





# **LITERATURA EM FOGO**



# LITERATURA EM FOGO

---

Exílio, metáfora e desagregação em  
*Auto-de-fé*, de Elias Canetti

Maria Alice Timm de Souza

*φ editora fi*

**Diagramação e capa:** Lucas Fontella Margoni

**A regra ortográfica usada foi prerrogativa do autor.**



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) [https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR)



<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

---

SOUZA, Maria Alice Timm de.

Literatura em fogo: exílio, metáfora e desagregação em Auto-de-fé, de Elias Canetti [recurso eletrônico] / Maria Alice Timm de Souza. - Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016.

146 p.

ISBN - 978-85-5696-082-5

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Exílio. 2. Metáfora. 3. Literatura alemã. 4. Cultura do século XX. 5. Elias Canetti.. I. Título.

CDD-830

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura alemã                      830

Ao meu pai, Renan,  
*in memoriam*, por seu legado ético.

À minha mãe, Nice,  
*in memoriam*, por seu legado de amor à literatura.





# AGRADECIMENTOS

---

À Prof<sup>a</sup> Ana Maria Lisboa de Mello, pela confiança irrestrita e pelo acompanhamento carinhoso em toda a minha trajetória durante a elaboração do presente trabalho.

À Prof<sup>a</sup> Birgit Braatz, pela infinita atenção dedicada ao exame do original alemão da obra estudada e pela amizade que vem crescendo e se solidificando ao longo dos anos.

Às amigas e colegas, Cristina Mazzaferro e Marília Kuhn, pela interlocução que se revelou a partir de nossa pátria comum, a psicanálise, mas que ultrapassou os seus limites, transformando-se em amizade e carinho mútuo.

Ao meu irmão e amigo Ricardo, que ocupou um lugar central em meu retorno à vida acadêmica, sempre incentivando a troca intelectual e a valorização da vida em suas mais ínfimas manifestações.

Ao Ibá, Gabriela e Livia, pelo amor que me proporcionou o suporte e a tranquilidade fundamentais para a concretização deste trabalho. A alegria de tê-los em minha vida se fez presente em cada palavra.



# SUMÁRIO

---

1. Introdução .....	13
2. O Autor no tempo e no espaço e suas relações com a língua alemã .....	23
3. A Obra em sua gênese e recepção e sua relação com a barbárie e o caos .....	43
4. A Obra como ícone literário do século XX.....	73
4.1 A questão do romance .....	73
4.2 A questão do personagem .....	78
4.3 Auto de Fé.....	81
5. Como Conclusão .....	137
Referências .....	141



---

# INTRODUÇÃO

Toda manifestação artística expressa necessariamente um desconforto. A Literatura, enquanto arte que lida com as palavras e que teria por função promover a comunicação e aumentar a possibilidade de compreensão do ser humano em relação a si mesmo e em relação ao mundo em que ele vive, fala a partir de um lugar de incômodo que preme o escritor à escrita. Compreender como se dá a produção literária de um determinado escritor é fundamental para podermos compreender também o lugar que a sua obra ocupa no mundo literário.

No caso do nosso poeta<sup>1</sup>, no sentido de *Dichter*<sup>2</sup> - termo utilizado pelo próprio Canetti em seu discurso de 1976, “A Consciência das Palavras”, em detrimento do termo mais amplo, e por isso mesmo mais impreciso, *Schriftsteller*<sup>3</sup> - encontramos tal incômodo já em suas origens, que se constituíram desde sempre a partir do sentido de exílio concernente primariamente à questão da diáspora judaica, que traz consigo não só o problema geográfico, como também os problemas correlatos da língua e da cultura. É preciso ressaltar o fato de que o povo judeu sempre se manteve unido em torno a sua cultura religiosa, o que só pôde ser possível porque a manutenção e disseminação dessa se deu por meio do cultivo da língua hebraica em sua forma escrita que, caracteristicamente, se compõe apenas de consoantes. Encontramos a confirmação desta assertiva na seguinte citação:

Se nesse meio tempo os judeus tivessem assumido para o seu hebraico a escrita com vogais dos gregos, isso teria levado à ruína da tradição e da nação. Mas assim os judeus

---

<sup>1</sup>“Esta seria, creio, a verdadeira tarefa dos poetas. Graças a um dom que foi universal e que hoje está condenado à atrofia, e que precisariam por todos os meios preservar para si, os poetas deveriam manter abertas as vias de acesso *entre os homens*”. CANETTI, Elias. “O ofício do poeta”, in *A Consciência das Palavras*, p. 317.

<sup>2</sup>“...um poeta seria alguém que tem as palavras em alta consideração”. CANETTI, Elias. “O ofício do poeta”, in *A Consciência das Palavras*, p. 313.

<sup>3</sup> Em alemão, escritor.

pueram se entender em hebraico, mesmo nas regiões mais afastadas do exílio. Em todo o caso em hebraico escrito. O entendimento oral entre judeus asquenazitas e sefarditas provavelmente ficou difícil já na Baixa Idade Média: para Senhor, por exemplo, os judeus orientais hoje dizem ‘óden’ ou ‘úden’, os últimos ‘adón’. A compreensão escrita, no entanto, não oferecia nenhuma dificuldade – enquanto a escrita silábica semita foi conservada<sup>4</sup>.

Paralelamente encontramos a questão da aculturação e da assimilação, que se constituíram em pontos capitais para a adaptação dos judeus aos seus lugares de instalação, que em muitos casos se mostraram apenas provisórios, pois as perseguições, de fato, nunca tiveram fim.

Mas, no caso específico de Elias Canetti, tal desconforto comparece também em seu destino, uma vez que se colocou como um estrangeiro não só em relação aos países em que morou, mas, principalmente, em relação ao fato de escrever em uma língua que *elegu* como sua e que se constituiu no terreno fértil em que a sua vida e a sua literatura se desenvolveram.

Porém, apesar de ter vivido em terras estrangeiras até a sua morte e de ter participado do movimento de retirada a que foram obrigados os autores judeus por ocasião dos pródromos da Segunda Guerra Mundial, Canetti não pode ser considerado um representante da *Exilliteratur*<sup>5</sup>, uma vez que não fazia parte do grupo dos escritores que já desfrutavam de um reconhecimento

---

<sup>4</sup> LANDMANN, Salcia. *Jiddisch – Abenteuer einer Sprache*. Stuttgart: DTV: 1964, p. 64. Tradução nossa.

“Hätten nun die Juden in der Zwischenzeit die durchvokalisierte Schrift der Griechen auch für ihr Hebräisch übernommen, so hätte das zum Zerfall der Tradition und Nation geführt. So aber konnten sich Juden aus den entferntesten Gegenden des Exils immer noch hebräisch verständigen. Jedenfalls in geschriebenem Hebräisch. Mündlich dürfte eine Verständigung zwischen aschkenasischen und sephardischen Juden schon im späten Mittelalter schwierig geworden sein: für ‘Herr’ z.B sagt der Ostjude heute ‘óden’ oder ‘úden’, der letztere ‘adón’. Die schriftliche Verständigung aber bot keine Schwierigkeit – Solange die semitische Silbenschrift beibehalten wurde”.

<sup>5</sup> Literalmente: “Literatura do Exílio”. Trata-se da Literatura de expressão especificamente alemã do período da Segunda Guerra Mundial, em que os escritores que habitavam os países de fala alemã foram constrangidos a abandonar os seus países de origem por conta das perseguições empreendidas pelo Terceiro Reich.

pela sua literatura antes de sua saída da Áustria. Ademais, o próprio Canetti negou esta relação ao ampliar o sentido da “Literatura do Exílio”, como podemos atestar no seguinte trecho:

Com efeito eu nunca me senti como um autor exilado (*Exilautor*). Isso pode se relacionar com o fato de que não nasci em algum dos países falantes do alemão, que falei três línguas antes de falar alemão. Fui antes um autor exilado no interior da literatura alemã – aqui a palavra seria incorreta -, em todo caso alguma coisa equivalente a isso<sup>6</sup>.

Susan Sontag assim define esta questão em seu ensaio *A Mente como Paixão*<sup>7</sup>: “Ele mantém, quase por direito de nascença, a relação forçosamente mediata do escritor exilado com o lugar: um lugar é uma língua. E conhecer muitas línguas é uma forma de considerar muitos lugares nosso próprio território.” Ou seja:

“O fato de o alemão se tornar sua língua intelectual confirma que Canetti não tinha um país próprio”<sup>8</sup>. Esta asserção demonstra que, através da língua alemã, o escritor logrou construir um ponto de referência que passou a representar, para ele, *uma possibilidade de poder considerar um lugar como seu*, uma espécie de Pátria, pois, conforme Irene Aron destaca em seu texto “A Língua como Pátria”: “[...] em 1981, quando da outorga do Prêmio Nobel, Canetti foi apresentado à Academia Sueca como ‘poeta exilado e cosmopolita, cuja pátria é a língua alemã’”<sup>9</sup>. A máxima de Cícero, “*Patria est ubicumque est bene*” (“Pátria é onde se está bem”)<sup>10</sup> reflete,

---

<sup>6</sup>.CANETTI apud COHEN, Yaier. Elias Canetti: exile and the german language. *German Life and Letters* 42:1, October/1988, p. 34. Tradução nossa: “Eigentlich habe ich mich nie als Exilautor empfunden. Das mag damit zusammenhängen, dass ich der Geburt nach doch nicht aus einem der deutschsprachigen Länder stamme, dass ich drei Sprachen sprach, bevor ich Deutsch sprach. Ich war eher ein Exilautor innerhalb der deutschen Literatur – hier wäre das Wort falsch -, jedenfalls etwas Entsprechendes davon...“;

<sup>7</sup> SONTAG, Susan. A mente como paixão. In: \_\_\_\_\_. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1986, p. 137.

<sup>8</sup> SONTAG, Susan. A mente como paixão. In: \_\_\_\_\_. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1986, p. 137.

<sup>9</sup> ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 146.

<sup>10</sup> Apud QUEIROZ, Maria José. *Os Males da Ausência, ou A Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 30.

por sua vez, a versatilidade do conceito de Pátria, permitindo-nos alargar os horizontes desta noção para passar a concebê-la como um lugar, uma língua, um pensamento ou mesmo um estado de espírito. Isto porque, trata-se aqui do esforço sempre renovado que é empreendido pelo homem na eterna procura de um ponto de ancoragem que possa propiciar-lhe algum tipo de *conciliação* consigo mesmo em sua luta pela vida.

Na citação a seguir, encontramos o testemunho de Canetti sobre esta questão, que expressa também o fato de se tratar de uma *busca*, e não necessariamente de um *encontro*. O *incômodo* permanece, ainda que o *caminho* tenha sido encontrado:

Parece-me que o ser humano hoje, em sua fascinação pelo coletivo, cada vez mais entregue à própria sorte, busca uma esfera privada que não lhe seja indigna, que se diferencie nitidamente do coletivo, mas na qual este se espelhe por completo e com maior precisão. Trata-se de uma espécie de tradução de uma esfera para a outra, não uma tradução que se escolhe como um livre jogo do espírito, mas uma que é tão interminável quanto necessária, imposta pelas circunstâncias da vida exterior, e que, no entanto, é mais que uma imposição. Há muitos anos que me ocupo dessa tradução: a esfera privada na qual, todavia, ainda não me instalei confortavelmente, e onde tudo deve caminhar com conscienciosidade e responsabilidade, é a língua alemã.<sup>11</sup>

Portanto, podemos entender a literatura em suas vinculações com a língua alemã, no caso de Canetti, como uma maneira de resolver subjetivamente as suas relações com a posição ex-cêntrica determinada por sua origem, que lhe acarretou um destino que excluía qualquer possibilidade de acomodação ou alívio diante do choque provocado pelo real de um mundo que já não comportava mais nenhum espaço para a beleza. Se o seu exílio de vida e de pátria se metamorfosearam em *asilo* como uma escolha necessária através da língua alemã e da literatura escrita em alemão, podemos pensar a questão do exílio do poeta a partir de um ponto

---

<sup>11</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 194-195.



de vista subjetivo, isto é, o exílio de si que se expressa *através* da obra literária para representar o desconforto que lhe atravessa a alma.

De outra parte, podemos pensar no autoexílio do artista, tomando-o por outra perspectiva, em que ocorreria uma “escolha necessária” em segundo grau, em que o afastamento de si poderia se apresentar como caminho para promover um estado criativo. Neste caso, tratar-se-ia de uma escolha porque esta não seria a única maneira de o artista expor-se ao ato de criação, e necessária, porque seria fruto de aflição que intima o artista a criar. Neste sentido, considerando a obra de arte na acepção adorniana<sup>12</sup> do termo, podemos pensar o exílio de si como uma espécie de resistência ou de negação do estabelecido, tratando-se aqui da manifestação de uma intolerância absoluta ao que se apresenta para o sujeito-artista como uma realidade insuportável, mas que o impele à criação.

É preciso também indicar a existência de outros tipos de exílio de si que podem se apresentar ao sujeito como uma escolha, no âmbito da religião ou do misticismo. Nestes casos, o exílio é provocado para que se transforme em um instrumento para alcançar um estado ideal de purificação e/ou espiritualidade. Mas em relação a esta questão fazemos nossas as palavras de Maria José de Queiroz:

O exílio do mundo, enquanto prática purgativa e de aprimoramento interior, tanto quanto as angústias do exílio de Deus, experimentadas por aqueles que se consagram à Ascese e à Mística, extrapolam o nosso tema, centrado no humano. Demasiadamente humano<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Para Adorno, o conteúdo social comparece através da forma da arte, uma vez que é impossível haver uma arte autônoma, que se encontrasse em sua forma pura, totalmente livre de interferências. Por outro lado, a obra de arte, por ser uma “finalidade sem fim” (conforme Kant), assume, no social, uma dimensão particular e passa a representar aquilo que não está “integrado” nele, a saber: o sofrimento e a dor. Portanto, para este autor, a obra de arte se constitui no último bastião de resistência à não-diferença imposta pelo mundo administrado.

