embora acredite que esteja me entregando tudo (Confess! confess!// is what you demand/ although you believe you're giving me everything)*. A forma imperativa dos versos é convincente por possibilitar a identificação do sujeito lírico com a figura do torturado.

Em função desse desfecho do poema, duas constatações são possíveis: primeiro, a de que, conforme já se expressava no quarto verso, a confissão é apenas um pretexto utilizado pelos nazistas para exercer o ato da tortura, visto que ela não objetiva uma verdade outra que não seja a condição judaica do torturado, ou seja, a vítima é torturada pelo que representa (a impureza da raça) e não por algo que tenha feito; segundo, a de que a prática da tortura é para o carrasco, sobretudo, um pretexto para o desnudamento de sua essência, ou seja, a desculpa para deixar aflorar na superfície de sua

personalidade os subterrâneos de seu Mal. De fato, no momento em que o poema conclui com o verso *embora acredite que esteja me entregando tudo*, é inevitável a consideração deste “tudo” como sendo não somente a atitude vil do carrasco, as violências e crueldades impostas por seus atos na sala de tortura, mas em especial o seu desejo profundo de destruição do humano em sua vítima. Tais constatações se revelam em nítida consonância com a investigação de Sartre a respeito da destruição do humano por meio do ato de tortura, conforme a passagem a seguir (SARTRE, 1994, p. 161):

Chega um momento em que o torturador e torturado estão de acordo: aquele, porque saciou numa só vítima, simbolicamente, o seu ódio pela humanidade inteira; este, porque só consegue suportar a sua culpa levando-a ao extremo, e só consegue tolerar o ódio que sente por si mesmo odiando também a todos os outros homens. Mais tarde o carrasco talvez seja enforcado; a vítima, caso escape, talvez se reabilite – mas quem esquecerá essa Missa em que duas liberdades comungaram na destruição do humano?

Com base nessa passagem de SARTRE (1994, p. 161), nota-se o quão apropriada é a sua maneira de considerar o ato de tortura como sendo algo ritualístico. Ao se referir a este ato como uma *Missa*, o autor certamente incute em sua carga de significação um caráter cerimonioso, ainda que não deixe de considerar a sua natureza vil. À essa observação, alia-se a consideração do ambiente de tortura como sendo algo precioso. Para tanto, basta que se lembre da “redoma de vidro” que em *Heirloom*⁸¹ parece envolver o ato de tortura, nitidamente *protegendo-o*, de forma análoga à maneira que qualquer templo ou igreja possibilita e sugere proteção para seus fiéis.

De fato, tal como o advento da tortura se apresenta nos poemas de Cohen, é possível fazer uma leitura da atmosfera da tortura como sendo um verdadeiro ritual da degradação, onde carrasco e vítima participam de uma cerimônia que celebra a destruição do humano em si mesmos. No entanto, ao contrário de uma missa ou qualquer outra cerimônia religiosa, que em sua concepção original celebre o amor entre o homem e deus e, principalmente, o amor entre o homem e o seu próximo, a missa da tortura procura celebrar o ódio entre os homens. Nessa cerimônia em que ambos, torturador e torturado,

⁸¹ Mais especificamente nos versos: *The torture scene developed under a glass bell/ such as might protect an expensive clock* (COHEN, 1964, p. 17)

comungam com a idéia da aniquilação do humano um no outro, o ódio é o sentimento que os une, o qual é pregado de forma efetiva entre eles.

Conforme foi visto em *What I'm doing here*⁸², o ódio do torturador é expresso sem necessidade de justificativa, ou seja, não é a morte ou outro aspecto denotativo de tragicidade que o desencadeiam. Como um aprofundamento desse ódio, Cohen revela em *Hitler the brain-mole*⁸³ a forma encontrada pelo torturador para simbolizar de forma emblemática o seu ódio por todo um povo (o povo judeu), e, por conseguinte, o seu ódio pela humanidade no que ela representa de diversidade de expressão, isto é, as várias possibilidades que nosso mundo fornece para a valorização do humano em virtude dos diferentes povos e das diferentes culturas que o expressam. Já em relação ao torturado, nota-se que em função das violências, das tarefas de aviltamento e dos atos de desumanização sofridos, este quando expressa seu ódio ao carrasco, por consequência, expressa este ódio a toda a sociedade que permitiu a formação e a atuação deste carrasco.

Dessa forma, tal qual Cohen revela em *The genius*⁸⁴, o judeu torturado expressa toda a amplitude de seu ódio como forma de reação aos diversos sofrimentos vivenciados. Nesse sentido, a ira e o ódio expressos pelo torturado, ainda que justificados, contribuem para o processo de degradação e aniquilação do humano deste. Conseqüentemente, portanto, é compreensível que em virtude das diversas mutilações físicas e psicológicas sofridas, o torturado acabe por diminuir, senão por todo suprimir, a sua crença na humanidade.

Assim sendo, seja compartilhando o sentimento de ódio um pelo outro, o torturador e o torturado expressam, cada qual com seus aspectos particulares, o desejo de destruição do humano no outro. Ao considerar o ato de tortura como sendo uma missa, é possível visualizá-lo, portanto, como um verdadeiro ritual da degradação de duas liberdades, onde ambos, carrasco e vítima, testemunham a aniquilação de sua humanidade.

⁸² Mais especificamente nos versos: *Even without the mushroom cloud/ still I would have hated* (COHEN, 1964, p. 9).

⁸³ Mais especificamente no verso: *I'm making a lampshade out of your Kiss* (COHEN, 1964, p. 35).

⁸⁴ Mais especificamente nos versos: *For you/ I will be a ghetto jew/ and dance/ and put white stockings/ on my twisted limbs/ and poison wells/ across the town* (COHEN, 1961, p. 15).

Tal constatação denota a preocupação do autor em tratar, nesses poemas selecionados de *Flowers for Hitler*, do difícil fardo que a história impõe a todos carregar, sejam eles torturadores ou torturados. Nesse sentido, são pertinentes os cenários descortinados pela lírica coheniana nesses poemas – como por exemplo os cenários opressivos e violentos dos atos de tortura –, pois a observância destes permite uma investigação a respeito da natureza do Mal, podendo esse Mal ser expresso, ou não, através dos diálogos imaginados pelo autor com as diferentes personalidades da história universal.

Além disso, em função da utilização de conhecidas personagens históricas em seus cenários sombrios, esses poemas de Cohen se revelam igualmente pertinentes por reafirmar o horror da história, e esclarecer muito da dramaticidade e da tragicidade inerente à condição judaica no período pós-guerra, visto que muitas dessas personagens utilizadas por Cohen podem ser apreendidas como verdadeiras personificações do Mal. De fato, a caracterização de Hitler, entre outros oficiais nazistas, como personagens denotativas dos atos de desumanização e das atrocidades praticadas pelos nazistas, é efetiva nesses textos, além de auxiliar a abordagem do autor a respeito da culpa coletiva, a qual é propagada geração a geração.

Como forma de aprofundamento dessa estratégia textual do autor, a qual consiste em utilizar conhecidas personalidades históricas a fim de evidenciar as várias vicissitudes do drama judaico, é que nota-se a participação do poema *All there is to know about Adolph Eichmann*⁸⁵ em seu livro *Flowers for Hitler*.

OLHOS: Médios
 CABELOS: Médios
 PESO: Médio
 ALTURA: Média
 TRAÇOS CARACTERÍSTICOS: Nenhum
 NÚMERO DE DEDOS: Dez
 NÚMERO DE DEDOS DOS PÉS: Dez
 INTELIGÊNCIA: Média

O que você esperava?

Garras?

Incisivos enormes?

⁸⁵ Em minha tradução: *Tudo que há para saber sobre Adolph Eichmann*.

Saliva verde?

Loucura?⁸⁶

Quanto ao aspecto formal, esse poema é redigido de maneira semelhante a um prontuário médico, isto é, apresentando um relato objetivo, conciso e quase monossilábico das características físicas do sujeito analisado (Adolph Eichmann). Dessa forma, o poema de Cohen mimetiza ironicamente a linguagem científica dos relatos dessa espécie. Para tanto, o artifício de apresentar a primeira coluna do texto em uma tipografia em caixa alta, seguida de uma linha pontilhada que separa a primeira da segunda coluna (sugestivamente preenchida num momento posterior), contribui de maneira eficiente para que se realize inicialmente esta leitura do poema de Cohen. Tal disposição gráfica, aliada ao próprio conteúdo semântico que o título expressa (*Tudo que há para saber sobre Adolph Eichmann*), confirmam essa observação.

No entanto, percebe-se que a concepção artística de um poema que mimetizasse essa outra forma de discurso – a dos prontuários médicos que trazem os dados referentes a uma pessoa –, certamente não traria a mesma carga de significação que esse poema de Cohen apresenta, não fosse a identidade do *paciente* ser esta: Adolph Eichmann. Ao situar o oficial da SS Otto Adolph Eichmann⁸⁷, conhecido pela função monstruosa que desempenhou no regime nazista de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial, como a pessoa examinada nesse *prontuário* de Cohen, constata-se que seja impraticável realizar uma leitura desse poema sem considerar o passado bárbaro da

⁸⁶ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 113.