<sup>13</sup> QUEIROZ, Maria José. *Os Males da Ausência, ou A Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 34.

Nosso enfoque, neste ensaio, privilegiará um tipo de exílio interior em relação ao qual a possibilidade de uma escolha racional não existe. Por se tratar de uma questão psíquica, *este* autoexílio pode vir a produzir consequências desastrosas não só do ponto de vista emocional, como também do ponto de vista de um entorno que raramente se mostra capaz de lidar adequadamente com uma *outra* lógica de funcionamento, uma lógica *estranha*, que se apresenta, o mais das vezes, como enigmática e adversa.

Com este objetivo, procedemos a uma análise da obra escolhida, *Auto de Fé (Die Blendung)*, único romance do escritor Elias Canetti, com vistas a aprofundar esta questão, focando em aspectos que demonstram as particularidades do sentimento de radical estranheza íntima referido acima e quais as suas relações com o descompasso do mundo em que vivemos contemporaneamente. Para isto – relembrando – tomamos como marco zero a questão do exílio de si, o qual, no caso específico do nosso poeta, constatamos a partir da observação de alguns pontos cruciais de sua vida – a saber, sua origem, seu destino e suas relações com a língua alemã - até o extremo do autoexílio do personagem Peter Kien. Concebemos esse exílio como metáfora do esfacelamento do mundo em uma época em que a bestialidade e a dor se fizeram presentes em toda a sua magnificência, para delinear a silhueta do que viria a ser a modernidade, inaugurada com o alvorecer do século XX.

Dessa forma, no sentido que privilegiamos para a consecução deste trabalho, o autoexílio significa uma forma de desterro que não se relaciona necessariamente com o lugar em que se vive, mas com a própria vida. Trata-se de um sentimento de exclusão *a priori*, de não fazer parte e de colocar-se em uma posição periférica em relação ao centro dos acontecimentos e à vida em si. Sendo assim, a sensação de deslocamento independe de local ou de época, pois é inerente ao sujeito que o vivencia. Consequência natural é o contínuo mal-estar – uma vez que o equilíbrio é extremamente tênue – que pode vir a se transformar em um terrível sofrimento, quando da agudização desta situação, em que se é um estranho de si mesmo, dos outros e do mundo. Nesta conjuntura, a fragilidade subjetiva pode ser índice de um aniquilamento muito

mais profundo, que comparece sob a forma de despreparo para defender-se e de colocar-se perante os outros e o mundo.

Este aniquilamento encontra a sua origem na ausência de qualquer referência ao amor enquanto elemento organizador do psiquismo. Em face da ausência de amor, do sentir-se amável e amado, o sujeito se posiciona diante de si mesmo e dos outros como alguém que não vale a pena, tornando-se vulnerável aos mais ínfimos estímulos externos e internos. Nestes casos, a fragilidade psíquica provoca no sujeito uma enorme dificuldade para lidar com as agruras naturais da vida, o que culmina na provocação de um sofrimento muitas vezes desproporcional, sendo que as menores adversidades são capazes de provocar um efeito destruturante que pode acarretar consequências que, em muitos casos, acabam por se revelar irreversíveis.

Porém, pode ocorrer também que a vulnerabilidade emocional se manifeste em seu contrário, isto é, que o sujeito engendre um mecanismo que transfigura a falta em excesso, ocorrendo, então, a inflação daquilo que faltou. Sendo assim, se o amor faltou, o sujeito pode se colocar como alguém extremamente importante para justamente escamotear a sua carência. Desta forma, comporta-se como se fosse melhor ou estivesse acima dos outros, posição defendida arrogantemente com unhas e dentes, no sentido de evitar qualquer abalo em suas certezas debilmente construídas. Por esta razão, o que é temido é tudo aquilo que é diferente, novo, que escapa aos anteparos que foram erigidos no intuito de proteger o sujeito de defrontar-se com o retorno do amor em sua ausência.

Sendo assim, em face da ausência primária e simbólica do recurso normatizador, o mundo se apresenta como um conjunto inextricável de elementos isolados e enigmáticos para os quais o sujeito não tem a chave de entrada. Por esta razão, em se tratando de uma significação inacabada (uma vez que falta o significante primordial que poderia amarrar os elementos em jogo, dando-lhes um sentido e uma orientação, a saber, o significante que representaria simbolicamente o amor), os significados se transformam em certezas inarredáveis que acabam por impedir que

o sujeito se movimenta na vida de forma livre, tornando-se escravo da infalibilidade de suas ilações.

Portanto, nesta acepção, o autoexílio se refere a um posicionamento subjetivo diante daquilo que se apresenta ao sujeito como a *ininteligibilidade do mundo e de si mesmo*.

Em *Auto de Fé*, o autoexílio é representado de forma exemplar na figura do protagonista Peter Kien, que se manifesta não só em sua vida, do ponto de vista de suas características psíquicas que se refletem em seu comportamento, como, principalmente, em seu destino. Enquanto as suas defesas foram efetivas, tudo ia relativamente bem, pois “ele vivia uma vida solitária, isenta de preocupações. Não mantinha nenhuma relação com quaisquer indivíduos. Uma perturbação causada pelo mundo, tal como ocasionalmente acomete pessoas de natureza sensível era impossível no caso dele. Seu mundo consistia na sua biblioteca”<sup>14</sup>. Trata-se, portanto, de um estrangeiro na própria vida, que se apartou do mundo refugiando-se no saber e na racionalidade, para encontrar, quando da perda de sua condição de ostracismo autoimposto, um ofuscamento (*Die Blendung*, título do original alemão que quer dizer, em português, “ofuscamento”, ou ainda “cegamento”) de tal ordem que não lhe deixou outra saída senão consumir-se em chamas. O choque provocado pelo contato com a realidade de um mundo que lhe era estranho e hostil desinstalou-o de sua *aparente* acomodação em meio aos livros e ao saber, para jogá-lo em um caminho sem volta, de morte e destruição.

Assim, como já ressaltado anteriormente, este processo de desagregação subjetiva será o nosso guia na demonstração de nossa hipótese de trabalho, a saber, que o esfacelamento subjetivo do personagem se constitui em uma metáfora do esfacelamento do mundo que se apresentou ao escritor e prenunciou todos os horrores que viriam a se manifestar com a aurora do século XX, isto é, a partir de 1914, com a eclosão da “Grande Guerra”<sup>15</sup>. Se

---

<sup>14</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 576.

<sup>15</sup> FROMKIN, David. *O último verão europeu: quem começou a grande guerra de 1914?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 17: “No verão de 1914, estourou na Europa uma guerra que se espalhou pela África, Oriente Médio, Ásia, Pacífico e Américas. Hoje, um tanto imprecisamente conhecida como Primeira Guerra Mundial, ela acabou se tornando, sob

escritores da verve de Arthur Schnitzler, por exemplo, que viveram o mesmo período histórico no mesmo local, e que partilhavam com o nosso escritor a origem judaica, optaram por representar ficcionalmente os porões de uma cidade e de um Império em franca decadência, Elias Canetti optou por revelar, com a sua obra, a loucura em toda a sua riqueza de conteúdo e de manifestações.

O primeiro grupo de escritores ocupou-se de representar ficcionalmente os efeitos perversos que se abatiam sobre as pessoas, os quais se constituíam no resultado direto de um desejo de transgressão dos valores burgueses que se contrapunham aos valores aristocráticos, tão invejados por esta mesma burguesia, que se dedicava a estabelecer normas repressivas que garantissem a manutenção do *status quo* e da boa ordem. Já Canetti, apesar de opor-se ferrenhamente ao novo campo de conhecimento descoberto por Freud, descreveu de forma perfeita a teoria freudiana das psicoses. No entanto, para evitar aqui a perda de nossa linha de pensamento, que é a teoria literária, recusaremos na discussão o uso da terminologia psicanalítica propriamente dita, optando então por utilizar o termo psicose de forma mais ampla como loucura, alienação, desvario ou insânia e dando esta questão por estabelecida a partir do apoio conceitual das teorias desenvolvidas por Freud e Lacan sobre este tema<sup>16</sup>.

---

muitos pontos de vista, o maior conflito que o planeta jamais tinha conhecido. E mereceu o nome pelo qual então foi chamada: a Grande Guerra”.

<sup>16</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário: As Psicoses*, livro 3. Tradução de Aluísio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 12.

“O que abrange o termo psicose no domínio psiquiátrico? Psicose não é demência. As psicoses são, se quiserem – não há razão para se dar ao luxo de recusar empregar esse termo –, o que corresponde àquilo a que sempre se chamou, e a que legitimamente continua se chamando, as *loucuras*”.



---

## O AUTOR NO TEMPO E NO ESPAÇO E SUAS RELAÇÕES COM A LÍNGUA ALEMÃ

Para apoiar nossa argumentação em relação ao escritor e sua obra, é necessário que neste momento nos dediquemos a contar um pouco da história de vida de Elias Canetti. Isto significa não apenas trazer dados biográficos como também contextualizar a questão biográfica, inserindo-a na cultura e mentalidade da Europa em um período que engloba o processo de decadência do Império Austro-Húngaro – fator de extrema importância para a compreensão da obra sobre a qual nos debruçaremos nos próximos capítulos de nosso trabalho –, passando pela concretização do horror na Primeira Guerra Mundial, até o período imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, quando Canetti abandona a sua amada Viena para passar a alternar-se entre Londres e Zurique.

Foi a partir das influências recebidas não só no âmbito familiar, como também da intensa vida cultural a que Elias Canetti foi exposto, principalmente em seus anos de formação, tendo vivido na Bulgária, na Inglaterra, na Suíça, na Alemanha e por fim na Áustria, que o poeta pôde acumular em seu espírito todos os elementos para ser capaz, aos vinte e seis anos, e depois de ter estendido uma adolescência de “pureza”<sup>17</sup> até os dezenove anos, escrever uma obra do porte de *Auto de Fé*.

Elias Canetti nasceu na Bulgária, em 1905, mas provinha de uma família originária dos judeus sefarditas que haviam sido expulsos da Espanha em 1492, pelos reis católicos Fernando e Isabel. Durante o extenso período espanhol<sup>18</sup>, a língua falada pelos

---

<sup>17</sup> O próprio Canetti se chamou de “jovem puritano” em “O Primeiro Livro”. In: CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011. *Auto de Fé*, p. 655.

<sup>18</sup> QUEIROZ, Maria José. *Os Males da Ausência, ou A Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998, p. 25: “Seguindo o curso dos astros, o povo de Deus se dispersa pela

judeus era o ladino, língua que misturava o hebraico com o castelhano e que foi levada junto consigo quando se dispersaram novamente, principalmente em direção ao seu Oriente de origem, onde o Império Turco-Otomano os acolheu.

A família do pai do escritor estabeleceu-se na cidade de Rustschuk (atual Ruse), na Bulgária, vinda de um primeiro período de mais ou menos três séculos em que os Canetti haviam permanecido na cidade turca de Adrianópolis (Edirne, em turco). Já a abastada família da mãe chamava-se Arditti e provinha da cidade italiana de Livorno.

Rustschuk, cidade búlgara que acolheu as duas famílias, constituía-se no extremo oriental da Europa e último porto fluvial ocidental do Danúbio. Como se localizava em um ponto de entrecruzamento das culturas ocidental e oriental era comum ouvir-se diariamente entre sete e oito línguas diferentes, conforme o testemunho do próprio escritor<sup>19</sup>. No entanto, o conhecimento das línguas tinha um valor específico muito alto, transformando-se não só em patrimônio pessoal, mas em *utilidade*, pois:

Muitas vezes se conversava sobre idiomas; só em nossa cidade eram faladas sete ou oito línguas, e todos entendiam um pouco de cada uma. Apenas as meninas que vinham das aldeias só conheciam o búlgaro, e por isso eram consideradas tolas. Cada um enumerava as línguas que conhecia, e era importante que se dominasse muitas, pois poderia acontecer que com o seu conhecimento se viesse a salvar a própria vida ou a de outros<sup>20</sup>.

Este enorme sortimento apresentou-se como um fértil terreno para as relações que Canetti viria a desenvolver com a linguagem e com as línguas em si em sua riquíssima representação do mundo. Cito Marc Abélès: “Canetti foi mergulhado desde o seu

---

Europa. Há quem logo se detenha e quem vá atrás de uma miragem: a bíblica *Sefarad*. Guiados por essa miragem os mais obstinados cruzam o Mediterrâneo e atingem a Península Ibérica: a nova *Sefarad*. Aí plantam suas tendas. Para uma longa estada”.

<sup>19</sup> CANETTI, Elias. *A Língua Absolvida – história de uma juventude*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 12.

<sup>20</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.



nascimento em uma espécie de Babel. É o arquétipo do escritor europeu, de uma Europa onde o Ocidente coabita com o Oriente em um florilégio de linguagens diretamente acessíveis ao sujeito singular”<sup>21</sup>.

No primeiro volume de sua autobiografia, Canetti conta como o seu avô paterno procurava conversar com as pessoas em sua própria língua, ainda que tais línguas tivessem sido aprendidas apenas superficialmente, por ocasião de suas viagens:

[...] excetuadas as línguas balcânicas (entre as quais se contava o ladino), [os seus conhecimentos] eram bastante limitados. Gostava de contar nos dedos os idiomas que falava, e a graciosa certeza com que, nesta contagem – sabe Deus como – chegava às vezes a dezessete, às vezes a dezenove línguas, apesar de sua pronúncia engraçada, era irresistível para a maioria das pessoas<sup>22</sup>.