⁸⁷ Adolph Eichmann (1906 - 1962) serviu em 1933 no corpo administrativo do campo de concentração de Dachau. A partir de 1934, chefiou o departamento IV B4 da Gestapo relacionado a assuntos judaicos, auto-proclamando-se “especialista em judeus”. Eichmann coordenou o confinamento de judeus em guetos no território da Polônia ocupada, tais como o de Varsóvia que chegou a abrigar mais de 400 mil pessoas, o que acabou levando muitos à morte por fome e doenças. Em 1942, Reinhard Heydrich delegou a Eichmann a função de atuar como secretário na conferência de Wannsee, ocasião em que as medidas anti-judaicas foram determinadas, denotando a política oficial de genocídio do regime nazista. A partir disso, Eichmann foi encarregado da Administração dos Transportes, função que o pôs no comando de todo o sistema de trens que transportava os judeus aos campos de extermínio da Polônia ocupada. Dessa maneira, em resposta à “solução final para a questão judaica”, Eichmann conduziu a deportação de judeus de diversas localidades da Europa para as câmaras de gás recém-construídas dos campos de extermínio, tais como Sobibor, Chelmno, Treblinka e Auschwitz-Birkenau, o que levou à morte de mais de cinco milhões de judeus (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

personagem em questão. De fato, ao focar Eichmann nesse poema, Cohen concentra em um só nome uma carga incrível de dramaticidade, dado o horror que o nome Eichmann representa para os judeus sobreviventes do holocausto, bem como para os descendentes desses judeus. Em razão de ter sido a pessoa responsável pelo confinamento dos judeus em guetos da Polônia ocupada, e principalmente por ter, posteriormente, atuado como o coordenador dos trens que transportavam os judeus aprisionados (homens, mulheres e crianças) de toda a Europa para serem exterminados nos campos de concentração nazistas, Adolph Eichmann traz para esse poema um caráter dramático e trágico, ampliando sensivelmente a carga de significação do texto de Cohen. Considerando ainda a verdadeira caçada que foi empreendida após o término da guerra a fim de encontrar o oficial nazista fugitivo, que viveu escondido na Argentina durante uma década utilizando uma identidade falsa, e a repercussão que teve seu julgamento em Israel em 1960⁸⁸, é possível esboçar o quão instigante se torna o título desse poema.

Em verdade, o poema de Cohen parece responder a toda uma indignada curiosidade da comunidade judaica a respeito da “humanidade”, ou melhor, *desumanidade* da pessoa Eichmann. Em razão do caráter atroz do empreendimento executado por Eichmann, ou seja, a sua determinação em deportar o máximo de judeus aprisionados pelos nazistas para as câmaras de gás, é compreensível que o senso comum o categorize facilmente como uma pessoa vil, ou melhor, um “monstro”. Em resposta a esse senso comum, Cohen parece se referir ao relacionar de forma absolutamente concisa os dados pessoais de Eichmann, que revelam suas características físicas. Entretanto, de forma a reverter as possíveis expectativas do leitor, Cohen não apresenta Eichmann com características singulares e específicas que pudessem denotar a vileza de sua personalidade, ou ainda confirmar através de uma descrição

⁸⁸ Eichmann foi preso após a rendição da Alemanha Nazista em maio de 1945, mas logo conseguiu escapar. Utilizando o nome Ricardo Klement, ele fugiu para a Argentina, onde viveu por dez anos com essa identidade falsa. Após anos de buscas e investigações, ele foi capturado por agentes israelenses em 11 de maio de 1960. Foi a julgamento em Jerusalém, sendo acusado de crimes contra o povo judeu, crimes contra a humanidade e crimes de guerra. Depois de quatro meses de julgamento e do depoimento de mais de cem testemunhas sobreviventes do holocausto, que foram transmitidos pela tevê e alcançaram grande repercussão internacional, Eichmann foi considerado culpado de todas as acusações e sentenciado à morte. Foi enforcado em 1 de junho de 1962 (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

física incomum a natureza de seu Mal. Ao contrário, o que Cohen apresenta, através de dados explicitativos da altura, peso, e de outras características físicas de Eichmann (cabelos, olhos, número de dedos dos pés e das mãos), e até mesmo em relação à sua inteligência, é simplesmente a descrição de uma pessoa comum. Enfim, conforme é possível constatar nesse poema, qualquer um poderia ter essa descrição de Eichmann. Um aspecto confirmativo desse ponto de vista são as perguntas formuladas pelo autor no final do poema, as quais se dirigem diretamente ao leitor. Conforme se verifica no texto, essas perguntas (*What did you expect?/ Talons?/ Oversize incisors?/ Green saliva?/ Madness?*), além de se revelarem provocativas, opõem-se a uma superficial categorização deste oficial nazista como sendo um “monstro” em função de apresentar características físicas diferenciadas. Ao contrário, o que se verifica é que ele facilmente poderia ser tomado como uma pessoa comum, o que de fato, realmente aconteceu, pois Eichmann passou despercebido entre os argentinos durante os dez anos que ele se refugiou nessa nação.

Um aspecto digno de nota é a pergunta que Cohen lança ao final do seu texto. Ao questionar o leitor se este esperava encontrar nesse *poema-prontuário* alguma confirmação da loucura (*Madness?*) de Adolph Eichmann, é pertinente lembrar o ponto de vista de Sartre a respeito da natureza do Mal (SARTRE, 1994, p. 160), mais especificamente o momento em que ele argumentava que o conhecimento pelas causas não é capaz de dissipar esse Mal. Nesse sentido, o poema de Cohen se revela condizente com a idéia de Sartre, pois nem a loucura, nem os outros questionamentos (a respeito das garras, incisivos e saliva) anteriores, são argumentos plausíveis que justificam a eclosão do Mal nessa pessoa. Além disso, ainda que a *ficha* de Eichmann revelasse insanidade, tal comportamento poderia denotar uma doença mental ou um desvio social, mas não necessariamente abrangeria características de maldade nessa pessoa.

Assim sendo, ao final desse poema duas constatações se tornam possíveis. A primeira, bem evidente por sinal, seria a de que a aparência externa não revela a paisagem interior que uma pessoa carregue, portanto não é capaz de dar uma pista sequer dos aspectos vis da personalidade de alguém, além de, mais profundamente, ser incapaz de auxiliar a descortinar a natureza do Mal dessa pessoa. Outra possível constatação, e mais veemente, seria a de

que aparentemente qualquer um que possuísse as características físicas apresentadas, ou seja, uma grande quantidade da população (se não a maioria desta) poderia em tese, ser capaz de cometer as mesmas atrocidades que Eichmann cometeu. Dessa forma, qualquer pessoa enquadrada nessas descrições, poderia teoricamente ser capaz de realizar os mesmo atos vis. Talvez essa verdade seja a que possivelmente mais aterrorize a nossa sociedade ocidental, ou seja, a possibilidade de uma pessoa aparentemente normal (com características físicas comuns) ser capaz de cometer as mesmas atrocidades promovidas pelos oficiais nazistas. Para tanto, basta que permita em si a eclosão desse Mal, que Sartre argumentou ser de uma pureza sem remissão.

Em relação à atuação desse Mal, às formas de horror por ele praticadas, mais especificamente, o horror vivido pelos judeus nesse período do genocídio efetuado pelo regime nazista, bem como do testemunho desse horror por parte dos não judeus que compartilharam daquele mesmo momento histórico e presenciaram de perto o seu drama, é pertinente considerar o depoimento da escritora Simone de Beauvoir, que morou na França ocupada pelos nazistas. Em seu livro de memórias, *A força da idade* (BEAUVOIR, 1984), a escritora rememora o momento em que as tropas aliadas desembarcaram na África do Norte, no dia 8 de novembro de 1941, e que ilustra particularmente o horror presenciado naquela época, como se evidencia na passagem a seguir (BEAUVOIR, 1984, p. 522):

Trens de deportados partiam repletos para a Alemanha; iam cheios de “políticos” e de judeus que a polícia arrebanhava através da França inteira; não faziam mais diferença agora entre os judeus de ascendência francesa e os de ascendência estrangeira: todos deviam ser *eliminados* [grifo meu]. Até então a “zona livre” lhe servira de refúgio incerto: não tinham mais sequer esse recurso. Muitos escolheram o suicídio. O horror desses destinos obsedava-nos. Essa obsessão era benigna ante o próprio horror que milhares de homens e mulheres viviam em seu coração e na sua carne, antes que a morte chegasse. Sua desgraça permanecia estranha a nós mas é verdade, também, que empestava o ar que respirávamos.

Nesse fragmento do livro de memórias de BEAUVOIR (1984, p. 522), o testemunho da escritora confirma o horror presenciado pelos não judeus nesse conturbado e dramático momento histórico. Nesse sentido, a imagem dos trens partindo cheios de judeus, a qual Beauvoir se refere, é emblemática desse

horror dolorosamente presenciado por ela e tantos outros. Além disso, o testemunho da escritora confirma a atitude empregada pelos nazistas naquela época, isto é, sua determinação em *eliminar* o maior número de judeus possível, o que se tornou efetivo a partir de 1942, em grande parte graças à determinação de Adolph Eichmann em executar sua meta de extermínio do povo judeu, em resposta à “solução final para a questão judaica”⁸⁹. De fato, é reportado⁹⁰ que em fins de 1944, Himmler, ao perceber o avanço crescente das tropas aliadas sobre terras até então ocupadas pelos nazistas, ordena a Eichmann que cesse com a deportação de judeus para os campos de extermínio. Entretanto, Eichmann, contrariando as ordens de Himmler, põe milhares de judeus em marcha para a morte⁹¹. Dessa forma, se de um lado do conflito havia o horror vivenciado pelos judeus aprisionados e deportados para os campos de extermínio, além, é claro, do horror que era presenciado pelos não judeus (como é exemplo Simone de Beauvoir), do outro lado do conflito havia a determinação de oficiais da SS (do qual é exemplo Adolph Eichmann) em ampliar esse horror em escalas inimagináveis, considerando a sua resolução de exterminar o maior número de judeus que fosse possível.