Em meio a tanta diversidade, a família Canetti continuava a comunicar-se em ladino, que era a exótica língua de seus ancestrais e que portava em si o orgulho sefardita:

Os sefarditas guardaram, da permanência na Espanha, as virtudes, e os vícios, talvez, do *hidalgo* espanhol. Constituem uma espécie de aristocracia semita, muito ciosa da sua cultura e da sua língua – o *ladino*, com sintaxe, etimologia e morfologia castelhanas, embora eivado de barbarismos. Provido de léxico pobre, sustenta-se de empréstimos da mais vária origem. Desarraigados, os *sefardíes* mantiveram-se sentimental e intelectualmente ligados à *tierra madre*,

---

<sup>21</sup> ABÉLÈS, Marc. Transmettre la langue. *Ethnologie française*, nouvelle serie, T. 25, N° 1, Le vertige des traces. Patrimoine em question. Janvier-Mars, 1995, p. 14. Tradução nossa: “Canetti est plongé dès sa naissance dans une sorte de Babel. C’est l’archétype de l’écrivain européen, d’une Europe où l’Occident coabite avec l’Orient dans un florilège de langages directement accessibles au sujet singulier”.

<sup>22</sup> CANETTI, Elias. *A Língua Absorvida – história de uma juventude*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 102.

criando uma verdadeira *Kulturbereich* – área cultural, que se manteve coesa até o século XX<sup>23</sup>.

Desta forma, podemos compreender por que o ladino era indissociável da sobrançeria sefardita, que, ao mesmo tempo que lhes prometia a apropriação de um lugar especial no mundo judaico, constituía-se em um fator identificatório *para além* da matéria religiosa, intentando, assim, promover um resgate de suas raízes espanholas. Canetti descreve criticamente este sentimento específico de superioridade dos judeus sefarditas em relação aos judeus asquenazitas em sua *Autobiografia*: “Com ingênua arrogância, olhavam com menosprezo para os outros judeus, e uma palavra sempre carregada de desprezo era ‘tudesco’, utilizada para designar um judeu alemão ou asquenazim”<sup>24</sup> (*sic*).

No entanto, enquanto os membros da família se comunicavam em ladino, a comunicação com os empregados domésticos se dava através da língua búlgara, que forneceu ao imaginário infantil do menino Elias o primeiro contato com assustadoras histórias de lobisomens, vampiros e lobos selvagens que ameaçavam os trenós que se deslocavam pelo Danúbio congelado até a Romênia: “Dificilmente conseguirei dar uma ideia do colorido daqueles anos em Rustschuk, de suas paixões e de seus terrores. Tudo o que me aconteceu mais tarde já havia acontecido alguma vez em Rustschuk”<sup>25</sup>. Sendo assim, por terem sido transmitidos em um momento muito precoce de sua vida, a excitação e o medo provocados pelas histórias contadas em búlgaro ou em ladino permaneceram para sempre presentes em seu espírito, traduzidas posteriormente para o alemão, que foi a língua que teria o privilégio de guardar as lembranças do menino que viria a se transformar em um escritor da força de Canetti<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> QUEIROZ, Maria José de. *Os males da ausência ou A literatura do exílio*, p. 27.

<sup>24</sup> CANETTI, Elias. *A Língua Absolvida – história de uma juventude*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13.

<sup>25</sup> Idem, *ibidem*, p. 13.

<sup>26</sup> CANETTI, Elias. *A Língua Absolvida – história de uma juventude*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 19.

Além do ladino e do búlgaro, o alemão também fazia parte do cotidiano linguístico de Elias, pois o pai e a mãe conversavam entre si nessa língua – *die Zaubersprache* (a língua mágica) – principalmente quando pretendiam impedir a compreensão do que diziam pelas crianças. Desta forma, o alemão, naquele momento de sua vida, não era uma língua a ser falada, mas uma língua ouvida que se constituía em um verdadeiro objeto de desejo, em razão de sua inacessibilidade. Isto porque, o alemão era a língua da cultura e arte da Viena amada pelos pais do escritor, a língua eleita porque capaz de representar o amor e a cumplicidade do jovem casal.

Os dois tinham passado um período de sua juventude naquela metrópole, onde haviam estudado e acalentado individual e separadamente a pretensão de se tornar atores. Ainda que não se conhecessem enquanto viveram em Viena, o seu encontro em Rustschuk veio a demonstrar que haviam admirado as mesmas peças e os mesmos atores, e que o *Burgtheater*<sup>27</sup> concentrava o seu interesse e paixão. A convivência posterior se construiu em cima da partilha de sua história vienense, o que lhes permitiu viver intensamente a admiração que também viria a se manter intacta pela distante cidade, que apesar de suas inúmeras contradições internas, permitia que em seu seio houvesse uma multiplicidade de manifestações em vários campos do conhecimento, a ponto de ocupar, naquela época, um lugar muito especial no continente

---

“Todos os acontecimentos daqueles primeiros anos se desenrolaram em ladino ou búlgaro. Mais tarde se traduziram, em grande parte, para o alemão. Apenas as ocorrências mais dramáticas, mortes e assassinatos, por assim dizer, e os meus maiores sustos, conservaram-se para mim em ladino, mas neste caso de forma muito precisa e indelével. Todo o resto, portanto a maior parte, e principalmente tudo quanto era búlgaro, como os contos, trago na cabeça em língua alemã”.

<sup>27</sup> ZWEIG, Stefan. A Viena de ontem. In: \_\_\_\_\_. *O mundo insone e outros ensaios*. Tradução de Kristina Michahelles, organização e textos adicionais Alberto Dines. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013, p. 287.

“[...] o Burgtheater é mais do que apenas um teatro; é o microcosmo que reflete o macrocosmo, uma Viena sublimada, concentrada, dentro de Viena, uma sociedade dentro da sociedade. O teatro da corte mostra à sociedade de maneira exemplar como se comportar em sociedade, como praticar a arte da conversação em um salão, como se vestir, falar e se comportar, como tomar uma chávena de chá, como entrar e como se despedir”.

européu, pois não era apenas a principal capital do Império Austro-Húngaro, mas também a capital da ciência, da arte e da cultura.

A Bulgária, em sua constituição multifacetada de grupos étnicos e línguas, e por se encontrar fora dos limites do Império, via em Viena e na sua língua, o alemão, a representação de uma possibilidade de ascensão cultural através da assimilação e aculturação, em que as tradições mais rígidas eram abandonadas em nome do cosmopolitismo. Este era um fato corrente entre as diferentes culturas que se encontravam em Rustschuk, mas especialmente para os judeus sefarditas que ali se estabeleceram a partir do banimento espanhol. Cito a propósito um trecho em que Stefan Zweig discorre sobre esta questão em seu *O Mundo que eu vi* e que serve muito bem para caracterizar a mentalidade judaica da época:

Cedo emancipados da religião ortodoxa, seguiam apaixonadamente a religião do “progresso”, que era a religião de seu tempo, e na era política do liberalismo forneceram os mais respeitados representantes do Parlamento. Quando se transferiam de sua terra natal para Viena adaptavam-se com espantosa rapidez às esferas mais altas da cultura, e sua ascensão pessoal ligava-se organicamente com a ascensão generalizada de seu tempo<sup>28</sup>.

Isto porque, ainda segundo Zweig: “Geralmente supõe-se que enriquecer é o verdadeiro e típico objetivo de vida de todo judeu. Nada mais falso. O verdadeiro desejo do judeu, seu ideal imanente, é a ascensão intelectual para uma camada cultural superior”<sup>29</sup>.

Portanto, para aquelas pessoas que viviam *fora* da Europa e de sua desenvolvida cultura, Viena se constituía de fato na “cidade dos sonhos”, e seus incontáveis problemas não diminuía em

---

<sup>28</sup> ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 21.

<sup>29</sup> Idem, *ibidem*, p. 26.

nada a admiração que nutriam pela metrópole. Para eles, Viena era realmente a cidade do “Vinho, Mulher e Canto”:

[...] e o verdadeiro gênio dessa cidade da música foi diluir harmoniosamente todos esses contrastes em algo novo e singular, o austríaco, o vienense. Receptiva e com um senso especial de assimilação, essa cidade atraía as forças mais disparatadas, atraía e acolhia-as; era fácil viver nessa atmosfera de conciliação intelectual, e inconscientemente cada cidadão dessa cidade se tornava um cidadão supranacional, cosmopolita, um cidadão do mundo<sup>30</sup>.

No entanto, Viena não se constituiu no destino da família nuclear de Canetti. Tendo recebido um convite do cunhado para trabalhar na Inglaterra, e depois de certificar-se das possibilidades com as quais se depararia na nova vida, o pai de Elias decidiu transferir-se com a família para Manchester, libertando-se, desta forma, do jugo paterno. Apesar de ter sido implacavelmente amaldiçoado pelo próprio pai – fato muito raro e por isso mesmo muito grave nas tradições judaicas – que não admitia que o filho não seguisse a tradição comercial da família, o pai de Canetti foi capaz de sustentar a sua própria escolha, enfrentando a maldição e a separação para proporcionar aos seus a chance de construir o próprio destino. Esta foi a razão pela qual Elias acabou sendo alfabetizado em inglês. Contudo, em Manchester o pai do menino acabou falecendo inesperada e precocemente, o que levou a mãe a mudar-se novamente com as suas crianças, desta vez para a Suíça.

Enquanto o pai vivia era ele que ocupava o lugar amoroso para o filho agora órfão. A mãe havia sido vista pelo menino, até então, como “uma mulher impaciente, autoritária, arrogante e impulsiva”<sup>31</sup>, que não hesitava em livrar-se das crianças assim que possível. Após o evento traumático da morte daquele que era incondicionalmente amado pelo filho de sete anos de idade, foi necessário estabelecer com a mãe outro tipo de relação. Buscando

---

<sup>30</sup> Idem, *ibidem*, p. 29.

<sup>31</sup> CANETTI, Elias. *A Língua Absobida – história de uma juventude*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 74.

forças na ternura do pai morto, o menino passou a representar para a jovem viúva a manutenção da vida e do futuro, o que viria a se dar principalmente através do árduo caminho que foi trilhado em direção à língua alemã. Por esta razão, a estada em Lausanne caracterizou-se pelo contato mais estreito com o francês, língua que conforme o escritor foi aprendida “espontaneamente e sem complicações domésticas”<sup>32</sup>, mas, sobretudo, pela iniciativa da mãe de Canetti de ensinar-lhe o alemão: “Ela própria sentia uma profunda necessidade de falar alemão comigo, pois era o idioma da sua ternura”<sup>33</sup>.

Apesar disso, o início de sua relação pessoal com a língua alemã foi muito difícil, “implantada tardiamente e sob verdadeira tortura”<sup>34</sup>, pois a mãe se propusera a ensinar-lhe o alemão de uma maneira extremamente severa e rígida e no menor prazo possível. Sendo assim, aos oito anos de idade, e depois de ter tomado contato de forma muito íntima com quatro diferentes línguas, o alemão entrou em sua vida de forma definitiva, pois ela foi a língua *escolhida* para escrever literatura e que foi *assumida* como sua, representando-o literária e pessoalmente.

Conforme já referido acima, as vivências infantis que ocorreram tanto em ladino quanto em búlgaro foram depois naturalmente vertidas para a língua alemã. Esta, por sua vez, seria a responsável por construir e ocupar o espaço que permanecera vago de sua *Muttersprache* (língua materna)<sup>35</sup>. Sobre isto discorre Marc Abélès:

Nesta Babel sobre o Danúbio, a criança é de golpe imersa na multiplicidade de línguas. O que é significativo é que esta situação, de resto ideal à vista de nossas próprias reivindicações, suscita imediatamente um outro tipo de problema. Canetti deixa muito claro que se o sujeito se constitui por um lado nesta multiplicidade de linguagens,

---

<sup>32</sup> Idem, *ibidem*, p. 89.

<sup>33</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.

<sup>34</sup> Idem, *ibidem*, p. 85.

<sup>35</sup> Apesar de o ladino ter sido considerado por ele, em alguns momentos, como sua língua materna.

ele se encontra contudo confrontado com uma falta. Falta da língua, esta língua materna da qual ele se apropriará naquelas condições tão duras e que não o deixará mais através das peripécias da existência<sup>36</sup>.

Sendo assim, considerando-se o fato de que o escritor *escolheu* o alemão, uma língua aprendida tardiamente, para escrever literatura, e que a sua origem cultural tem no exílio e, principalmente, no sentimento de deslocamento e estrangeiridade, uma de suas características mais relevantes, reconhecemos em Elias Canetti a questão da “desinstalação” como um fator dos mais importantes para a sua criação literária. Esta desinstalação sempre esteve presente na vida do escritor, de uma forma ou de outra, pois além dos vários países em que residiu no período de sua infância e adolescência, temos o fato de que, no período imediatamente anterior à Segunda Guerra Mundial, motivado que foi pela Noite dos Cristais, em 1938 (isto é, apenas um pequeno tempo depois da publicação de *Auto de Fé*, que acontecera em 1935), Canetti abandonou Viena para fixar-se então em Londres, dividindo-se, posteriormente, entre esta metrópole e Zurique. Estas três cidades foram chamadas pelo escritor de “Besondere Stadtgottheiten” [cidades-divindades especiais], pois ocuparam lugares centrais na vida – e, portanto, também na obra – do escritor. Conforme David Darby:

Existem três cidades que obviamente dominam a sua história; embora, enquanto Viena, Zurique e Londres dominem o seu panteão pessoal, Canetti mantém uma distância respeitosa daquilo que ele descreve em seu

---

<sup>36</sup> ABÉLÈS, Marc. Transmettre la langue. *Ethnologie française*, nouvelle serie, T. 25, N° 1, Le vertige des traces. Patrimoine em question. Janvier-Mars, 1995, p. 14. Tradução nossa: “Dans cette Babel sur Danube, l’enfant est d’emblée immergé dans la multiplicité des langues. Ce qui est significatif c’est que cette situation, au demeurant idéale au regard de nos propres revendications, suscite immédiatement un autre type de problèmes. Canetti fait très clairement apparaître que si le sujet parvient à se constituer pour une part dans cette pluralité de langues, il se trouve néanmoins affronté à une manque. Manque de la langue, cette langue maternelle qu’il s’appropriera dans ses conditions très dures et qui ne le quittera plus à travers les péripéties de cette existence?”.

discurso ao receber o Prêmio Nobel, em 1981, como as suas três ‘cidades-divindades especiais’<sup>37</sup>.