Assim sendo, o testemunho de Beauvoir é elucidativo do horror propagado naquela época entre os judeus, bem como entre os não judeus, além de ser especialmente condizente com o horror desempenhado pela personalidade histórica do poema de Cohen, Adolph Eichmann. De fato, uma maior amplitude de significação se torna possível na leitura de *All there is to know about Adolph Eichmann*, em especial os tons sombrios desse cenário de horror esboçado, em virtude da eficiente caracterização realizada por Cohen desse oficial da SS como paciente do *poema-prontuário*, pois Eichmann se revela uma personagem denotativa dos atos de desumanização e das

⁸⁹ Em 20 de janeiro de 1942, ocorreu a Conferência de Wannsee, a qual determinou as diretrizes a serem seguidas pelos oficiais nazistas a fim de coordenar a Solução Final. Já em 27 de março de 1942, iniciou-se a deportação dos judeus franceses para Auschwitz. Após sucessivas deportações de judeus de diversas partes da Europa, Eichmann reporta a Himmler em 1944, que aproximadamente já foram executados 4 milhões de judeus em campos de extermínio, e que estimam-se em 2 milhões o número de judeus mortos por unidades móveis nazistas (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

⁹⁰ (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

⁹¹ Em fins de 1944, as tropas aliadas cercaram o império de Hitler por todos os lados. À medida que o exército soviético chegava em Budapest, na Hungria, Himmler ordenava que Eichmann parasse com as deportações de judeus. Eichmann, entretanto, ignorou tais ordens e forçou 50 000 judeus a se porem em marcha para a Austria. Eles foram obrigados a caminhar 8 dias seguidos para serem enfim executados (TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997).

atrocidades cometidas pelos nazistas, além de poder ser apreendida como uma efetiva personificação do Mal (tal como Hitler, Goebbels e Goering no poema *Hitler the brain-mole*), características estas que expressam de forma veemente o horror praticado contra os judeus nesse momento histórico do holocausto.

Ademais, o horror que milhares de judeus viviam no coração e na carne, tal qual é descrito por Beauvoir em seu relato (BEAUVOIR, 1984, p. 522), entra em consonância com o horror da História afirmado por Cohen em muitos dos poemas de *Flowers for Hitler*. Se em *Heirloom, What I'm doing here* e *Hitler the brain-mole*, o horror é apresentado principalmente em relação aos ambientes de opressão e dos cenários de tortura, em *All there is to know about Adolph Eichmann*, o horror não se apresenta de forma direta, pois não se situa na superfície da personagem, mas nos subterrâneos de sua personalidade, procurando passar despercebido entre as aparências e descrições físicas de uma pessoa supostamente normal. Dessa maneira, é possível verificar que o autor realiza através de seus poemas diferentes abordagens do horror judaico, optando por apresentá-las de forma imediata em algumas situações, e de forma indireta em outras. Aos exemplos já citados, acrescente-se também o caso de *The failure of a secular life*, onde o horror da tortura é expresso num contexto doméstico cotidiano, trazendo em sua abordagem uma referência indireta ao horror da condição Dachau, ao contrário do horror do judeu de Dachau que é expresso de forma clara e incisiva em *The genius* (poema do livro que precede *Flowers for Hitler*), em especial em relação às dores e às mutilações sofridas pelo judeu desse poema.

As distintas abordagens que Cohen realiza a respeito do horror judaico em relação ao holocausto são confirmativas do horror da história observado em sua obra. Tanto que além de fornecer o pano de fundo para os dramas judaicos abordados sob a forma de poesia por Cohen, e oferecer bastante munição para suas investidas nesse campo, a História se apresenta como subtema de algumas composições do autor, como pode ser notado em *Opium and Hitler*⁹², poema também integrante de *Flowers for Hitler*.

⁹² Em minha tradução: *Ópio e Hitler*.

Apresentado sob a forma de nove estrofes de quatro versos, com sistema rímico bem marcado (possuindo rimas no segundo e no quarto verso de cada quadra), esse poema através de uma abordagem direta e singular, amplia significativamente as considerações de Cohen a respeito do horror judaico em relação ao holocausto.

Muitas crenças
o fizeram fulgir –
ópio e Hitler
o fizeram dormir.

Uma Negra com
um apetite e tanto
ajudou-o a pensar
que não era branco.

Ópio e Hitler
revelaram um mundo
feito de vidro.
Para um assunto

assim inofensivo
não há cura:
o estado se levantou
de um beijo com úlcera.

No céu um sonho
já esteve cravado
um sol de verão
quando estava elevado.

Ele queria nos olhos
uma venda feita de pele,
queria que a tarde
começasse em breve.

Uma lei quebrada –
mais nada iria durar.
Se o mundo era de cera,
o dele a se moldar.

Não! Por uma dose de história
ele ficava todo atrapalhado.
O sol se soltou,
e a sua mulher ao seu lado.

Imersos, seus corpos
faziam uma escuridão tal,
o Líder iniciou
um discurso racial.⁹³

⁹³ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 115.

Em *Opium and Hitler*, Cohen apresenta sob a forma de poesia um entrelaçamento de diferentes temas, tais como o tema da história, o tema do amor e, principalmente, o tema do horror judaico em relação ao holocausto. O tema da história é facilmente identificável no poema, em especial nos dois versos iniciais da oitava estrofe (*No! He fumbled/ for his history dose*). Nesses versos Cohen faz uma associação entre a história universal e a natureza das drogas. Ou seja, o autor refere-se à História como sendo uma substância tóxica e anestésica, aludindo à vil utilidade das drogas. De fato, em função de promover insensibilização (mais especificamente ao anestesiar a razão e insensibilizar a memória) e fornecer inconsciência, isto é, ao proporcionar uma possibilidade de fuga, a história tal como uma droga (no poema, *a dose de história*), oferece uma saída possível para esse caminho sombrio que o sujeito lírico percorre.

Nesse sentido, a realidade tal como é apresentada neste poema é por todo sombria. Ao fazer alusão ao tema do horror judaico relacionado ao holocausto nessa composição, Cohen efetua uma abordagem do ambiente de opressão de forma incisiva já na primeira estrofe de seu poema. Em seus versos finais (*opium and Hitler/ let him sleep*), a associação que Cohen propõe de *Hitler*, uma figura central ligada ao horror e à opressão do regime nazista, com o *ópio* é pertinente, pois possibilita ao leitor uma caracterização convincente do cenário sombrio e opressivo que o sujeito lírico habita. Nesse sentido, compreende-se que *dormir*, pode significar não somente uma supressão da consciência tal como ocorre com os que utilizam uma droga (tal como o sono e a inconsciência promovida pelo uso do ópio), mas também pode significar uma supressão mais violenta, a supressão da humanidade (tal como o desejo de aniquilação do humano promovido pela figura do torturador nazista), ou uma supressão ainda maior, a supressão da *vida*, visto que a metáfora do sono também pode ser compreendida como a morte física.

Em referência ao tema do horror judaico relacionado ao holocausto, nesse poema de Cohen a visão de mundo do autor é sensivelmente problematizada. Não apenas a fragilidade, mas também a precariedade do mundo é realçada de forma angustiante pelo autor. Para tanto, considere-se a terceira estrofe do poema (*Opium and Hitler/ made him sure/ the world was glass*). Nesses versos, a percepção do mundo como sendo algo frágil tal como

o *vidro*, confere um caráter de precariedade não somente à realidade que envolve o sujeito lírico, mas também ao nosso conceito de humanidade. Ou seja, através dessa visão do mundo como sendo feito de vidro conforme é proposta pelo poema de Cohen, constata-se a precariedade da nossa noção de *humano*, especialmente se considerar as contínuas tarefas de aviltamento promovidas durante o período do holocausto, tal como as práticas de tortura desempenhadas pelos oficiais nazistas, ou ainda o desejo de aniquilação do humano relacionado tanto a esse processo de tortura quanto ao procedimento sistemático de extermínio dos judeus aprisionados, como por exemplo o que foi efetivado nas câmaras de gás dos campos de concentração.

Dessa maneira, nota-se a difícil aceitação que é imposta ao sujeito lírico, quando este percebe o seu mundo feito de vidro e, portanto, sujeito a fragilidades e precariedades. Um aspecto denotativo da angústia que envolve esse sujeito pode ser verificado na imagem de corrupção que Cohen apresenta nos versos finais da quarta estrofe (*the state rose on/ a festered kiss*). No aspecto violento dessa imagem do *beijo com úlcera*, compreende-se uma imagem da corrupção da humanidade, em conformidade com o já referido desejo de aniquilação da humanidade no outro, além de uma profícua imagem da corrupção do sentimento e do amor, visto que o *beijo* pode ser apreendido não somente como expressão de um sentimento, ou estado sentimental entre os amantes, mas também como um símbolo da compaixão e da humanidade para com o outro.

Um aspecto digno de nota nesse poema é a associação da imagem do *beijo com úlcera* de *Opium and Hitler* com a imagem expressa em outro poema de Cohen, mais especificamente a imagem integrante do quinto verso do poema *Hitler the brain-mole*. Neste poema a concepção de se fazer de um beijo um *abajur* (*I'm making a lampshade out of your kiss*) – a qual faz referência aos atos de barbárie praticados pelos nazistas nos campos de concentração tal como fabricar artefatos utilizando matéria-prima humana⁹⁴ – está intimamente ligada à imagem do *beijo com úlcera*, visto que ambas evidenciam não só o horror judaico frente ao holocausto, mas também revelam o caráter de corrupção, supressão ou mesmo de degeneração da humanidade,

⁹⁴ Conforme já visto detalhadamente na nota 78.

fazendo alusão direta, portanto, ao desejo de aniquilação do humano promovido pela figura do torturador contra os judeus aprisionados em campos de extermínio da Alemanha nazista.

Além disso, a imagem do *beijo com úlcera* propicia o momento em que o tema do amor, o qual é anunciado na segunda estrofe de *Opium and Hitler*, entrelaça-se ao tema do horror judaico e ao tema da história nesse poema de Cohen. Para tanto, considere-se o percurso sentimental dos amantes que é traçado ao longo desse poema de Cohen, o qual é indicativo da presença desse terceiro tema no poema: o tema do amor. Sob esse aspecto, Cohen esboça uma desafiadora história de amor nessa composição. Ao ambientar em versos uma história de amor no cenário opressivo, sombrio e, sobretudo, racista da Alemanha nazista de Hitler, o autor fornece uma ousada e dramática maneira de contextualizar a realidade dos amantes focalizados. De fato, se considerar que o percurso sentimental proposto entre os amantes é caracterizado pelo enlace entre um *judeu* e uma *negra*, os quais segundo a tese do arianismo idealizada por Alfred Rosenberg e defendida pelos adeptos da doutrina racista do regime nazista são considerados representantes de uma raça inferior, compreende-se o caráter dramático e ousado que Cohen propõe a essa história de amor.