Ou seja, se o primeiro livro que foi *Auto de Fé* fora escrito em alemão, em um país de língua alemã, que era a Áustria, mesmo após transferir-se para os seus – outros – locais de exílio, Canetti continuou para sempre a escrever em alemão.

No dizer do poeta:

[...] sempre escrevi em alemão e assim prossegurei. O alemão tornara-se para mim importante demais quando cheguei à Inglaterra para que algo pudesse mudar nesse sentido. O orgulho também deve ter representado um papel significativo nesse caso. Não queria permitir que ninguém – e muito menos Hitler – determinasse em que língua devo escrever ou não. Meus antepassados tiveram que abandonar a Espanha em 1492 e levaram a sua língua para a Turquia, onde se estabeleceram. Este espanhol foi mantido puro por eles durante 400 anos em sua nova pátria e também foi minha língua materna. Aprendi alemão aos oito anos e fui amadurecendo dentro desta língua. Aos 33 tive que abandonar Viena e levei comigo o alemão, da mesma forma que eles tinham levado o seu espanhol. Talvez eu seja a única personalidade literária para a qual as línguas dos dois grandes banimentos da História se concentram desta maneira<sup>38</sup>.

Esta postura linguística de Canetti correu na direção contrária de muitos outros escritores de língua alemã – principalmente os escritores judeus e por razões óbvias – que, forçados ao exílio pela tirania terrorífica do nacional-socialismo, se sentiram compelidos a abandonar a sua língua materna. Diante de

---

<sup>37</sup> DARBY, David. Elias Canetti’s Cities. *Oxford German Studies*, Vol. 39, N° 1, 2010, p. 80. Tradução nossa: “There are of course three cities that dominate his story; though, while Vienna, Zurich, and London hold sway in his personal panteon, Canetti maintains a respectful distance from what he describes in his speech on accepting the Nobel Prize in 1981 as his three ‘besondere Stadtgottheiten’”.

<sup>38</sup> CANETTI apud ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 145.



padecimentos tão extremos, o silêncio transformou-se para muitos em saída, pois como falar sobre o que é da ordem do horror mais absoluto? Como seria possível representar o irrepresentável? “Do que não se pode falar, deve-se calar”, afirmou Wittgenstein, em seu *Tractatus Logico-Philosophicus*; “quem tiver alguma coisa a dizer, avance e fique calado”, disse Karl Kraus em sua primeira manifestação pública após o início da Primeira Guerra Mundial.

Ainda que em outros contextos, o sentido destas assertivas privilegiava a dimensão do inaudito que acompanhava *pari passu* a catástrofe *in status nascendi* que já se anunciava desde aqueles dias e que viria posteriormente revelar-se como um trauma sem precedentes na história do mundo. Portanto, as consequentes contendas individuais e subjetivas, que surgiram a partir de uma realidade externa que vinha num movimento crescente de expulsão da ternura para passar a dar lugar a um tipo de violência sem meias-medidas, deram ensejo a que muitos poetas de língua alemã passassem a viver uma situação de total ambivalência em relação ao alemão. Paul Celan, por exemplo, expressou este conflito em sua famosa frase: “Minha língua materna é a língua dos assassinos de minha mãe”<sup>39</sup>.

Naquele momento histórico, o mundo não-germânico voltava os seus olhos para a Alemanha com indignação e repúdio, mesmo que todos os horrores praticados por Hitler e seus prosélitos ainda não tivessem vindo completamente à tona. Por conta disso, o povo alemão e a língua alemã passaram a se confundir inextricavelmente com o regime nazista, provocando assim um verdadeiro rechaço às manifestações que proviessem da cultura alemã. Esta confusão foi explicitada por Thomas Mann em uma das transmissões radiofônicas que este dirigiu ao povo alemão durante a Segunda Guerra, a partir de Londres, seu lugar de exílio:

Alemães, não deixem o pior acontecer! Vocês mesmos deveriam se livrar deste domínio infame que os degrada indizivelmente, em cuja mão vocês caíram por um lúgubre

---

<sup>39</sup> No original: “Meine Muttersprache ist die Sprache der Mörder meiner Mutter”, citado por ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 146.

destino; vocês deveriam provar o que o mundo ainda é forçado a pensar, que o nacional-socialismo e a Alemanha não são uma só e a mesma coisa<sup>40</sup>.

Desta forma, a necessidade de Canetti de sustentar a sua escolha linguística também se relacionou com o desejo de resgatar o alemão das mãos do nazismo e de seus funestos efeitos. Tratou-se de um movimento de depuração a que Canetti se submeteu, com o efeito de não só se reapropriar pessoalmente da língua alemã para novamente sentir-se legitimado em relação à sua utilização, como também de devolvê-la ao mundo em toda a sua grandeza, pagando assim a sua dívida em relação ao que esta língua lhe havia concedido. Este procedimento, portanto, teve por fim a afirmação do alemão como a língua de seu espírito – ainda que de um escritor judeu se tratasse – dissociando-a de vez da paranoia travestida de perversão que se abateu sobre o mundo no decorrer das décadas de 30 e 40 do século XX. Diz ele:

A língua de meu espírito permanecerá sendo a alemã – e justamente porque sou judeu. O que sobrará daquele país devastado sob todos os pontos de vista quero preservar em mim como judeu. O *seu* destino também é o meu; mas trago comigo um fator humano a mais. Quero restituir à sua língua o que lhe devo<sup>41</sup>.

De outro lado, além da questão por si só interessante de a sua língua literária ter sido uma língua escolhida pelo escritor, é preciso ressaltar o fato de que o seu alemão não se restringe a uma mera expressão linguística, que se mantém dentro de determinadas

---

<sup>40</sup> MANN, Thomas. “Deutsche Hörer”, n° 34 – Sonder-Sendung (august/1941), in *Deutsche Fragen: Texte zur jüngsten Vergangenheit. Ein Lese- und Arbeitsbuch für den Deutschunterricht*. Berlin und München: Langenscheidt KG, 1981. Tradução nossa: “Deutsche, lasst es nicht zum Äussersten kommen! Ihr solltet selbst die niederträchtige, euch unsäglich herabwürdigende Herrschaft von euch schütteln, in deren Hand ihr durch ein finsternes Verhängnis gefallen seid, ihr solltet beweisen, was die Welt immer noch zu glauben sich zwingt, dass Nationalsozialismus und Deutschland nicht ein und dasselbe sind”.

<sup>41</sup> CANETTI apud ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 150.

regras gramaticais, tendo por objetivo produzir um efeito narrativo bem calculado. Elias Canetti explora a linguagem com maestria, produzindo imagens idiomáticas que são libertadas de seus trilhos para engendrar novos sentidos, permitindo com isso que um caleidoscópio de perspectivas se estabeleça a partir da desconstrução do que seria o esperado, para provocar um efeito de assombro em razão da riqueza e do brilho de cada uma das novas figurações propostas pelo autor, que se manifestam de forma única e específica.

Os aspectos linguísticos de sua prosa, os quais serão explorados no decorrer deste trabalho, a partir de exemplos retirados do romance, contribuem para acirrar a impressão causada no leitor pela história narrada. Seja a partir da escolha dos nomes dos personagens; no ato de torcer uma expressão; quando utiliza verbos específicos para determinados personagens para explicitar a sua desumanidade; ao atribuir pensamentos recorrentes que também são usados para designar limites pessoais e culturais; quando utiliza a linguagem regional para localizar o leitor no tempo e no espaço, assim como muitos outros aspectos, revelam, da parte do escritor, um perfeito domínio da língua, desenvolvendo os efeitos criados a partir dela para alcançar um nível literário em que várias camadas se superpõem, permitindo uma riqueza interpretativa ímpar.

Estas questões, especificamente linguísticas, relacionam-se com o modo característico com que Canetti interagia com a questão da linguagem. Muito desta relação original nasceu da extrema influência que Karl Kraus exerceu sobre Elias Canetti, assim como exerceu também sobre muitos outros vienenses de uma época que vivia a plena decadência moral, mas que tinham, como fator comum de identificação, a consciência crítica sobre o período e a sociedade vienense. Segundo o próprio escritor búlgaro:

Os que lá se reuniam [nas conferências públicas de Karl Kraus] não eram os usuais vienenses de opereta, nem uma turba alegrada pelo vinho; mas também não era um clube decadente de estetas *à la* Hofmannsthal. Tratava-se da

verdadeira intelectualidade vienense, do melhor e mais sadio que havia naquela cidade aparentemente decaída<sup>42</sup>.

Karl Kraus foi o crítico furioso daquela sociedade vienense que escondia por debaixo da mais aparente normalidade, todo um mundo de pesadelo e podridão. Através do uso satírico e indignado de citações, Kraus fez uma arrojada campanha contra os malefícios proporcionados pela cultura do jornalismo e da informação, que tratava de esvaziar o sofrimento humano, antecipando para o início do século o sentido e o valor da expressão forjada posteriormente por Hannah Arendt ao referir-se ao julgamento de Adolf Eichmann: a “banalidade do mal”<sup>43</sup> 44. Com efeito, na Viena dos 1900, já se encontravam em plena gestação os elementos que viriam a se tornar os pontos basilares nos quais o século XX se apoiaria: o totalitarismo e a intolerância. Esta questão será desenvolvida no próximo capítulo, todavia, nos interessa, aqui, buscar na letra de Karl Kraus os componentes que se tornaram muitíssimo importantes para a poética de Elias Canetti, que viria a culminar no romance *Auto de Fé*.

A abastada família de Kraus era proveniente de Gitschin, na Boêmia Oriental, tendo chegado a Viena em 1877<sup>45</sup>. Em 1899, aos vinte e cinco anos de idade, Kraus fundou a famosa revista *Die Fackel* (O Archote), que se constituiria num total de 922 números e que só terminariam com o fim da vida do escritor, em 1936. Portanto, no decorrer de trinta e sete anos, Kraus publicaria mais ou menos 23000 páginas, das quais a maioria seria integralmente redigida por ele, uma vez que a partir de 1911 foram dispensados todos os seus colaboradores. A revista era o seu principal veículo

---

<sup>42</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 72.

<sup>43</sup> Tal expressão já aparece no subtítulo da obra que foi o resultado da cobertura que a filósofa alemã fez para a revista *The New Yorker*, em 1961, do processo que correu em Jerusalém, do nazista Adolf Eichmann. Vide ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*.

<sup>44</sup> Cf. RIBEIRO, António Sousa. Posfácio à tradução portuguesa de *Os últimos dias da humanidade*, p. 435 e seguintes.

<sup>45</sup> Os dados biográficos sobre Karl Kraus foram retirados do Posfácio a *Os últimos dias da humanidade*, de António Sousa Ribeiro, p. 435 e seguintes.

de ataque não só às personalidades da época, como também aos escritores e intelectuais, sem deixar de fora os imperadores Guilherme da Alemanha e Francisco José, da Monarquia Dual, assim como os vienenses mais simples e típicos. As suas leituras públicas recebiam um imenso público interessado em escutar as execrações a que Kraus submetia os seus adversários, assim como em escutar as exaltações a alguns de seus escritores eleitos, tais como Shakespeare – o maior de todos –, Goethe, Nestroy, Strindberg e Wedekind, Trakl e Lasker-Schüler.

Impulsionado por uma profunda ira em relação ao entusiasmo desmedido dos austríacos quando da eclosão da Primeira Guerra Mundial, Karl Kraus começou a escrever, em julho de 1915, o seu grande drama, denominado *Os últimos dias da humanidade*, uma “tragédia em cinco atos com prólogo e epílogo”. Nas palavras do próprio escritor:

Este drama, cuja extensão, medida à escala terrena, daria para preencher uns dez serões, destina-se a ser representado por um teatro do planeta Marte. O público do nosso mundo não teria forças para suportá-lo. Pois que é sangue do seu sangue e o conteúdo é parte do conteúdo daqueles anos irreais, impensáveis, inacessíveis a toda a mente lúcida, fora do alcance da memória e só preservados num sonho sangrento, os anos em que figuras de opereta representaram a tragédia da humanidade<sup>46</sup>.

Tal drama construiu-se integralmente em cima de citações, seja a partir das reportagens que apareciam nos jornais da época, seja a partir de informações recebidas por via epistolar, conforme atestado por Kraus em seu prefácio: “Os feitos mais inverossímeis aqui relatados aconteceram na verdade; eu pintei o que eles só fizeram. Os diálogos mais inverossímeis aqui travados foram pronunciados nesta exata forma; as mais cruéis fantasias são citações”<sup>47</sup>. É impossível permanecer incólume à leitura deste

---

<sup>46</sup> KRAUS, Karl. Prefácio do autor a *Os últimos dias da humanidade*. Lisboa: Antígona editores, Refractários, 2003, p. 17.

<sup>47</sup> Idem, *ibidem*, p. 17,18.

grande drama quando se conhece esta informação, pois os absurdos que ali se encontram registrados ultrapassam a barreira da incredulidade para provocar no leitor a mesma repulsa – “o ódio absoluto à guerra”<sup>48</sup>, conforme Canetti – que se constituiu na fonte criativa do escritor.

Segundo Canetti, Karl Kraus era o “mestre da indignação”<sup>49</sup>, tendo transmitido ao autor de *Auto de Fé*, “seu sentimento de absoluta responsabilidade”<sup>50</sup>. Esta responsabilidade, que será largamente aplicada por Canetti em sua vida literária e de relação (conforme iremos ver no decorrer de nosso trabalho), constituir-se-á no nó górdio que passará a unir irreversivelmente ética e estética. Sendo assim, a estética própria a Karl Kraus, que se compunha do que Elias Canetti chamou de “citações acústicas”, em que as palavras escritas eram *ouvidas* por Kraus, transformando-se em *palavras sonoras*, foi o fator catalizador para que o próprio Canetti aprendesse a ouvir e, posteriormente, conceber a sua própria estética:

Muito mais importante era que, ao mesmo tempo, se aprendia a ouvir. Todas as coisas ditas, em toda parte, a qualquer tempo, por quem quer que fosse, prestavam-se à audição, uma dimensão do mundo da qual até então eu nunca suspeitara. E como se tratava da ligação entre a linguagem e as pessoas, em todas as suas variações, talvez fosse esta a mais importante dimensão, ou em todo o caso a mais rica<sup>51</sup>.