Nesse contexto, a imagem final do poema expressa nos versos iniciais da nona estrofe apresenta ampla dramaticidade (*Lost in a darkness/ their bodies would reach,*). Sob certo aspecto, a imagem dos corpos *imersos* no ato do amor, é desafiadora e sensivelmente provocativa, visto que a *escuridão* proporcionada pelo enlace entre os amantes (o judeu e a negra) desafia a tese do arianismo defendida pelos nazistas. Além disso, a imagem do amor proposta por Cohen – a imagem de que o amor é essa *escuridão* desencadeada pela união dos amantes – é por fim falível, dada a supremacia do *branco*, ou seja, o poder da realidade opressiva e intolerante da Alemanha do terceiro Reich.

Dessa forma, percebe-se o cenário angustiante que o sujeito lírico tem que enfrentar. Nesse sentido, não é incoerente que ao se deparar com a fragilidade e precariedade desse mundo feito de *vidro* (o qual envolve o ato dos amantes), o sujeito lírico opte pelo ópio, pelo efeito anestésico e insensibilizador da droga. De fato, tanto o ópio quanto a *dose de história*, são

soluções escapistas para esse sujeito que procura desenvolver um percurso amoroso num mundo que ele sabe frágil, onde o que vinga não é o amor mas sim os sentimentos *ulcerados*, corrompidos. Não é à toa, portanto, que dentro desse ambiente de opressão descortinado ao longo do poema *Opium and Hitler*, a imagem do beijo que o sujeito lírico veja prevalecer nessa difícil realidade seja a de um *beijo com úlcera*.

Sendo assim, há em *Opium and Hitler* um entrelaçamento de temas distintos, tais como o tema da história, o tema do amor e, fundamentalmente, o tema do horror judaico em relação ao holocausto. Através deste, bem como em função dos outros poemas já abordados anteriormente, Cohen ao escrever poemas sobre a difícil realidade dos judeus aprisionados e/ou subjugados pelo regime da Alemanha nazista indica a possibilidade de utilização do holocausto como matéria artística a fim de *construir* de maneira singular o evento catastrófico do holocausto sob a forma de poesia.

De fato, ao lançar uma luz sobre esse evento catastrófico da história da humanidade, enfocando diferentes aspectos do horror judaico, Cohen proporciona ao leitor uma ampla reflexão sobre as práticas de tortura, as tarefas de aviltamento, as barbáries, as atrocidades, os atos de desumanização, bem como sobre o desejo de aniquilação do humano no outro.

Ao promover tais reflexões sobre a natureza humana, percebo a poesia de Cohen irmanada a uma das mais necessárias funções da arte, a qual é estimular no leitor uma reflexão sobre o seu tempo e sua realidade. Pois conforme Sartre argumenta a respeito da função do escritor em seu ensaio *Que é escrever* (SARTRE, 1994, p. 21):

...o escritor decidiu desvendar o mundo e especialmente o homem para os outros homens, a fim de que estes assumam em face do objeto, assim posto a nu, a sua inteira responsabilidade. Ninguém pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre. Do mesmo modo, a função do escritor é fazer com que ninguém possa ignorar o mundo e considerar-se inocente diante dele.

Dessa maneira, há pertinência na incursão lírica de Cohen pelo tema do holocausto, em virtude de seus poemas possibilitarem através do ato de leitura uma reflexão sobre o evento do holocausto, além de estimularem a nossa conscientização a respeito desse distinto drama humano (o drama

judaico), bem como da realidade histórica que todos nós, judeus ou não, herdamos na contemporaneidade. Pois conforme Sartre já argumentava em relação à função do escritor, a poesia de Cohen faz com que o leitor não possa “ignorar o mundo”, isto é, ela permite o conhecimento, a conscientização e a reflexão sobre o evento da Shoah, opondo-se à sua ignorância ou alienação⁹⁵. Sob esse aspecto, um dos poemas mais contundentes do livro *Flowers for Hitler* é *A migrating dialogue*⁹⁶:

Ele usava bigode preto e cabelos de couro.
Falávamos sobre os ciganos.

Não roa as unhas, eu lhe disse.
Não coma tapetes.
Tome cuidado com os coelhos.
Seja esperto.
Não fique acordado a noite toda assistindo
desfiles no Altas Altas Altas Horas da Madrugada
Não faça caca em seu uniforme.

E quanto a todos os bons generais,
os belos e velhos nobres lutadores,
os valentes Junkers, os valentes Rommels,
os valentes Embaixadores von Cabelos Prateados
que renunciaram em 41?

Tire esse sorrisinho de seu rosto.
O Capitão Marvel assinou o contrato dos chicotes.
Joe Palooka fabricou os chicotes.
Li'l Abner embalou-os em caixas.
Os irmãos Katzenjammer conceberam experimentos.
Meras engrenagens.

Achou! Miss Sabão Humano.
Isso jamais aconteceu.
Oh castelos do Reno.
Oh loira SS.
Não acredite em tudo que vir nos museus.

Eu disse TIRE ESSE SORRISINHO incluindo
a espuma na boca de nojo e superioridade.
Não gosto do jeito que você vai ao trabalho toda manhã.
Como é possível os ônibus ainda passarem?
Como é possível ainda fazerem filmes?

Eu creio piamente na Segunda Guerra Mundial.
Estou convencido de que aconteceu.
Não estou certo da Primeira Guerra Mundial.
A Guerra Civil Espanhola – talvez.
Eu creio em dentes de ouro.

⁹⁵ A esse respeito, lembre-se, por exemplo, do poema *Heirloom* de Cohen, o qual segundo minha ótica de leitura procura estimular e valorizar a conscientização do drama judaico em relação ao holocausto.

⁹⁶ Em minha tradução: *Um diálogo em migração*.

Eu creio em Churchill.
 Não me diga que ateamos fogo em berços.
 Acho que você está exagerando.
 O Tratado de Westphalen se apagou como uma mancha
 de batom no Monumento Blarney.
 Napoleão era um bronco sexy.
 Hiroshima tirou o Made in Japan do papel.
 Acho que devemos deixar as cinzas adormecidas descansarem.
 Eu creio piamente em toda a história
 Eu me lembro, mas está cada vez mais difícil
 lembrar de tanta história.

Há tristes confetes salpicando
 das janelas dos trens partindo.
 Eu deixo que eles partam. Não posso me lembrar deles.
 Eles apitam com tristeza em meu cotidiano.
 Eu esqueço os números grandes,
 Esqueço o que eles significam.
 Eu peço desculpas àquela seção de fotografuras
 de um jornal de 1945 que iniciou o meu aprendizado.
 Peço desculpas à esquerda e à direita.
 Peço desculpas antecipadamente a todos
 nessa grande e bela platéia por meus comentários finais insossos.

Braun, Raubal e ele
 Hitler e suas garotas
 (tenho alguma experiência nesses assuntos),
 esses três seres humanos,
 Não consigo tirar seus adoráveis corpos nus de minha cabeça.⁹⁷

Nas primeiras estrofes desse poema, Cohen apresenta uma confluência de diferentes vozes. Articuladas na forma de um diálogo⁹⁸ proposto entre um adulto e uma criança, possivelmente descendente desse adulto, as estrofes iniciais revelam um tempo pós-holocausto. Sob certa ótica de leitura, pode-se considerar o indivíduo adulto como um oficial alemão anteriormente vinculado ao regime nazista que agora, com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrocada do terceiro Reich, encontra-se na condição de fugitivo, ou seja, um habitante do exílio. Dessa forma, o diálogo que se sucede entre esse adulto e sua criança faz alusão à realidade dos oficiais nazistas que viviam ocultos, foragidos no exílio⁹⁹. Nesse sentido, Cohen retrata os personagens desse diálogo imaginário com certo senso de humor, a fim de evidenciar a sua condição que se aproxima do patético. De fato, em função dos diversos cuidados e medidas que o adulto aconselha a criança a tomar a fim de que eles não sejam descobertos no exílio, tais como não “roer unhas”, assistir “desfiles

⁹⁷ Para acompanhar o texto original em inglês, vide a página 117.

⁹⁸ Lembre-se que o título do poema em questão é “Um diálogo em migração” (*A migrating dialogue*) [grifos meus].

⁹⁹ Como por exemplo Adolph Eichmann.

militares de noite na televisão” ou ainda “sujar” o uniforme (conforme versos da segunda estrofe), o autor promove em um momento inicial uma representação cômica desses foragidos.

Posteriormente, em resposta às questões levantadas pela criança, o adulto apresenta (na quarta estrofe), sob seu ponto de vista, quem de fato foi o responsável pelo advento da máquina de torturas e perseguições do regime nazista (e em relação às suas origens, também o responsável pelas invasões e ocupações¹⁰⁰ de diferentes nações realizadas pelo terceiro Reich), ou seja, as próprias nações do ocidente. Representando essas nações (como por exemplo os Estados Unidos) sob a forma de ícones da cultura de massa do mundo ocidental (como por exemplo o Capitão Marvel e outros personagens de histórias em quadrinhos), Cohen faz uma alegoria dos verdadeiros responsáveis pela eclosão e ascensão do nazismo na Alemanha. De fato, segundo dados históricos¹⁰¹, as diversas condições e penalidades impostas pelos países aliados vencedores da Primeira Guerra Mundial (em especial França, Estados Unidos e Inglaterra) à Alemanha derrotada ao fim desse conflito muito contribuíram para a formação de um cenário de pobreza e graves crises sociais, o qual favoreceu a forte identificação e o apoio da população alemã à ascensão de um regime totalitário, como ocorreu com o regime nazista, que ganhou força devido às suas promessas de fim das crises sociais, como são exemplo as promessas de trabalho à população das cidades e de terra aos camponeses.

¹⁰⁰ Quando a Alemanha invade a Polônia no dia primeiro de setembro de 1939, é deflagrada a Segunda Guerra Mundial (ALMANAQUE ABRIL, 2005, p. 74).

¹⁰¹ Ao fim da Primeira Guerra Mundial, as nações aliadas (em especial França, Inglaterra e Estados Unidos) através do Tratado de Versalhes (28 de junho de 1919), responsabilizaram a Alemanha pelo conflito, impondo-lhe uma série de condições, tais como a sua desmilitarização e o pagamento de indenizações às nações atacadas. Segundo esse tratado, a Alemanha perderia um sétimo de seu território e todas as suas colônias, além de ficar proibida de se unir à Áustria. Suas forças armadas foram desmanteladas, ficando reduzidas a apenas 100 mil homens no Exército. De acordo com o artigo 232 do tratado, a Alemanha deveria pagar indenizações à França, Inglaterra, Itália e à Bélgica no valor de 132 bilhões de marcos-ouro. Dessa maneira, a grave crise econômica aliada às diversas crises sociais (desemprego, inflação, fome, miséria) que assolaram a Alemanha após o fim da Primeira Guerra conduziram essa nação a um cenário de grande instabilidade social. Em resposta a toda essa problemática social, surgiu o nazismo (termo derivado do partido nacional-socialista alemão), o qual devido às suas promessas de trabalho a todos os cidadãos e de terra aos camponeses, conquistou imenso apoio e força popular, favorecendo a gradual tomada do poder por Hitler a partir de janeiro de 1933, quando é nomeado para o posto de chanceler (ALMANAQUE ABRIL, 2005, p. 11-26).

Após um certo tom cômico tendendo ao patético (conforme apresentado na segunda estrofe), e de um certo tom didático apresentando os verdadeiros responsáveis pela máquina de tortura (de forma alegórica, as nações causadoras do conflito bélico) conforme nota-se na quarta estrofe, o tom irônico prepondera ao longo da quinta estrofe desse poema de Cohen. Ao fazer alusão a certos atos de barbárie praticados pelos nazistas, como por exemplo fabricar artefatos utilizando matéria-prima humana, mais especificamente o sabão feito com gordura humana (*Peekaboo Miss Human Soap*), Cohen reveste de ironia a sua lírica. Indicativo disso é o verso seguinte que comenta o mito da utilização de gordura retirado dos corpos de prisioneiros dos campos de concentração para a fabricação de sabão (*It never happened*). Ou seja, o sujeito lírico declara que *isso* jamais aconteceu.

Sob essa ótica proposta pelo sujeito lírico (personagem adulto do poema em diálogo com a criança), a qual afirma não haver ocorrido tal episódio (o sabão de gordura humana), uma consideração é digna de nota. Se por ventura as barbáries e diversas atrocidades (como é exemplo o caso do sabão) cometidas pelos oficiais nazistas *não* aconteceram, é condizente afirmar que os procedimentos sistemáticos de tortura e extermínio dos judeus aprisionados também *não* ocorreram. Nesse sentido, é plausível imaginar que sob essa perspectiva, conseqüentemente, o evento todo do holocausto *não* aconteceu. Esta linha de pensamento pode ser reforçada se levarmos em consideração o verso final da quinta estrofe (*Don't believe everything you see in museums*). Ou seja, o sujeito lírico (ex-oficial nazista) parece conduzir a questão do holocausto levantada pela criança para esse direcionamento: a *negação* do evento. Dessa maneira, nota-se que a negação do holocausto, a qual é projetada pelo ponto de vista do sujeito lírico, encontra preocupante ressonância na contemporaneidade¹⁰², visto que mesmo nos tempos atuais, sessenta anos

¹⁰² Em 20 de fevereiro de 2006, foi divulgada na imprensa a declaração de Manouchehr Mottaki, o ministro das Relações Exteriores do Irã, que a exemplo de outros negacionistas da Shoah, negou publicamente a existência do evento histórico do holocausto. Em dezembro de 2006, o presidente iraniano, Mahmoud Ahmadinejad, convocou uma conferência em Teerã sobre o genocídio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, na qual vários oradores negaram a existência do Holocausto. Nessa ocasião, Ahmadinejad qualificou de "mito" e "invenção" o extermínio de seis milhões de judeus pelos nazistas na Segunda Guerra. Em resposta a eventos dessa natureza, a Assembléia Geral da ONU aprovou, em 26 de janeiro de 2007, uma resolução de condenação à negação do Holocausto judeu durante a Segunda Guerra Mundial. Essa resolução, aprovada por consenso por 103 países, expressa "uma condenação sem reservas a qualquer negação do Holocausto", além de solicitar "a todos os

após o término da Segunda Guerra Mundial, ainda existam pessoas que negam publicamente a existência do holocausto.

Nesse sentido, observa-se nesse poema de Cohen um propósito desafiador, isto é, promover reflexão sobre esse evento catastrófico da história universal, apesar da existência dos negacionistas da Shoah. Um aspecto digno de nota é a questão levantada pelos versos da sexta estrofe do poema. Nas perguntas lançadas ao leitor (*How come the buses still run?/ How come they're still making movies?*), compreende-se a seguinte questão: como é possível ainda existir a normalidade, como é possível ainda haver o cotidiano após a ocorrência de um evento terrível como o holocausto? Sem dúvida, essa questão levantada pelo poema permite ao leitor refletir sobre esse terrível evento histórico. Mais que isso, considera-se essa questão levantada pelo poema de Cohen como uma das mais necessárias, visto que ao procurar estimular no leitor uma reflexão sobre o holocausto, o autor não estará apenas estimulando reflexão sobre esse evento histórico, mas também, potencialmente, estará propondo ao leitor uma releitura sobre o seu próprio tempo e a sua realidade.

Sob certa ótica de leitura, pode-se dizer que Cohen conduz a sétima estrofe de seu poema quase que totalmente a respeito dessa necessidade de promover reflexão, ou seja, de *lembrar*, de *pensar* e *falar* sobre o holocausto e outros eventos da história universal, a fim de que eles não caiam no esquecimento. Já no início dessa estrofe, o autor dialoga com os negacionistas da Shoah de forma bem humorada, como lhe é peculiar. Ao afirmar que acredita *piamente* na existência da Segunda Guerra Mundial, embora não esteja *convencido* a respeito da Primeira Guerra Mundial, o sujeito lírico faz uma referência irônica à opinião expressa dos que negam publicamente a existência do segundo conflito. Mais que isso, ao representar através do sujeito lírico a opinião de que os partidários do regime nazista não cometeram certas atrocidades e barbáries (como por exemplo o “sabão feito com gordura humana” já citado, ou ainda o ato de “atear fogo em berços”, mencionado no

Estados-membros que rejeitem qualquer negação, total ou parcial, do Holocausto como um acontecimento histórico" (FOLHA DE S. PAULO ONLINE, 2007).

sétimo verso), Cohen utiliza a figura do ex-oficial nazista¹⁰³ para exprimir essa preocupante “versão” dos negacionistas da Shoah. Compreende-se essa atitude empregada por Cohen (a de aludir à opinião dos negacionistas do holocausto), enunciada através das falas de seu personagem como *provocativa*, de modo a questionar o leitor sobre o seu ponto de vista. Pois, ainda que no início dessa estrofe, a figura do ex-oficial afirme *duvidar* da existência da Primeira Guerra Mundial, ao final ela afirma *acreditar* na existência de “toda a história” (*I believe with a perfect faith in all the history*).

Dessa maneira, o autor procura não só estimular a nossa reflexão a respeito dessa questão (o holocausto), como também ao longo dessa estrofe procura atrair nossa atenção para essa necessidade de promover reflexão sobre os eventos traumáticos do passado (sobre “toda a história”), a fim de que não deixemos cair em esquecimento catástrofes dessa natureza. Pois conforme Wynands já observou em artigo citado anteriormente (WYNANDS, 2000, p. 199), há a opinião dos que defendem a utilização do holocausto como matéria artística a fim de que as reflexões estimuladas sobre a catástrofe, possam evitar que ela caia em esquecimento, contribuindo dessa maneira para que um evento terrível como o holocausto não volte a acontecer. Ou seja, em última instância é importante *lembrar* a catástrofe a fim de *evitar* a sua recorrência.

Se *pensar-lembrar-refletir* sobre a catástrofe é necessário, nada mais coerente que posicionar a figura do ex-oficial nazista de forma a assumir essa falibilidade tão reconhecidamente humana, que é a nossa capacidade de *esquecer*. Pois conforme essa personagem afirma ao final da sétima estrofe, é para nós (habitantes da contemporaneidade sujeitos a todo o peso da história) cada vez mais difícil “lembrar de tanta história”. Dessa maneira, Cohen ao longo da oitava estrofe, de certa forma passa a assumir essa postura de falibilidade. É nesse momento que o autor mescla a sua própria voz com a do sujeito lírico, a fim de admitir a sua falência pessoal a respeito da dolorida questão do holocausto. Nesse sentido, ao final do poema dois diferentes

¹⁰³ Nesse poema de Cohen, considero o personagem adulto como um ex-oficial nazista vivendo foragido no exílio. Essa ótica de leitura é reforçada particularmente nessa estrofe, devido a certas declarações do personagem, como por exemplo: “Eu creio em dentes de ouro”, mencionada no quinto verso, o qual faz referência aos procedimentos de extração dos dentes de ouro dos judeus aprisionados que eram exterminados nas câmaras de gás antes de serem enviados para cremação nos fornos dos campos de concentração.

movimentos confluem: primeiro, o de que é *necessário lembrar* e refletir sobre a questão traumática do holocausto; segundo, o de que *seria preferível esquecer* tudo, visto que a lembrança e a consciência dessa catástrofe tornam imperativo a aceitação de uma *dor* e uma *tristeza* insustentáveis¹⁰⁴, com as quais é extremamente difícil conviver, se não impossível para alguns¹⁰⁵.