Esta se encarregaria de representar, a partir do que ele viria a denominar de “máscaras acústicas”<sup>52</sup>, a impossibilidade da

---

48 CANETTI, Elias. Karl Kraus, escola da resistência. In: \_\_\_\_\_. *A Consciência das Palavras*. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 52.

49 Idem, *ibidem*, p. 51.

50 Idem, *ibidem*, p. 52.

51 CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 220.

52 Idem, *ibidem*, p. 220. “O importante era a forma pura, inadulterada, e que nenhuma dessas máscaras acústicas (como as designei mais tarde) se misturasse com outra”.

comunicação entre os homens, que se encontravam perdidos em meio a um mundo estilhaçado. A este respeito, optamos por transcrever integralmente uma passagem em que Canetti discorre sobre esta questão:

[...] Karl Kraus abriu-me os ouvidos, e ninguém mais o teria conseguido como ele. Desde que o ouvi, não me foi mais possível deixar eu mesmo de ouvir. De início, foram os barulhos da cidade à minha volta, as exclamações, os gritos, as adulterações da língua captadas ao acaso e, principalmente, o que se dizia de modo errôneo e impróprio. Tudo isso era, a um só tempo, cômico e assustador, e desde então a relação entre essas duas esferas tornou-se para mim algo inteiramente natural. Graças a Karl Kraus comecei a compreender que cada indivíduo tem uma configuração linguística própria, que o distingue de todos os demais. Compreendi que embora os homens falem uns com os outros, não se entendem; que suas palavras são golpes que ricocheteiam nas palavras dos outros; que não existe ilusão maior do que a opinião de que a língua é um meio de comunicação entre seres humanos. Fala-se com a outra pessoa, mas de uma maneira que ela não entende. Continua-se a falar, e ela entende ainda menos. Um grita, o outro grita também: a exclamação, que tem uma vida miserável na gramática, apodera-se da língua. Como bolas, as exclamações saltam para lá e para cá, chocam-se e caem pelo chão. Raramente algo do que se diz consegue infiltrar-se no outro; e, quando isso afinal acontece, é entendido às avessas<sup>53</sup>.

Os elementos que serão posteriormente pinçados do romance terão por objetivo explicitar que a estética específica de Canetti, a “máscara acústica”, deve ser “entendida como a configuração linguística de uma pessoa fixada em seu mito particular, como aquilo que sempre se repete em seu falar, o que a caracteriza e impede que os seres humanos se comuniquem entre

---

<sup>53</sup> Idem. Karl Kraus, escola da resistência. In: \_\_\_\_\_. *A Consciência das Palavras*. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 52.

si e se compreendam”<sup>54</sup>. Dessa forma, através da “máscara acústica”, o escritor revela o que se encontra encoberto pela própria linguagem, que é o descompasso de uma humanidade que habita um mundo que já não encontra mais nenhuma possibilidade de arrimo no sentido.

Concluiremos este capítulo com duas citações que terão por finalidade não só resumir o que pretendemos dizer até agora, no que diz respeito às relações de Elias Canetti com a literatura e com a língua alemã, como também introduzir o próximo capítulo, que tratará mais especificamente da gênese e construção do romance alvo de nosso trabalho. Estas citações são sobremaneira importantes por terem sido retiradas de um dos Léxicos Literários alemães mais reconhecidos, e que se encontra no final da edição alemã de *Die Blendung*:

O romance é escrito com uma virtuosidade e uma reflexividade linguísticas, como também se distinguem os textos de Franz Kafka, Robert Walser, James Joyce e outros importantes autores dos clássicos modernos; o romance trata de forma soberana o seu simbolismo e o coloca em cena – por exemplo, com a ajuda de desmetaforizações ou alegorizações<sup>55</sup>.

E um pouco adiante:

Como em seus dramas, também em seu romance ele [Canetti] utiliza (inspirado em Karl Kraus em seu *Os últimos dias da humanidade*) o conceito de “máscara acústica”,

---

<sup>54</sup> ARON, Irene. Elias Canetti: Auto-de-Fé. In: RÖHL, Ruth (org.). A expressão da modernidade no século XX. *Anais da VIII Semana de Literatura Alemã*. São Paulo: FFLCH-USP, 1995, p. 36.

<sup>55</sup> LIEBRAND, Claudia. Aus “Kindlers Literatur Lexikon: CANETTI, Elias. Die Blendung. In: \_\_\_\_\_. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012, p. 586. Tradução nossa:

“Geschrieben ist der Roman mit einer Sprachvirtuosität und –reflexivität, wie sie auch Texte Franz Kafkas, Robert Walsers, James Joyces und anderer bedeutender Autoren der Klassischen Moderne auszeichnet; souverän verhandelt Canettis Roman seine Zeichenhaftigkeit und setzt sie – etwa mit Hilfe von Entmetaphorisierungen oder Allegorisationen – in Szene”.



segundo o qual as “fisionomias” linguísticas, isto é, as propriedades semânticas e sintáticas dos indivíduos são exageradas de forma precisa. Aquelas figuras grotescas e monstruosas concebidas como máscaras acústicas matraqueiam sozinhas, conversam e agem conforme as suas lógicas delirantes. Por um lado, estes personagens são expostos ao ridículo através de seus discursos de forma absolutamente sem misericórdia; da mesma maneira, o romance (sátira sobre a ciência, história grotesca da vida de um filólogo e descrição “densa” de um número considerável de psicoses) dissecou com precisão cirúrgica os discursos da época aos quais ele recorre: com Fischerle ele debate o discurso antisemita e com Therese, a esperta dinheirista e hipersexualizada governanta e esposa de Kien, o discurso misógino da época<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p. 586, 587. Tradução nossa:

“Wie in seinen Dramen verwendet er auch im Roman das (auch von Karl Kraus und dessen *Letzte Tage der Menschheit* inspirierte) Konzept der “akustischen Maske”, nach dem die sprachlichen “Physiognomien”, d.h. die semantischen und syntaktischen Eigenheiten der Individuen präzise übertrieben werden. Die als akustische Masken konzipierten grotesken und monströsen Figuren plappern vor sich hin, reden und agieren innerhalb ihrer Wahnlogiken. So unbarmherzig Figuren mit ihrer Rede desavouiert werden, so klinisch sezierend geht der Roman – Wissenschaftssatire, Philologengroteske und “dichte Beschreibung” einer ganzen Reihe von Psychosen – mit den zeitgenössischen Diskursen um, auf die er recurriert: An Fischerle wird der antisemitische Diskurs verhandelt und an Therese, der bauernschlaun, geld- und sexgierigen Haushälterin und Ehefrau Kiens, der zeitgenössische misogyne Diskurs”.



---

## A OBRA EM SUA GÊNESE E RECEPÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A BARBÁRIE E O CAOS

Após ter passado cinco anos em Zurique, onde Canetti se sentira perfeitamente à vontade, “intimamente ligado às pessoas e aos lugares, à escola e ao país, à poesia e até mesmo ao dialeto que havia adotado”<sup>57</sup>, seu desejo era de ali permanecer para sempre. No entanto, a mãe de Canetti, que viera ao longo dos anos se tornando cada vez mais tirana e dura em suas decisões, após mais um de seus retiros terapêuticos para descansar e recuperar a saúde, havia decidido que o filho mais velho deveria passar a pensar na vida de forma prática, o que incluía preparar-se para uma profissão que pudesse garantir-lhe o sustento, deixando, por causa disso, os seus ideais de lado. A praticidade da vida, e com ela a preocupação com o dinheiro, haviam substituído todo o amor que a mãe tivera uma vez – e que transmitira de forma tão profunda para o seu primogênito – pelos livros e pela literatura. Por esta razão, ela passou a escarnecer abertamente de tudo o que se relacionasse com aquele mundo das letras que antes fora tão valorizado:

Entre as repreensões que naqueles doze meses tive que ouvir muitas vezes, havia uma que me incomodava: que eu não sabia o que era a vida, estava cego, e nem *queria* mesmo sabê-lo. Que eu usava viseiras, e estava decidido a jamais enxergar sem elas. Que eu sempre procurava aquilo que conhecia dos livros. Seja porque eu me restringia demais a *uma* espécie de livros, seja porque eu tirava deles as conclusões erradas – toda tentativa de falar comigo sobre

---

<sup>57</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ovidio*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 9.

as coisas como efetivamente eram estava destinada ao fracasso<sup>58</sup>.

Sendo assim, com o objetivo de preparar um futuro profissional de sucesso, foi sumariamente decidido que o novo destino da família seria Frankfurt, onde Canetti permaneceria até os seus exames finais no liceu. Depois de cumprida esta etapa, estava previsto que o jovem estudante deveria frequentar a Universidade em Viena. Após ter pensado inicialmente em cursar a Faculdade de Medicina, Canetti decidiu-se finalmente por iniciar os estudos de Química, os quais, entretanto, não tinha certeza de conseguir levar até o fim:

O estudo da medicina seria muito prolongado, e assim eu desistira dessa especialidade em consideração às preocupações materiais de minha mãe – embora eu sentisse que eram injustificadas –, e ela aceitava essa renúncia elogiando o sacrifício que, a seu ver, isso representava<sup>59</sup>.

Desta forma, após o período frankfurtiano, a família mudou-se novamente para Viena. Mas a estada nesta cidade com a mãe e os irmãos não foi nada fácil, pois as relações com ela foram se desgastando até que se resumiram a ocasiões em que as agressões e as hostilidades eram abertamente manifestas, e o escárnio da mãe por tudo aquilo que dissesse respeito ao *desejo* de seu filho Elias atingiu o auge. No entanto, após um pequeno período de férias nas montanhas Karwendel, a que ele chamou de “acerto de contas”,<sup>60</sup> um Elias Canetti que ainda tinha um pé na infância encontrou o sentimento de independência pessoal que não o abandonaria mais no decorrer de sua longa vida: “[...] esse curto prazo de liberdade, do qual me nutri pelo resto da vida, ficou-me

---

<sup>58</sup> Idem, *ibidem*, p. 115.

<sup>59</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 112.

<sup>60</sup> Idem, *ibidem*, p. 156.

presente para sempre. Eu sempre me referia a ele, seja lá o que acontecesse”<sup>61</sup>.

Aquele momento representou a ultrapassagem de uma tênue – porém ainda muito poderosa – barreira que o prendia junto à mãe e que o colocava em uma posição de dependência que permitia que a manipulação materna o atingisse visceralmente. Através daquele “acerto de contas”, a adolescência que se prolongara “pura” até os dezenove anos do nosso poeta estava ficando para trás e com isso os antigos sonhos literários foram se metamorfoseando em possibilidades cada vez mais reais, à medida que o jovem Canetti ia se tornando mais adulto e seguro. Sendo assim, a partir de seu retorno daquelas férias de verão, o estudante universitário assumiu uma nova postura pessoal, em que, apesar de cumprir com seriedade as suas obrigações acadêmicas, tomou consciência do fato de que a Química era realmente *apenas* um alibi: “A ele [ao primo Bernhard Arditti, ativo sionista que morava em Sofia] confidenciei que não tinha a menor intenção de me tornar químico. Estudava apenas pelas aparências a fim de, entretimentos, me preparar para outras coisas.”<sup>62</sup>

Nesse ínterim, com a chegada do inverno daquele ano de 1925, a orgulhosa e “doente” mãe retirou-se novamente para tratamento de saúde, desta vez em Menton, na Riviera Francesa. A separação definitiva já se encontrava então em andamento, pois a moradia que fora ocupada pela família enquanto esteve reunida fora liberada já há alguns meses e, por causa disso, os irmãos menores permaneceram juntos aos cuidados de uma família indicada, enquanto o mais velho passou a morar em um quarto alugado só para si. Isso assim permaneceu até que a mãe veio buscar os dois filhos menores, mudando-se com eles para Paris, enquanto Elias permaneceu em Viena.

Após quase um ano depois da mudança dos familiares para a Cidade-Luz, Canetti viajou a Paris para revê-los, nas férias da Páscoa de 1927, onde permaneceu durante três semanas cultivando a franca amizade que o ligava ao irmão menor, que se chamava

---

<sup>61</sup> Idem, *ibidem*, p. 163.

<sup>62</sup> Idem, *ibidem*, p. 95.

Georg, mas que agora, em terras francesas, passara a chamar-se Georges. A intimidade com este irmão vinha de três anos atrás, quando haviam tido a oportunidade de dividir a casa e a vida durante quatro meses. Naquele período de 1924, enquanto Canetti se preparava para entrar no Curso de Química da Universidade de Viena, ocupava também para o irmão querido

o lugar de um conselheiro, a quem ele consultava acerca de tudo, especialmente sobre problemas morais: o que se podia e o que se devia fazer, o que se devia abominar em todas as circunstâncias; mas também o que se devia descobrir, o que se devia conhecer<sup>63</sup>.

Podemos constatar, a partir das palavras do próprio escritor, que foi a partir deste vínculo de amor com o irmão menor que Canetti depreendeu desde muito cedo o sentido de um termo<sup>64</sup> que viria a se mostrar de extrema relevância em sua relação com as palavras e com a literatura em geral: “Eu acreditava, naquele tempo, justamente por causa daquele amor fraterno que se tornou meu sentimento dominante, que minha *responsabilidade* estava presente em cada uma de minhas frases (...)”<sup>65</sup> (grifo nosso).

Ocorreu que, na viagem de volta das férias de Paris para Viena, Canetti fez uma parada na pequena e encantadora Colmar, que se localiza próximo a Estrasburgo e sua majestosa Catedral. Esta cidadezinha alsaciana medieval possui um tesouro muito especial, que obrigou o estudante a gastar um dia inteiro na contemplação do que foi caracterizado por ele mesmo como “verdadeiro horror”. Trata-se do “Retábulo de Isenheim”, de Grünewald, que teve o poder de mantê-lo absorto em pensamentos – e que hoje podemos conhecer a partir do seu próprio testemunho – que se relacionavam com a “tarefa da arte”, mas também com o prenúncio da obra que de forma inconsciente

---

<sup>63</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 61.

<sup>64</sup> A importância da responsabilidade para Canetti foi posteriormente devidamente corroborada pela obra de Karl Kraus.

<sup>65</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 65.

já estava sendo gestada. As palavras de Canetti são tão precisas e reveladoras que não pudemos nos furtar, aqui, de transcrever um longo trecho do segundo volume de sua biografia que se refere a isso:

Aquilo a que na vida real teríamos dado as costas, horrorizados, na pintura ainda era concebível: uma lembrança das coisas pavorosas que os homens se fazem uns aos outros. Naquele tempo, na primavera de 1927, a guerra e a morte pelo gás ainda estavam suficientemente próximas para dar mais credibilidade ao quadro. Talvez a tarefa mais imprescindível da arte tenha caído no esquecimento com demasiada frequência: não a purificação, não o consolo, não a disposição de tudo como se terminasse bem, pois não termina bem. A peste e a ulceração, o sofrimento e o pavor – e, para a peste que foi superada, inventamos um horror ainda pior. O que podem ainda significar as ilusões consoladoras diante dessa verdade, que é sempre a mesma, e que deve permanecer visível? Todo o horror que está por vir está aqui antecipado. O dedo de João, monstruoso, indica: é isto que é, é isto que tornará a ser<sup>66</sup>.

As impressões causadas pelo “Altar de Grünewald” foram tão profundas que provocaram em Canetti uma mudança interior de tal ordem que acabou resultando também em uma mudança exterior. Consequentemente, depois da volta de Colmar, o futuro escritor sentiu uma necessidade imperiosa de mudar-se para um novo quarto onde pudesse encontrar, sempre à vista de seus olhos, a reprodução do Retábulo. Como havia também o desejo de ter próximo a si a presença de “árvores, muitas árvores”<sup>67</sup>, não foi difícil reconhecer que o primeiro anúncio com que se deparara poderia se adequar perfeitamente às suas novas circunstâncias de vida, tanto subjetivas quanto objetivas.

---

<sup>66</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 230.

<sup>67</sup> Idem, *ibidem*, p. 232.

Desta forma, Canetti se refugiara desde abril de 1927 em um pequeno estúdio localizado na rua Hagenberggasse, numa colina sobre Hacking, nos arredores de Viena. Da nova morada, o escritor tinha uma vista privilegiada para a “cidade dos loucos”, o Steinhof, onde viviam à época seis mil internos. Neste período Canetti ainda era um estudante de Química que se dedicava a escrever apenas no período da noite.

Elias iniciara as suas incursões noturnas pela escrita fazendo pesquisas e anotações para escrever um livro sobre a massa, ideia que viria a se concretizar mais de trinta anos depois. Isto porque, após uma primeira experiência relacionada com a questão da massa, ainda no período em Frankfurt, por ocasião de um protesto de operários pelo assassinato de Walter Rathenau<sup>68</sup> (em 1922), tal matéria havia se tornado preponderante a partir de uma vivência fundamental que se dera na data de 15 de julho de 1927: o incêndio do Palácio da Justiça de Viena. Esse incêndio foi motivado pela reação independente dos trabalhadores à injustiça da imprensa que noticiara a absolvição dos assassinos de alguns operários, fato que havia ocorrido algum tempo antes, com a manchete “Uma sentença justa”. Canetti, ao deparar-se com esta notícia no jornal do dia, tratou de ir imediatamente para o centro da cidade, onde presenciou e viveu não só o incêndio em si, como também a reação das pessoas que se tornaram uma unidade ao se colocarem como massa diante de um fator motivador, a saber, a sensação de injustiça que resultara do *escárnio* da *própria justiça* manifestado pelo jornal em sua chamada.

Deste modo, as leituras e a coleta de dados para a obra sobre a massa continuavam ocorrendo paralelamente ao curso de Química, porém, a partir de certo momento, outras ideias foram se fazendo presentes, o que se manifestou em sua intenção inicial de escrever o que denominara de *Comédia humana dos loucos*, em que “cada ser humano” compareceria “encadernado em si próprio”. Tratavam-se de oito personagens extremados, que seriam descritos

---

<sup>68</sup> Walter Rathenau provinha de uma rica família judia, tendo sido Ministro das Relações Exteriores da Alemanha durante a República de Weimar. O homem de negócios e estadista alemão, que defendia uma política de assimilação para os judeus alemães, foi assassinado por dois oficiais do exército que eram ligados a uma organização direitista.



como representantes, cada qual no isolamento próprio à sua preocupação ou principal atributo, “da mesma espécie de verdade: a da harmonia consigo mesmo”<sup>69</sup>.

Esta ideia se reforçou enormemente a partir de duas breves estadas em Berlim, onde Canetti *realizou* o fato da fragmentação do mundo. Urge, neste momento, que façamos uma parada, pois as visitas do escritor a Berlim constituem-se em fatores preponderantes no que diz respeito não só ao seu enriquecimento pessoal e cultural, mas, sobretudo, por causa da enorme influência que estas viagens representaram para o ato criativo de *Auto de Fé*.

Canetti fora a Berlim, pela primeira vez, por conta de um convite intermediado pela poetisa húngara Ibbly Gordon (de quem ele traduzia as poesias para o alemão), para escrever uma biografia do escritor norte-americano Upton Sinclair para a Editora Malik, dos irmãos Wieland Herzfelde e John Hartfield, o pintor, que originalmente chamava-se Helmut Herzfelde. Esta primeira estada teve a duração dos três meses das férias de verão do período letivo da Universidade. Lá, junto com o trabalho de tradução, Canetti tomou contato com uma cidade em que se sentia exposto e indefeso, que se constituía em um “antro dos pecados”, conforme suas próprias palavras<sup>70</sup>, contrastando vivamente com a Viena já “esterilizada” intelectualmente de onde ele provinha. Em Berlim, tudo acontecia a céu aberto e o desvario imperava, e o que era valorizado era a capacidade do que se apresentava como novidade para chocar. Naquela cidade, Canetti frequentou os ambientes mais ricos, do ponto de vista cultural, mas também os mais chocantes do ponto de vista pessoal.

No decorrer do trimestre em que lá permaneceu, Canetti tomou contato com várias figuras importantes que dominavam, naquele momento, a frenética cena cultural alemã. Brecht, por exemplo, provocou-lhe uma intensa antipatia desde o primeiro encontro, não só por sua contraditória figura, em que, ao mesmo tempo em que se *disfarçava* de proletário, prezava mais do que tudo

---

<sup>69</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 314.

<sup>70</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 265.

o carro que havia recebido em pagamento por ter escrito um poema sobre os automóveis Steyr, como também pelo cinismo com que este recebia as ingênuas observações do jovem estudante, que não admitia a possibilidade de associar a ideia de dinheiro à arte.

Tomou contato também com o pintor Georg Grosz, a quem já admirava mais do que aos próprios escritores (e isso desde seu tempo em Frankfurt, seis anos antes), de quem a Malik editava as obras. Os seus desenhos haviam tido o poder de representar, para Canetti, o seu próprio sentimento em relação ao momento social alemão vivenciado no período frankfurtiano, em que a inflação não só se transformara em um demônio que provocava no povo cada vez mais sofrimento e revolta, como também fora o mote para a principal mudança interior ocorrida em sua mãe, quando renegara o amor pela vida cultural em prol de colocar em primeiro plano a vida prática e a preocupação com o dinheiro. Como a época de crueldade e dor recebia uma expressão tão perfeita na arte de Grosz, Canetti acabou por atribuir-lhe um valor que viria a se manifestar, aliás em um futuro bem próximo, na sua própria literatura: “Gostei da força e da irreverência que se via nos desenhos, cruéis e terríveis. Como aquilo era o extremo, eu o tomei como Verdade. Para mim a Verdade não era aquela que intermediava, que atenuava, que explicava”<sup>71</sup>.

No entanto, para ainda além dos extremos já conhecidos, Canetti deparou-se com novos extremos, que lhe abriram portas que haviam se conservado trancadas até aquele momento de sua vida. Em determinada ocasião, Wieland Herzfelde o levou junto quando precisou visitar o tão admirado desenhista, permitindo que o inexperiente estudante, apresentado a Grosz como “amigo e colaborador” privasse da cordialidade do pintor que fumava o seu cachimbo ao mesmo em que deixava o visitante “à vontade e descontraído”.

Como prova das boas relações que os dois homens estabeleceram, através de alguns argutos comentários que Canetti fez sobre os desenhos que lhe foram mostrados, este, por ocasião

---

<sup>71</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 176.

da despedida, recebeu de presente de Grosz uma pasta cuja venda se encontrava proibida, por ter sido considerada obscena. Era a coleção *Ecce Homo*, que representava “criaturas horrendas da vida noturna de Berlim”. Por este ato extremamente magnânimo, porém impulsivo de Georg Grosz, Elias Canetti sentiu-se subjugado de tanta felicidade, até o ponto em que precisou tomar cuidado para não se tornar ridículo em suas demonstrações de gratidão pelo maravilhoso presente. Como houvera uma indicação específica de só abrir a pasta quando chegasse à casa, o conteúdo não pôde ser examinado à vista de seu autor. Sendo assim:

Eu trouxera para casa a coleção *Ecce Homo*; ela se interpôs entre mim e Berlim, e desde então tingiu quase tudo, especialmente tudo aquilo que eu via à noite. Do contrário, essas coisas possivelmente teriam levado mais tempo para penetrarem em mim. Meu interesse na liberdade sexual continuava pouco intenso. Agora, essas imagens, insolitamente duras e impiedosas, me jogaram no mundo da sexualidade, que tomei por verdadeiro; eu nunca teria pensado em pô-lo em dúvida e, assim como só se veem algumas paisagens pelos olhos de determinados pintores, vi Berlim pelos olhos de Georg Grosz<sup>72</sup>.

Porém, como figura responsável por proporcionar um contraponto entre o cinismo de Brecht e a irreverência de Grosz, Canetti encontrou Isaac Babel. Este escritor, que vinha naquele momento de Paris, indo posteriormente para a sua Rússia natal, já era conhecido de Canetti pelas suas obras *Cavalaria vermelha* e *Contos de Odessa*. Então, a admiração que já existia pela obra, estendeu-se também ao ser humano calado e tímido que preferia os lugares e as gentes simples aos Cafés e Restaurantes que faziam parte do circuito das celebridades locais. O homem Isaac Babel permaneceu no espírito de Elias Canetti como um ícone de delicadeza e sensibilidade que recebeu como destino o sumiço, seguido de morte, sob a brutalidade do regime stalinista.

---

<sup>72</sup> Idem, *ibidem*, p. 279.

Estes são apenas três exemplos de artistas com quem Canetti tomou contato durante as suas duas estadas em Berlim. O efeito produzido nele não só pela cidade, mas também pelas obras e pelas pessoas que lá circulavam não o abandonou mais, pois o escritor percebera que aquilo que para ele se constituía em um extremo havia se tornado *natural* para os seus habitantes, que logo se acostumavam aos constantes estímulos que eram sempre substituídos por outros e mais outros. Em suas palavras:

Quando a época encontrou seu denominador comum na *Ópera dos três vinténs*, quando o prazer da comilança recorreu antes da moral, a essa senha universal, com a qual todas as forças contrárias podiam concordar, a minha resistência começou a se organizar. Até ali a sedução de ficar em Berlim vinha até mesmo aumentando. A gente se movia num caos, mas este parecia incomensurável. Diariamente havia novidades que caíam sobre o antigo, e este havia três dias ainda fora novo. As coisas flutuavam no caos como cadáveres e, em compensação, as pessoas se transformavam em coisas. Isso era chamado de *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade]<sup>73</sup>.

Ainda:

O que me causou a impressão mais profunda, e que determinou minha vida futura até o dia de hoje, foi a *incompatibilidade* de tudo aquilo que me invadia. Cada indivíduo que era alguma coisa, e muitos o eram, golpeava os outros consigo mesmo. (...) O resultado eram livros, quadros, peças teatrais, a torto e a direito, uma coisa contra a outra<sup>74</sup>.

Portanto, se o meio de que dispunha Elías Canetti, para elaborar e integrar aquilo que se conjugara em sua vida como elementos que representavam as asperezas e incongruências daquele momento pessoal e histórico, era a arte, foi através da arte

---

<sup>73</sup> CANETTI, Elías. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 304.

<sup>74</sup> Idem, *ibidem*, p. 295.

que ele pô de fazer o reconhecimento do alcance que aquelas experiências berlinenses obtiveram em seu íntimo:

Nada daquilo que eu tinha visto durante minhas duas estadas em Berlim podia ser posto de lado. De dia e de noite tudo ressurgia, sem regras, sem sentido, segundo me parecia; era uma aflição, multiforme, como os diabos de Grünewald, cujo altar, em detalhes, enfeitava as paredes de meu quarto. Era evidente que eu havia absorvido mais do que eu próprio queria admitir<sup>75</sup>.

A repercussão fora tamanha que produzira em Canetti um atordoamento diante daquilo que permanecera incompreendido e, por isso mesmo, desmantelado em relação ao todo, pois o esfacelamento não viria a ser uma consequência, uma vez que:

Eu não havia dominado coisa alguma, absolutamente nada, daquilo que, desde Berlim, me enchia de horror e de pressentimentos terríveis. O que poderia resultar disso tudo, a não ser uma horrível conflagração? Senti a impiedade da vida: tudo passava correndo, nada realmente se entrosava com as outras coisas. Saltava aos olhos que uns não se entendiam com os outros e, mais do que isso, que uns não *queriam* se entender com os outros<sup>76</sup>.