Sendo assim, Cohen ao final de *A migrating dialogue*, efetua um verdadeiro *mea-culpa*, ou seja, reconhece a sua “culpa” por ousar tratar na forma de poesia de um evento extremamente dolorido e catastrófico para a história universal como foi o evento do holocausto. Considerando a visão de Sartre a respeito da função do escritor em nossa sociedade (SARTRE, 1994, p. 21), segundo a qual ninguém pode ignorar o mundo e se considerar inocente diante dele, compreende-se que Cohen realiza um *mea-culpa*, assumindo sua *culpa* por ousar promover através de sua poesia reflexão, e conseqüentemente, estimular a conscientização dos leitores a respeito do evento do holocausto. Além disso, Cohen nesse poema reconhece igualmente a sua falibilidade, ou seja, a sua humanidade, visto que é reconhecidamente humano o desejo de esquecer a tragédia, a fim de evitar reviver a dor da lembrança.

Nesse contexto, os pedidos de desculpa feitos por Cohen ao final dessa oitava estrofe são indicativos do desejo do autor de pedir perdão àquela “seção de fotos” que iniciou o seu aprendizado¹⁰⁶, a qual o fez tomar consciência do sofrimento e do drama judaico quando era ainda uma criança e que, conseqüentemente, em virtude desse ato de conscientização, contribuiu decisivamente tanto para a formação de sua personalidade, como para a

¹⁰⁴ Indicativo disso são os versos iniciais da oitava estrofe desse poema, os quais expressam a dor e a tristeza da lembrança da imagem dos trens partido (*There is sad confetti sprinkling/ from the windows of departing trains./ I let them go. I cannot remember them./ They hoot mournfully out of my daily life*). Sob minha ótica de leitura, esses trens se referem aos trens nos quais os judeus aprisionados pelos nazistas eram transportados para os campos de concentração, a fim de serem exterminados nas câmaras de gás. Considero pertinente lembrar do depoimento de BEAUVOIR (1984, p. 522), já tratado anteriormente nesse estudo. Nessa passagem, a escritora se referia à imagem dos trens carregados de judeus partindo para a morte, onde ela observava o *horror* incutido em seus destinos.

¹⁰⁵ Lembre-se o fato de que certos escritores cujas obras podem ser abordadas sobre a ótica da literatura do testemunho, tais como o escritor italiano Primo Levi (1919 - 1987) e o poeta romeno Paul Celan (1920 - 1970), eram sobreviventes de campos de concentração nazistas e acabaram concluindo suas existências cometendo suicídio.

¹⁰⁶ É reportada pelo biógrafo de Cohen (NADEL, 1994, p. 22), a declaração em que o autor afirma que seu verdadeiro aprendizado começou quando, aos dez anos de idade, viu pela primeira vez as fotos de um campo de concentração, então divulgadas em um jornal da época (1945).

afirmação de sua identidade judaica. Compreende-se igualmente os pedidos de desculpa posteriores do autor, não somente a todos os que apresentam um posicionamento em relação à questão da Shoah (os membros da “esquerda” e os da “direita” referidos no poema, donde é possível considerar ambos os lados do conflito (nazistas versus judeus), ou ainda os que afirmam a existência da Shoah versus os seus negacionistas), como também a todos os leitores de sua obra¹⁰⁷, para os quais o autor descortinou sob a forma de poesia um quadro, ou melhor uma paisagem toda, repleta de um drama humano complexo e genuíno.

Sem dúvida, a todos esses “membros da platéia”, o autor – por meio dos poemas tratados nesse estudo – possibilita conhecimento e conscientização a respeito do drama judaico. Consideram-se, portanto, os pedidos de desculpa de Cohen ao final desse poema, como uma tentativa de pedir perdão a *quem* no passado fez ele se tornar quem ele é (ou seja, a conscientização do drama judaico simbolizado pelas fotografias dos campos de concentração), como também a *quem* ele no presente (por meio de seus poemas) possibilita reflexão e conscientização, ou seja, os seus *leitores*. É finalmente a esses *leitores* que o autor pede perdão, não apenas por estimular a sua conscientização e reflexão a respeito desse drama humano, mas fundamentalmente por incutir nesse propósito o fim da inocência desses leitores, bem como de todos nós. Pois, conforme Sartre já se referia, é função do escritor mostrar que ninguém pode ignorar o mundo e se considerar *inocente* diante dele. Dessa maneira, Cohen pede a todos “perdão” por se revelar “culpado” de seu crime, isto é, o crime de descortinar a nossa realidade histórica herdada e, por conseqüência, fazer-nos *pensar, refletir*, ou ainda, quem sabe, *agir*, a fim de não permitir que o horror volte a acontecer.

Tal como um Próspero¹⁰⁸ arrependido que, ao final de *A tempestade* (SHAKESPEARE, 1999, p. 129), pede perdão por seus atos, é o esforço final de Cohen para se libertar ao fim de seu poema. Tal como Próspero pede

¹⁰⁷ Segundo minha ótica de leitura, são os *leitores* todos os membros dessa “grande e bela platéia”, conforme Cohen a eles se refere no poema.

¹⁰⁸ Essa personagem da última peça de Shakespeare, conclui a peça *A tempestade* falando diretamente à platéia em seu epílogo, o que sob certa ótica de leitura pode representar um pedido de perdão não só da personagem Próspero, como também do próprio Shakespeare ao final de sua obra. Segundo os versos finais do epílogo: “...Não tenho/ Mais arte, espírito ou engenho:/ Meu fim será desesperação/ Se não tiver sua oração,/ Que pela força com que assalta/ Obtém mercê pra toda falta./ Quem peca e quer perdão na certa,/ Por indulgência me liberta” (SHAKESPEARE, 1999, p. 129).

perdão à platéia a fim de se libertar de sua condição, Cohen parece pedir à sua platéia de leitores que o liberte dessas imagens (as imagens das fotografias) e desse drama angustiante. Nesse sentido, o poema conclui com uma imagem de aprisionamento. Pois a despeito de seus pedidos de desculpas e de libertação, o autor acaba por continuar preso à imagem dos corpos nus de Hitler, Eva Braun¹⁰⁹ e Geli Raubal¹¹⁰. Assim, Cohen volta a uma condição recorrente. Semelhante à imagem final de aprisionamento do poema *What I'm doing here*¹¹¹, em que o sujeito lírico se comparava à figura da ninfomaníaca que “amarrava centenas em uma estranha irmandade”, o autor em *A migrating dialogue* permanece “amarrado”, preso às imagens do passado e ao peso que esse passado exerce sobre a sua existência.

Finalizando, portanto, essa leitura crítica dos poemas de Cohen, é apropriado lembrar a forma que SELIGMANN-SILVA (2005, p. 79) relacionou a literatura do testemunho. Ao expor que essa literatura busca a “construção” do passado a partir de um presente, Seligmann-Silva ressalta na literatura do testemunho a sua “necessidade de se construir um passado que está fadado a ficar em ruínas” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 110). Nesse sentido, conclui-se que Cohen por meio de sua poesia – das distintas abordagens que nos permite realizar sobre o holocausto em seus poemas – permanece *preso* à “construção” desse passado que estava predestinado às ruínas. Como se inconformado com a amplitude do horror e a irreversível destruição física e psicológica – isto é, o procedimento sistemático de aniquilação do humano – empreendidos pelo regime nazista ao povo judeu, o autor se vê obrigado a *construir* sob a forma de poesia esse evento trágico e, principalmente, esse grande drama humano que embora tenha ocorrido no século XX, encontra ressonância marcante em nossa contemporaneidade.

¹⁰⁹ Eva Braun (1912 - 1945) foi a amante com a qual Hitler se casou na véspera de seu suicídio, em abril de 1945 (ALMANAQUE ABRIL, 2005, p. 36-37).

¹¹⁰ Geli Raubal (1908 - 1931), filha da meia-irmã de Hitler Angela Raubal, foi a sobrinha pela qual Hitler acabou se apaixonando. Devido ao comportamento obsessivo e ciumento do *Führer*, Geli se suicidou em 1931, com um tiro no coração (ALMANAQUE ABRIL, 2005, p. 37).

¹¹¹ Mais especificamente, a imagem de aprisionamento expressa pela figura da ninfomaníaca (*like a nymphomaniac who binds a thousand/ into strange brotherhood*) (COHEN, 1964, p. 9).

Sob essa perspectiva, conclui-se ainda que os diferentes aspectos do horror judaico tratados e as diversas reflexões sobre o holocausto promovidas pelos poemas de Cohen neste estudo – isto é, as reflexões sobre os cenários violentos e opressivos da tortura, sobre a natureza do Mal, sobre o horror judaico, bem como sobre o desejo de aniquilação do humano – são confirmativas da relevância de sua lírica em nossa atualidade. Em tempos de contínua brutalização e crescente intolerância racial, religiosa, social e cultural, denotativas do processo de desumanização do mundo em que vivemos, não há nada mais indispensável que uma lírica corajosa e autêntica como a de Cohen para descortinar o nosso tempo e os dramas humanos de nossa realidade herdada historicamente (sejam nós judeus ou não) e, fundamentalmente, para nos conduzir a refletir sobre a natureza humana (tal como ela é em seus aspectos mais sombrios) e confrontá-la, sempre que possível.