É notória nesta citação a clara percepção que o escritor teve dos padecimentos a que o mundo viria a se submeter daí a poucos anos, como uma expressão, apenas mais uma, mas talvez a pior, da barbárie que já imperava desde há muito.

Jamais tivera antes a sensação de estar tão próximo de todo o mundo, simultaneamente em todas as suas partes e esse mundo, que eu não pude dominar em três meses, parecia-me um mundo de loucos. Ele me fascinava tanto que me senti infeliz quando tive de voltar a Viena, em outubro. Tudo permanecia indistinto e indomado: um enorme

---

<sup>75</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 309-310.

<sup>76</sup> Idem, *ibidem*, p. 315.

novelo. (...) Quando retornei a Viena, desta vez no outono [depois de sua segunda estada], o novelo amorfo começou a se desenrolar<sup>77</sup>.

O fio da meada foi encontrado a partir de sua decisão agora irreversível de se tornar um escritor para poder representar os “homens extremados e obcecados” que conhecera em Berlim e que tanto o haviam impressionado. O contraste com Viena era gritante e o contato com os extremos proporcionou ao escritor a ideia de que:

O mundo não podia mais ser representado como nos romances antigos, do ponto de vista de *um* escritor, por assim dizer: o mundo estava *fragmentado*, e só a coragem de mostrá-lo em sua fragmentação tornaria ainda possível uma verdadeira representação dele<sup>78</sup>.

Se o contraste de Berlim com Viena chocou tanto o nosso poeta a ponto de se transformar na faísca criadora de *Auto de Fé*, será preciso que façamos ainda outro desvio, desta vez na direção de Viena, para aprofundar a ambientação da formação cultural e pessoal de Canetti, que já foi brevemente introduzida no capítulo anterior. Porém, esta questão é importante demais para que a abordemos apenas superficialmente, uma vez que nos parece que foi a partir da clara percepção do contraste existente entre as duas cidades é que Canetti pode também dar voz, através do romance, ao que se mantivera velado através da impressão de segurança e estabilidade na época e no âmbito do Império Austro-Húngaro, mas que já se encontrava em franca decadência e que esboroou-se de vez a partir dos terríveis eventos do conflito bélico que teve lugar entre 1914 e 1918 e que vieram a revelar-se, posteriormente, como um prenúncio de horrores ainda maiores. Berlim explicitava o que Viena tratava de esconder, sendo-lhe por isso o avesso.

---

<sup>77</sup> CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: \_\_\_\_\_. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011. *Auto de Fé*, p. 655.

<sup>78</sup> Idem, *ibidem*, p. 656.

Conforme é de amplo conhecimento, na época de sua fundação pelos romanos, Viena chamava-se Vindobona. Originalmente, reduzia-se a um assentamento militar nas margens do Danúbio destinado a defender o Império contra a invasão dos bárbaros. Porém, segundo Stefan Zweig, isso determinou o futuro da cidade de Viena: “a de ser um lugar de defesa de uma cultura superior – então, a latina”<sup>79</sup>. Zweig atribui às *Meditações*<sup>80</sup>, do imperador Marco Aurélio, escritas há mais de mil e novecentos anos, o lugar de “primeira certidão cultural de Viena”, o que conferiria à cidade o “grau de antiguidade espiritual” entre as cidades de fala alemã. Para o autor que estamos acompanhando, “sua grandeza e sua história [de Viena] nunca foram ligadas ao povo alemão e a fronteiras nacionais, e sim à dinastia dos Habsburgos [...]”<sup>81</sup>, que sonhava o “velho sonho de uma Europa unida, um reino supranacional, ‘um sacro império romano’”<sup>82</sup>. Este seria então o fator responsável pelo atestado cosmopolitismo de Viena, que fora estabelecido desde os primórdios da cidade que se tornou a capital de um Império constituído por inúmeras etnias. E a articulação dos dois elementos nos permitiria compreender o porquê da prevalência incontestável da arte para aqueles chamados por Zweig de “autênticos vienenses” (da década de 1890 até 1914, isto é, da assim chamada Viena dos 1900), que não se ocupavam de política, economia ou esportes, mas que buscavam no jornal, em primeiríssimo lugar, as informações acerca da programação

---

<sup>79</sup> ZWEIG, Stefan. A Viena de ontem. In: \_\_\_\_\_. *O mundo insone e outros ensaios*. Tradução de Kristina Michahelles, organização e textos adicionais Alberto Dines. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013, p. 280.

<sup>80</sup> Conforme a valiosa indicação do colega Odi Alexander Rocha da Silva, grande especialista na cultura e na língua grega antiga, as *Meditações* foram escritas originalmente em grego, com o título *Tá eis Eautón* (“Palavras a si mesmo”), tendo sido traduzidas para o latim por um anônimo durante a Renascença. Como Stefan Zweig não citou este fato, podemos supor que ele não tinha esta informação. De qualquer forma, Marco Aurélio era um romano de nascimento que nutria uma grande admiração pela filosofia grega, sendo por isso um exemplo da confluência existente entre as culturas grega e latina no que diz respeito à formação do Ocidente tal como o conhecemos hoje.

<sup>81</sup> ZWEIG, Stefan. A Viena de ontem. In: \_\_\_\_\_. *O mundo insone e outros ensaios*. Tradução de Kristina Michahelles, organização e textos adicionais Alberto Dines. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013, p. 281.

<sup>82</sup> Idem, ibidem, p. 281.

cultural: “Quando o cidadão vienense abre o jornal, seu primeiro olhar não busca o que se passa no mundo da política; ele procura o programa da Ópera e do Burgtheater, procura pelo nome dos cantores, dos regentes, dos atores”<sup>83</sup>.

Pois:

[...] a cultura aristocrática austríaca concebia a natureza como um cenário de alegria, manifestação da graça divina a ser glorificada na arte. A cultura austríaca tradicional, ao contrário da alemã, não era moral, filosófica ou científica, mas basicamente estética. Suas maiores realizações estavam nas artes aplicadas e de espetáculo: arquitetura, teatro e música. A burguesia austríaca, radicada na cultura liberal da razão e do direito, assim se confrontou com uma cultura aristocrática anterior elegante e sensual.<sup>84</sup>

Na visão benevolente de Zweig, Viena era uma cidade que acolhia a diferença, permitindo aos nela chegados incorporarem-se ao seu *modus vivendi* sem precisar renunciar aos seus costumes, desta forma cumprindo o velho lema da cidade: “viver e deixar viver”<sup>85</sup>.

No entanto, a Viena do entre-guerras, período em que *Auto de Fé* foi escrito, era um fruto podre da centenária árvore que representava o Império Austro-Húngaro em todo o seu esplendor, cujo apogeu foi alcançado com o Imperador Francisco José. A partir do Imperador Francisco e com a diligente continuidade proporcionada por Metternich, o Imperador Francisco José pôde assumir o trono junto com os levantes de 1848. Portanto, à época em que a Europa movimentava-se buliçosamente em direção ao futuro, através das insurreições que se espalhavam rapidamente, e em que as nações germinais, por exemplo, como a Itália e a

---

<sup>83</sup> ZWEIG, Stefan. A Viena de ontem. In: \_\_\_\_\_. *O mundo insone e outros ensaios*. Tradução de Kristina Michahelles, organização e textos adicionais Alberto Dines. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013, p. 287.

<sup>84</sup> SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle*: política e cultura. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 29.

<sup>85</sup> ZWEIG, Stefan. A Viena de ontem. In: \_\_\_\_\_. *O mundo insone e outros ensaios*. Tradução de Kristina Michahelles, organização e textos adicionais Alberto Dines. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013, p. 291.



Alemanha, buscavam organizar-se projetando a unificação, e em que os Estados constituídos precisaram se haver com as reivindicações populares que iam de encontro às injustiças sociais, a Monarquia Dual tratava de solidificar a sua posição conservadora, priorizando, sobretudo, a manutenção da norma e dos valores aristocráticos dos privilégios e de sua ostentação, da qual a burguesia prontamente se encarregara. O longo tempo do reinado de Francisco José transcorreu tendo o dístico “lei e ordem”<sup>86</sup> como máxima, em que o Imperador se ocupava pessoalmente de disseminar os esplendores vienenses a partir de suas próprias tomadas de decisão. Neste sentido, a grandiosidade arquitetônica que até hoje impressiona os visitantes de Viena, foi algo previsto no período de desenvolvimento, a qual “derivaria diretamente da homogeneidade estilística nas linhas dos peitoris e pavimentos e até na ornamentação”<sup>87</sup>.

Para citar apenas mais um exemplo que afetou diretamente a cidade de Viena, Francisco José determinou em duas ocasiões que os seus limites fossem ampliados. Todavia, “a construção de uma rede ferroviária foi proibida com o argumento de que poderia tornar-se um veículo da revolução”<sup>88</sup>, e a censura costumava ser muito rígida e, além disso, universal, nada escapando do controle monárquico que pudesse representar qualquer abalo em suas estruturas. Em vista disso, o seu intuito sempre fora o conservadorismo, em que o progresso era renegado em prol da “estabilidade” e da permanência, do passado e do imobilismo.

O telefone, a luz elétrica, o automóvel e a máquina de

---

<sup>86</sup> JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, 1991, p. 30

Em alemão “Ruhe und Ordnung” significa uma espécie de silêncio imposto, isto é, um silêncio controlado através da censura, que proíbe a crítica e a reclamação e que trabalhava no sentido de manter o *status quo*. Em alemão encontramos também a expressão “Friedhofsruhe”, ou seja, silêncio de cemitério, que é utilizada num sentido semelhante.

<sup>87</sup> WAGNER-RIEGER. *Wiens Architektur*, p. 208 apud JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, p. 72.

<sup>88</sup> JÁSZI apud JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, p. 30.

escrever foram evitados, assim como as comodidades sanitárias que poderiam ser proporcionadas pela simples instalação de banheiros no Castelo de Schönbrunn<sup>89</sup>. “Era esse o cenário físico de uma Viena que rapidamente se converteu em mais que uma cidade: no símbolo de um modo de vida”<sup>90</sup>. Os passeios no Prater<sup>91</sup> e a *Sachertorte*<sup>92</sup>, assim como as valsas de Strauss e os encantadores cafés eram a face luminosa de uma cidade que escondia em seus subterrâneos a perversão e a loucura...

Isto porque, sob a égide de Francisco José, Viena abrigara em seus limites o entrecruzamento ideal para que ali pudessem se encontrar os mais variados campos de cultura, ao mesmo tempo em que se constituía no “Campo de Provas para a Destruição do Mundo”, conforme o dito de Karl Kraus. Nesta cidade, encontraram-se os elementos culturais mais elevados, como a música, a ciência e a literatura, assim como os ingredientes mais desprezíveis, que fizeram de Viena a capital da superficialidade e da injustiça.

Nela a psicanálise encontrou o solo fértil para frutificar, assim como nela a aguda crítica social exercida por Karl Kraus influenciou inúmeras cabeças muitíssimo privilegiadas que viveram naquele tempo e naquele lugar; nela foi possível surgir a arquitetura funcional de um Adolf Loos, por exemplo, que propunha a eliminação de todo componente meramente decorativo, que só servia para adornar a futilidade de uma burguesia que através disso tratava de fechar os olhos para as imensas injustiças sociais que grassavam para prolongar a ilusão de que tudo ia bem, apesar dos sinais exteriores.

Enquanto as classes mais abastadas eram capazes de ocupar-se levemente do divertimento e da alegria, o grosso da população era obrigado a viver em péssimas condições habitacionais, por exemplo, muitas vezes não dispondo nem do

---

<sup>89</sup> J JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, p. 25 e seguintes.

<sup>90</sup> Idem, *ibidem*, p. 35.

<sup>91</sup> Famoso parque de Viena.

<sup>92</sup> Trata-se de uma torta típica que é servida até os dias de hoje no luxuoso Hotel Sacher.

direito ao uso da privada ou de um armário onde pudesse guardar os seus pertences. É preciso lembrar que esta situação não ocorria apenas na principal capital do Império, mas também em muitas outras cidades que dele faziam parte. Talvez o caso mais extremo desta questão habitacional tenha sido o de Budapeste – a outra capital do Império – onde, “em 1905, foram encontradas trinta e cinco pessoas aninhadas nas copas das árvores de seus parques públicos”<sup>93</sup>.

Também foi em Viena que Schönberg desenvolveu o seu sistema dodecafônico, em que a harmonia musical das valsas em compasso  $\frac{3}{4}$  de Strauss foram obrigadas a defrontar-se com o choque de realidade que a nova música apresentava; foi nela também que a filosofia e a literatura passaram a ser discutidas nos cafés por uma geração inteira de intelectuais que tinham passado a buscar na linguagem uma *nova filosofia* e uma *nova literatura*, reunindo-se no círculo denominado *Jung Wien*<sup>94</sup>. Dessa forma, o novo modo de relacionar-se com a questão da linguagem, reconhecendo-lhe os limites não só em relação à sua expressão, mas principalmente em relação à própria comunicação, seria responsável pela explicitação dos paradoxos encontrados na cidade e no Império, em que o fingimento e as aparências prevaleciam sobre tudo e sobre todos.

No período final da Monarquia Dual, Viena também ocupava o lugar de centro médico do mundo, em que aristocratas e burgueses de outros lugares da Europa buscavam atendimento e esperança, assim como foi ali que nasceu o movimento sionista, com Theodore Herzl e o expressionismo na pintura de Gustav Klimt, Oscar Kokoschka e Egon Schiele.

Todos esses elementos se conjugaram, portanto, no intuito de, através do uso singular da linguagem, revelar aquilo que se

---

<sup>93</sup> JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, p. 46.

<sup>94</sup> JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, p. 39. “A arte da geração mais jovem, em contraste, era inovadora e tinha os olhos voltados para o futuro, formando o centro de suas vidas. Era esse o pano de fundo para o círculo de jovens poetas que se reunia em redor de Arthur Schnitzler e Hermann Bahr no Café Griensteidl e era conhecido como *Jung Wien*; os mais notáveis dentre eles eram Hugo von Hofmannsthal e Stefan Zweig”.

encontrava, naquele momento, por debaixo do véu estendido sobre a língua: o antisemitismo, a misoginia, a injustiça social.