4 POEMAS

I am a priest of God

I am a priest of God
I walk down the road
with my pockets in my hand
Sometimes I'm bad
then sometimes I'm very good
I believe that I believe
everything I should
I like to hear you say
when you dance with head rolling
upon a silver tray
that I am a priest of God

I thought I was doing 100 other things
but I was a priest of God
I loved 100 women
never told the same lie twice
I said O Christ you're selfish
but I shared my bread and rice
I heard my voice tell the crowd
That I was alone and a priest of God
making me so empty
that even now in 1966
I'm not sure I'm a priest of God

Sou um sacerdote de Deus

Sou um sacerdote de Deus
Ando pelas ruas
com os bolsos nas minhas mãos
Às vezes sou mau
e às vezes sou muito bom
Acredito que eu acredito
em tudo que eu preciso
Gosto de ouvir você dizer
enquanto dança com uma cabeça rolando
numa bandeja de prata
que sou um sacerdote de Deus

Achei que estava fazendo outras 100 coisas
mas eu era um sacerdote de Deus
Amei umas 100 mulheres
jamais contei a mesma mentira duas vezes
Eu disse Oh Cristo tu és um egoísta
mas reparti meu pão e arroz
Ouvi minha voz dizer à multidão
que eu estava só e era um sacerdote de Deus
o que me tornou tão vazio
que até hoje em 1966
não estou certo de ser um sacerdote de Deus

Not a Jew

Anyone who says
I'm not a Jew
is not a Jew
I'm very sorry
but this decision
is final

Não Judeu

Qualquer um que diga
que não sou um Judeu
não é um Judeu
sinto muito
mas essa decisão
é final

City Christ

He has returned from countless wars,
Blinded and hopelessly lame.
He endures the morning streetcars
And counts ages in a Peel Street room.

He is kept in his place like a court jew,
To consult on plagues or hurricanes,
And he never walks with them on the sea
Or joins their lonely sidewalk games.

Cristo da Cidade

Após a guerras incontáveis sobreviver,
Ele chega cego e desesperadamente mutilado.
Ele suporta os bondes ao amanhecer
E conta os anos num quarto da rua Peel.

Mantido em seu lugar como um judeu da corte,
Para aconselhar sobre furacões e pragas,
Ele nunca caminha com eles pelo oceano
Ou adere a seus jogos solitários nas calçadas.

The genius

For you
I will be a ghetto jew
and dance
and put white stockings
on my twisted limbs
and poison wells
across the town

For you
I will be an apostate jew
and tell the Spanish priest
of the blood vow
in the Talmud
and where the bones
of the child are hid

For you
I will be a banker jew
and bring to ruin
a proud old hunting king
and end his line

For you
I will be a Broadway jew
and cry in theatres
for my mother
and sell bargain goods
beneath the counter

For you
I will be a doctor jew
and search
in all the garbage cans
for foreskins
to sew back again

For you
I will be a Dachau jew
and lie down in lime
with twisted limbs
and bloated pain
no mind can understand

O gênio

Por você
eu serei um judeu do gueto
e dançarei
porei meias brancas
em meus membros deformados
e envenenarei poços
por toda a cidade

Por você
eu serei um judeu apóstata
e contarei ao padre espanhol
sobre o voto de sangue
no Talmude
e onde os ossos
do menino estão ocultos

Por você
eu serei um banqueiro judeu
e arruinarei
um velho e orgulhoso rei caçador
e acabarei com sua dinastia

Por você
eu serei um judeu da Broadway
e chorarei em teatros
por minha mãe
e farei pechinchas
por debaixo do pano

Por você
eu serei um médico judeu
e procurarei
em todas as latas de lixo
por prepúcios
para costurar de volta

Por você
eu serei um judeu de Dachau
e cairei na lama
com membros deformados
e uma dor intumescida
que ninguém poderá entender

A note on the title

A
while ago
this book would
have been called
SUNSHINE FOR NAPOLEON,
and earlier still it
would have been
called
WALLS FOR GENGHIS KHAN.

Uma nota sobre o título

Um
tempo atrás
esse livro seria
chamado
SOL PARA NAPOLEÃO,
e antes disso ainda
ele seria
chamado
MUROS PARA GENGIS KHAN.

Folk

flowers for hitler the summer yawned
flowers all over my new grass
and here is a little village
they are painting it for a holiday
here is a little church
here is a school
here are some doggies making love
the flags are bright as laundry
flowers for hitler the summer yawned

Folk

flores para hitler o verão bocejava
flores por toda minha grama nova
e aqui há um vilarejo
estão pintando ele para o feriado
aqui há uma igreja
aqui há uma escola
aqui há alguns cães fazendo amor
as bandeiras brilham como roupa lavada
flores para hitler o verão bocejava

Heirloom

The torture scene developed under a glass bell
such as might protect an expensive clock.
I almost expected a chime to sound
as the tongs were applied
and the body jerked and fainted calm.
All the people were tiny and rosy-cheeked
and if I could have heard a cry of triumph or pain
it would have been tiny as the mouth that made it
or one single note of a music box.
The drama bell was mounted
like a gigantic baroque pearl
on a wedding ring or brooch or locket.
I know you feel naked, little darling.
I know you hate living in the country
and can't wait until the shiny magazines
come every week and every month.
Look through your grandmother's house again.
There is an heirloom somewhere.

Herança

A cena de tortura aconteceu sob uma redoma de vidro
como as que devem proteger um relógio valioso.
quase ouvi um sino tocar
quando puseram a tenaz
e o corpo estremeceu e apagou num desmaio.
Todos eram minúsculos e tinham as bochechas rosadas
e se eu pudesse ouvir um grito de dor ou de triunfo
seria minúsculo como a boca que o emitiu
ou como uma nota só de uma caixinha de música.
A redoma do drama estava ajustada
como uma gigantesca pérola barroca
sobre um anel de noivado ou broche ou medalhão.
Sei que você se sente nua, queridinha.
Sei que você odeia morar no campo
e mal pode esperar pelas revistas brilhantes
que chegam toda semana, todo mês.
Examine a casa de sua avó novamente.
Há uma herança em algum lugar.

The failure of a secular life

The pain-monger came home
from a hard day's torture.

He came home with his tongs.
He put down his black bag.

His wife hit him with an open nerve
and a cry the trade never heard.

He watched her real-life Dachau,
knew his career was ruined.

Was there anything else to do?
He sold his bag and tongs,

went to pieces. A man's got to be able
to bring his wife something.

O fracasso de uma vida secular

O operário da dor chega em casa
após um dia árduo de tortura.

Ele chega com sua tenaz.
Põe no chão sua maleta negra.

Sua mulher lhe bate com uma força
e um grito jamais vistos em sua profissão.

Ele percebeu a vida Dachau dela,
soube que sua carreira estava arruinada.

Havia algo mais a fazer?
Ele vendeu sua maleta e a tenaz,

e se desfez. Um homem deve ser capaz
de levar algo à sua mulher.

What I'm doing here

I do not know if the world has lied
I have lied
I do not know if the world has conspired against love
I have conspired against love
The atmosphere of torture is no comfort
I have tortured
Even without the mushroom cloud
still I would have hated
Listen
I would have done the same things
even if there were no death
I will not be held like a drunkard
under the cold tap of facts
I refuse the universal alibi

Like an empty telephone booth passed at night
and remembered
like mirrors in a movie palace lobby consulted
only on the way out
like a nymphomaniac who binds a thousand
into strange brotherhood
I wait
for each one of you to confess

O que estou fazendo aqui

Não sei se o mundo mentiu
Eu menti
Não sei se o mundo conspirou contra o amor
Eu conspirei contra o amor
O ambiente de tortura não é consolo
Eu torturei
Mesmo sem o cogumelo atômico
ainda assim eu teria odiado
Ouça
Eu faria as mesmas coisas
ainda que não houvesse morte alguma
Não serei pego como um bêbado
sob a fria corrente dos fatos
Eu recuso o álibi universal

Como uma cabine telefônica vazia vista de noite
e lembrada
como os espelhos de um saguão de cinema
consultados apenas na saída
como uma ninfomaníaca que amarra centenas
em uma estranha irmandade
Eu espero
até cada um de vocês confessar

Hitler the brain-mole

Hitler the brain-mole looks out of my eyes
Goering boils ingots of gold in my bowels
My Adam's Apple bulges with the whole head of Goebbels
No use to tell a man he's a Jew
I'm making a lampshade out of your kiss
Confess! confess!
 is what you demand
although you believe you're giving me everything

Hitler o tumor cerebral

Hitler o tumor cerebral espia por meus olhos
Goering derrete barras de ouro em minhas entranhas
Meu pomo-de-adão incha com a cabeça toda de Goebbels
É inútil dizer a um homem que ele é Judeu
Estou fazendo do seu beijo um abajur
Confesse! confesse!
 é o que você exige
embora acredite que esteja me entregando tudo

All there is to know about Adolph Eichmann

EYES: Medium
HAIR: Medium
WEIGHT: Medium
HEIGHT: Medium
DISTINGUISHING FEATURES: None
NUMBER OF FINGERS: Ten
NUMBER OF TOES: Ten
INTELLIGENCE: Medium

What did you expect?

Talons?

Oversize incisors?

Green saliva?

Madness?

Tudo que há para saber sobre Adolph Eichmann

OLHOS: Médios
CABELOS: Médios
PESO: Médio
ALTURA: Média
TRAÇOS CARACTERÍSTICOS: Nenhum
NÚMERO DE DEDOS: Dez
NÚMERO DE DEDOS DOS PÉS: Dez
INTELIGÊNCIA: Média

O que você esperava?

Garras?

Incisivos enormes?

Saliva verde?

Loucura?

Opium and Hitler

Several faiths
bid him leap –
opium and Hitler
let him sleep.

A Negress with
an appetite
helped him think
he wasn't white.

Opium and Hitler
made him sure
the world was glass.
There was no cure

for matter
disarmed as this:
the state rose on
a festered kiss.

Once a dream
nailed on the sky
a summer sun
while it was high.

He wanted a
blindfold of skin,
he wanted the
afternoon to begin.

One law broken –
nothing held.
The world was wax,
his to mould.

No! He fumbled
for his history dose.
The sun came loose,
his woman close.

Lost in a darkness
their bodies would reach,
the Leader started
a racial speech.

Ópio e Hitler

Muitas crenças
o fizeram fulgir –
ópio e Hitler
o fizeram dormir.

Uma Negra com
um apetite e tanto
ajudou-o a pensar
que não era branco.

Ópio e Hitler
revelaram um mundo
feito de vidro.
Para um assunto

assim inofensivo
não há cura:
o estado se levantou
de um beijo com úlcera.

No céu um sonho
já esteve cravado
um sol de verão
quando estava elevado.

Ele queria nos olhos
uma venda feita de pele,
queria que a tarde
começasse em breve.

Uma lei quebrada –
mais nada iria durar.
Se o mundo era de cera,
o dele a se moldar.

Não! Por uma dose de história
ele ficava todo atrapalhado.
O sol se soltou,
e a sua mulher ao seu lado.

Imersos, seus corpos
faziam uma escuridão tal,
o Líder iniciou
um discurso racial.

A migrating dialogue

He was wearing a black moustache and leather hair.
We talked about the gipsies.

Don't bite your nails, I told him.
Don't eat carpets.
Be careful of the rabbits.
Be cute.
Don't stay up all night watching
parades on the Very Very Very Late Show.
Don't ka-ka in your uniform.

And what about all the good generals,
the fine old aristocratic fighting men,
the brave Junkers, the brave Rommels,
the brave von Silverhaired Ambassadors
who resigned in 41?

Wipe that smirk off your face.
Captain Marvel signed the whip contract.
Joe Palooka manufactured whips.
Li'l Abner packed the whips in cases.
The Katzenjammer Kids thought up experiments.
Mere cogs.

Peekaboo Miss Human Soap.
It never happened.
O castles on the Rhine.
O blond SS.
Don't believe everything you see in museums.

I said WIPE THAT SMIRK including
the mouth-foam of superior disgust.
I don't like the way you go to work every morning.
How come the buses still run?
How come they're still making movies?

I believe with a perfect faith in the Second World War.
I am convinced that it happened.
I am not so sure about the First World War.
The Spanish Civil War – maybe.
I believe in gold teeth.
I believe in Churchill.
Don't tell me we dropped fire into cribs.
I think you are exaggerating.
The Treaty of Westphalia has faded like a lipstick
smudge on the Blarney Stone.
Napoleon was a sexy brute.

Hiroshima was Made in Japan out of paper.
I think we should let sleeping ashes lie.
I believe with a perfect faith in all the history
I remember, but it's getting harder and harder
to remember much history.

There is sad confetti sprinkling
from the windows of departing trains.
I let them go. I cannot remember them.
They hoot mournfully out of my daily life.
I forget the big numbers,
I forget what they mean.
I apologize to the special photogravure section
of a 1945 newspaper which began my education.
I apologize left and right.
I apologize in advance to all the folks
in this fine wide audience for my tasteless closing remarks.

Braun, Raubal and him
Hitler and his ladies
(I have some experience in these matters),
these three humans,
I can't get their nude and loving bodies out of my mind.

Um diálogo em migração

Ele usava bigode preto e cabelos de couro.
Falávamos sobre os ciganos.

Não roa as unhas, eu lhe disse.
Não coma tapetes.
Tome cuidado com os coelhos.
Seja esperto.
Não fique acordado a noite toda assistindo
desfiles no Altas Altas Altas Horas da Madrugada
Não faça caca em seu uniforme.

E quanto a todos os bons generais,
os belos e velhos nobres lutadores,
os valentes Junkers, os valentes Rommels,
os valentes Embaixadores von Cabelos Prateados
que renunciaram em 41?

Tire esse sorrisinho de seu rosto.
O Capitão Marvel assinou o contrato dos chicotes.
Joe Palooka fabricou os chicotes.
Li'l Abner embalou-os em caixas.
Os irmãos Katzenjammer conceberam experimentos.
Meras engrenagens.

Achou! Miss Sabão Humano.
Isso jamais aconteceu.
Oh castelos do Reno.
Oh loira SS.
Não acredite em tudo que vir nos museus.

Eu disse TIRE ESSE SORRISINHO incluindo
a espuma na boca de nojo e superioridade.
Não gosto do jeito que você vai ao trabalho toda manhã.
Como é possível os ônibus ainda passarem?
Como é possível ainda fazerem filmes?

Eu creio piamente na Segunda Guerra Mundial.
Estou convencido de que aconteceu.
Não estou certo da Primeira Guerra Mundial.
A Guerra Civil Espanhola – talvez.
Eu creio em dentes de ouro.
Eu creio em Churchill.
Não me diga que ateamos fogo em berços.
Acho que você está exagerando.
O Tratado de Westphalen se apagou como uma mancha
de batom no Monumento Blarney.
Napoleão era um bronco sexy.

Hiroshima tirou o Made in Japan do papel.
Acho que devemos deixar as cinzas adormecidas descansarem.
Eu creio piamente em toda a história
Eu me lembro, mas está cada vez mais difícil
lembrar de tanta história.

Há tristes confetes salpicando
das janelas dos trens partindo.
Eu deixo que eles partam. Não posso me lembrar deles.
Eles apitam com tristeza em meu cotidiano.
Eu esqueço os números grandes,
Esqueço o que eles significam.
Eu peço desculpas àquela seção de fotografuras
de um jornal de 1945 que iniciou o meu aprendizado.
Peço desculpas à esquerda e à direita.
Peço desculpas antecipadamente a todos
nessa grande e bela platéia por meus comentários finais insossos.

Braun, Raubal e ele
Hitler e suas garotas
(tenho alguma experiência nesses assuntos),
esses três seres humanos,
Não consigo tirar seus adoráveis corpos nus de minha cabeça.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALMANAQUE ABRIL. II Guerra Mundial: 60 anos: a ofensiva do nazismo. São Paulo: Abril, v. 1, 2005. Especial.

BEAUVOIR, S. *A força da idade*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. A tarefa – renúncia do tradutor. In: *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngüe / alemão-português*. Tradução: Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC, 2001.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira. Bauru: Edusc, 2002.

BONVICINO, R. Régis Bonvicino em entrevista. *Jornal Rascunho*, Curitiba, nº 67, nov. 2005. p. 14-15.

BRUNDAGE, D. *Leonard Cohen and the Romantic: Is he or isn't he?*, ca 2005. Disponível em: <http://www.athabascau.ca/writers/lcohen_essay.htm> Acesso em: 23 jun. 2006.

BUCHENWALD CONCENTRATION CAMP, 1998. Disponível em: <<http://www.scrapbookpages.com/Buchenwald/index.html>> Acesso em: 15 fev. 2007.

CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COHEN, L. *Beautiful losers*. Montreal: Vintage Press, 1966.

_____. *Book of longing*. Toronto: McClelland, 2006.

_____. *Book of mercy*. Toronto: McClelland, 1984.

_____. *Death of a lady's man*. Toronto: McClelland, 1978.

_____. *Flowers for Hitler*. Toronto: McClelland, 1964.

_____. *Let us compare mythologies*. Toronto: McClelland, 1956.

_____. *Parasites of heaven*. Toronto: McClelland, 1966.

_____. *Selected poems 1956-1968*. Toronto: McClelland, 1968.

_____. *Stranger music* – selected poems and songs. Toronto: McClelland, 1993.

_____. *The energy of slaves*. Toronto: McClelland, 1972.

_____. *The favorite game*. Montreal: Vintage Press, 1963.

_____. *The spice-box of earth*. Toronto: McClelland, 1961.

DEGUY, M. Michel Deguy em entrevista. *Revista Cult*, São Paulo, nº 52, abr. 2001. p. 8-9.

DEVLIN, J. *Leonard Cohen in his own words*. London: Omnibus Press, 1998.

DISTEL, B. *Dachau concentration camp*, 1972. Disponível em: <<http://www.scrapbookpages.com/dachauscrapbook/DachauGuidebookText.html>> Acesso em: 10 mar. 2006.

DJWA, S. *Leonard Cohen: black romantic*. Toronto: Canadian literature 34, 1967.

FOLHA DE S. PAULO ONLINE, 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha.html>> Acesso em: 26 fev. 2007.

GINZBURG, J. *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/>> Acesso em: 15 dez. 2006.

MATTOSO, G. *O que é tortura*. São Paulo: Nova cultural: Brasiliense, 1986.

NADEL, I. *Leonard Cohen: a life in art*. Toronto: ECW Press, 1994.

PACEY, D. *The phenomenon of Leonard Cohen*. Toronto: Canadian literature 34, 1967.

PAES, J. P. O tradutor e a formação do leitor de poesia. In: *Gaveta do tradutor*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1996.

SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* Tradução: Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de tradução. In: *Clássicos da teoria da tradução: antologia bilíngüe / alemão-português*. Tradução: Margarete von Mühlen Poll. Florianópolis: UFSC, 2001.

SCOBIE, S. et al. *Intricate preparations: writing Leonard Cohen*. Toronto: ECW Press, 2000.

_____. *The counterfeiter begs forgiveness: Leonard Cohen and Leonard Cohen*, 1993. Disponível em:

<<http://www.canadianpoetry.ca/cpjrn/vol33/scobie.htm>> Acesso em: 22 fev. 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SHAKESPEARE, W. *A tempestade*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

TIMELINE OF WORLD WAR II IN EUROPE, 1997. Disponível em: <<http://www.historyplace.com/worldwar2/holocaust/timeline.html>> Acesso em: 20 fev. 2007.

VENUTI, L. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

WYNANDS, S. The representation of the Holocaust in *Flowers for Hitler*. In: SCOBIE, S. et al. *Intricate preparations: writing Leonard Cohen*. Toronto: ECW Press, 2000.