Tendo em mente, portanto, que o contraste entre Viena e Berlim, pelas razões acima expostas, se constituiu no *fiat lux* para *Auto de Fé*, retornamos agora à exposição da gênese do romance, pretendendo que possa contribuir não só para a compreensão do lugar que Elias Canetti ocupa no *corpus* da literatura alemã, mas principalmente para um maior entendimento da obra *em si*, em seus vários níveis.

Após esboçar oito romances baseados em personagens que se encontravam, cada um deles, a um passo da loucura, no início do outono de 1930, o “Homem de Livros” passou a ocupar uma posição tão preponderante que os outros esboços acabaram por ser abandonados. Eis como isso aconteceu.

Depois de inicialmente ter sido chamado simplesmente de B. (forma abreviada de *Büchermensch*, literalmente “homem de livros”), ele passara a se chamar Brand [incêndio]. Isto se dera a partir de uma conversa com Thomas Marek, um estudante de filosofia tetraplégico que morava nas proximidades da Hagenberggasse, com quem Canetti mantinha produtivas conversas. Ao contar para Marek sobre a experiência do incêndio do Palácio de Justiça, detivera-se a relatar uma certa cena que presenciara e que, depois de todo aquele tempo e a partir daquela conversa, foi reconhecida em toda a sua importância. Tratava-se de um homem que, em uma das ruas laterais próximas ao local ao incêndio, só sabia gritar: “Os autos estão queimando! Todos os autos estão queimando!” Quando Canetti replicou que havia gente sendo morta e ele só se preocupava com os autos, o homem olhou-o sem enxergar, e repetiu: “Os autos estão queimando! Todos os autos estão queimando!” Marek repetira a palavra *Brand* [incêndio] várias vezes, o que serviu a Canetti para reconhecer o nome do personagem que até aquele momento se chamara simplesmente *Büchermensch* [Homem de Livros]:

Nesse momento vi que o “Homem dos Livros”, um dos meus oito personagens, subitamente saltou para o lugar do homem que lamentava os processos, e perpassou-me, como um raio, a ideia de que ele teria de ser destruído pelo

fogo, juntamente com todos os seus livros. [...] “Brand”, murmurei, “Brand”. Thomas, quando seu carrinho fora retido e ele finalmente parara de rir, repetiu “Brand! Que incêndio deve ter sido aquele!” Ele não sabia que o termo agora, para mim, passara a ser um nome, o nome justamente do herói dos livros, que daqui em diante se chamaria assim, o primeiro e único dos personagens a receber um nome, e foi esse nome, aliás, que o salvou da autodissolução, ao contrário dos outros personagens<sup>95</sup>.

Em suas relações atuais com a escrita não havia um plano de trabalho, apenas uma disposição de trabalhar arduamente em algo que não se assemelhasse em nada à literatura que circulava em Viena àquela época. Diz o escritor: “Queria avançar passo a passo, e me dizia que deveria ser um livro severo, impiedoso tanto para comigo mesmo como para com o leitor”<sup>96</sup>. Para trabalhar disciplinadamente e “não se deixar arrastar para demasiado longe”<sup>97</sup>, Canetti lia e relia *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal. Mas já havia concluído oito capítulos de seu romance quando deparou com *A Metamorfose*, de Kafka. Esta se lhe apresentou como sendo uma obra perfeita, chamada por ele de o “mais puro dos modelos”. Somando-se a estes dois pontos de apoio e de estímulo, o escritor havia substituído as reproduções da Capela Sistina, que o haviam acompanhado até a mudança para a Hagenberggasse, pelas heliogravuras do Altar de Isenheim, conforme já relatado acima. Esta obra de Grünewald incentivou-o a seguir adiante, servindo-lhe de exemplo na manutenção da força de vontade necessária para levar a cabo o seu intento, pois:

Apesar da satisfação com a escrita que avançava diariamente – de que não me abandonava e de que não pararia de escrever –, sentia-me atormentado pela realidade concreta das frases que passava para o papel. A crueldade

---

<sup>95</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 360.

<sup>96</sup> CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: \_\_\_\_\_. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 657.

<sup>97</sup> Idem, *ibidem*, p. 657.

daquele que se obriga à verdade atormenta sobretudo a ele próprio: o que o escritor inflige a si próprio é cem vezes mais do que faz ao leitor<sup>98</sup>.

O romance foi terminado em outubro de 1931, e o personagem central que se chamava Brand passou então a se chamar Kant, carregando consigo a provisoriidade do próprio título do manuscrito, que naquele momento se chamava *Kant pega fogo* (*Kant fängt Feuer*). A publicação viria a acontecer apenas em 1935, depois de várias recusas gentis e uma ostensiva, a de Peter Suhrkamp, que não poupou o autor de manifestar a sua repulsa pelo romance. Pouco antes da publicação, o amigo Hermann Broch convenceu Canetti a trocar de vez o nome Kant, intenção antiga que finalmente se realizaria. O protagonista passou então a se chamar Kien<sup>99</sup> e “algo de sua combustibilidade ia-lhe de novo pelo nome”<sup>100</sup>. Desta forma, ao substituir o antigo nome do personagem principal surgiu também o nome definitivo do romance: *Die Blendung*:

Kant ficou sendo Kien; a inflamabilidade do mundo, cuja ameaça eu sentia, ficou preservada no nome do principal personagem. A dor, contudo, se concentrou no título *Die Blendung*. Esse título conservou, irreconhecível para os outros, a lembrança de Sansão cego<sup>101</sup>, a qual até hoje não ousou renegar<sup>102</sup>.

---

<sup>98</sup> CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: \_\_\_\_\_. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 659.

<sup>99</sup> *Kien* significa ripa de madeira do *Kiefer* (pinheiro bravo) que contém muita resina inflamável e que por isso pode ser utilizada como tocha.

<sup>100</sup> CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: \_\_\_\_\_. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 660.

<sup>101</sup> Trata-se aqui do quadro de Rembrandt *O cegamento de Sansão*, que se encontrava no Museu Städel, em Frankfurt e que impressionara o escritor sobremaneira, pois representava não o estado de cegueira em si, e sim o ato de cegar. Segundo o seu relato, através deste quadro ele conhecera o sentimento de ódio.

<sup>102</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 363.

Quando *Auto de Fé* foi editado, em 1935, o romance obteve pouquíssima repercussão<sup>103</sup>, continuando a ser objeto de algumas poucas leituras a amigos. Obviamente o momento político alemão, com a tomada do poder por Hitler e com a queima de livros de escritores judeus e/ou contrários ao novo regime, ambos ocorridos em 1933 (*Bücherverbrennung*), e com seus intensos reflexos na Áustria, contribuiu em grande medida para a pequena repercussão do romance no público em geral, pois àquela época a produção literária alemã acabou por reduzir-se a publicações no exterior.

Contudo, algumas manifestações importantes ocorreram. Dentre elas, talvez a manifestação que tenha se mostrado mais cara – o que não quer dizer necessariamente positiva – a Canetti tenha sido a de Thomas Mann, pois é a única a que ele se refere em seu texto “O Primeiro Livro”. Neste texto o escritor conta que havia enviado “três pesados volumes, num pacote enorme” para o grande escritor de *A Montanha Mágica*, quando do término de seu romance, em 1931. Canetti “tinha certeza de que Mann só precisava abrir um dos volumes para não mais conseguir parar de ler”, afinal o escritor “estava firmemente convencido de que havia escrito um livro singular”, apesar de “para mim”, diz ele, “até hoje constitui um enigma saber de onde tirava essa certeza”<sup>104</sup>.

No entanto, apesar de suas certezas sobre o valor intrínseco de *Auto de Fé*, Thomas Mann, naquele primeiro momento, acabou por devolver os volumes sem lê-los, alegando “insuficiência de forças”. Porém, malgrado suas desculpas, para Canetti a atitude de Mann significou uma “ignominiosa rejeição”, o que produziu o efeito de fazê-lo decidir “esquecer o manuscrito e não tentar mais nada com ele”<sup>105</sup>. Mas em 1935, quando o livro foi finalmente lançado, Thomas Mann leu-o imediatamente e escreveu a Canetti dizendo que, “ao lado do *Henrique IV*, de seu irmão Heinrich, fora o livro que mais o ocupara durante o ano”<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 146, p. 146.

<sup>104</sup> CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: \_\_\_\_\_. CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 659-660.

<sup>105</sup> Idem, *ibidem*, p. 660.

<sup>106</sup> Idem, *ibidem*, p. 661.

A ferida narcísica que se abriu quatro anos antes poderia finalmente cicatrizar com a carta de Mann.

Temos notícia também, conforme o texto de Irene Aron que se chama “Canetti: um destino judaico”, de que Peter Weiss leu *Auto de Fé* e o comparou a *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, segundo atestado em sua autobiografia *Fluchtpunkt*. No mesmo texto, encontramos a informação de que um famoso crítico alemão da época do lançamento do romance, chamado Peter von Haselberg, escrevera em sua resenha do dia 12 de abril de 1936 para o *Frankfurter Zeitung*, que o romance teria grande sucesso se as condições políticas fossem outras. Em sua crítica, Haselberg dá ao romance de Canetti um lugar ao lado do *Ulisses*, de Joyce, não só em termos de grandeza como também em termos de inovação literária.

Mas, malgrado essas apreciações positivas, com os perversos acontecimentos que sobrevieram sob a égide do nazifascismo, *Auto de Fé* sumiu do circuito alemão até 1948, quando saiu em Munique uma nova edição do romance. Porém, o público se manteve alheio à nova publicação, não obstante o término da Segunda Guerra e do período de terror a que o mundo havia sido submetido até 1945. Segundo Aron, somente por ocasião da terceira edição, desta vez em 1963 (e, observe-se, dois anos depois da publicação de *Massa e Poder*), é que o romance alcançou algum sucesso. Em contrapartida, severas críticas foram lançadas ao escritor: Hans-Magnus Enzensberger, por exemplo, escreveu na revista *Der Spiegel*, em 1963, que considerou o romance “um livro insuportável, um monstro literário”<sup>107</sup>. Todavia, após esta terceira edição de *Auto de Fé*, acompanhada de perto pelo valorizado *Massa e Poder*, Canetti foi gradativamente alcançando um lugar de reconhecimento tanto na Áustria, quanto na República Federal da Alemanha, não só entre o público em geral, como também em relação aos literatos e à crítica especializada. Iniciou-se, assim, um período de concessão de prêmios literários.

Entretanto, é mister apontar para o fato de que no âmbito das línguas inglesa e francesa a receptividade ao romance foi maior

---

<sup>107</sup> ENZENSBERGER apud ARON, Irene. Elias Canetti: um destino judaico, *Revista da USP*, n°23/1994, p. 157.



desde o início. Em 1946 foi publicada a tradução inglesa com o título *Auto-da-Fé*<sup>108</sup>, e em 1947 a americana, que se chamou *The Tower of Babel*. Aron comenta em seu artigo já citado, o fato de que foram publicadas inúmeras resenhas nos dois países, além de terem sido feitos “programas radiofônicos dedicados à obra, comparada à de Joyce, Kafka ou Dostoiévski e considerada um dos grandes romances do século”.<sup>109</sup> Paralelamente, em 1949 veio à luz a tradução francesa com o título *La Tour de Babel*, com a qual Canetti recebeu o Grand Prix International du Club Français du Livre daquele ano<sup>110</sup>.

Pelo exposto acima, podemos neste momento colocar-nos a seguinte indagação: Por que, afinal, a recepção de *Auto de Fé* se deu de forma tão resistente, no mundo literário alemão?

Os fatos históricos ocorridos contemporaneamente à escrita e publicação de *Auto de Fé* nos autorizam a pensar que a difícil recepção ao romance tenha a ver com a profunda capacidade premonitória demonstrada pelo autor em sua narrativa, em que, sem dúvida alguma, se encontram presentes todos os elementos que viriam a impor-se ao mundo como uma realidade de dor e desintegração. Este de fato não é um livro fácil de ser lido, uma vez que demanda persistência no sentido não só de sua extensão, mas, principalmente, por causa de suas várias camadas de interpretação que se apresentam de forma simultânea ao leitor, impedindo que haja uma linearidade na leitura, pois os seus elementos se entrecruzam e se encadeiam dinamicamente.

Apesar disso, a coesão interna do romance enquanto uma *estrutura* (conforme veremos no capítulo em que trabalharemos diretamente *com e a partir* da obra) resta preservada e o esforço acaba sendo recompensado pela ampla visão de mundo que o autor apresenta ao seu leitor, que sai da leitura certamente enriquecido, apesar de chocado. Portanto, exatamente pelas dificuldades

---

<sup>108</sup> É importante ressaltar que *Auto-da-Fé* é uma palavra que é usada na língua alemã não só para designar os conhecidos procedimentos inquisitoriais, como também, especificamente, o “ato de queimar livros e documentos”.

<sup>109</sup> ARON, Irene. Elias Canetti: um destino judaico, *Revista da USP*, nº23/1994, p. 157.

<sup>110</sup> Cf. ARON, Irene. Elias Canetti: um destino judaico, *Revista da USP*, nº23/1994, p. 157.

intrínsecas à sua leitura, torna-se necessário que seja efetuado um atento e reiterado exame para que os sentidos mais profundos possam ser plenamente captados. Nas palavras de Mario Vargas Llosa:

Pois o *Auto-de-Fé*, uma das obras de ficção mais ambiciosas da narrativa moderna, é também uma das mais árduas, uma daquelas que, como *A morte de Virgílio*, de Broch, e *O Homem sem qualidades*, de Musil, exige um esforço intelectual e uma boa dose de perseverança antes de revelar ao leitor seu sentido profundo, as chaves de seu complicado simbolismo<sup>111</sup>.

É indiscutível que a posterioridade nos coloca hoje em uma posição privilegiada para descortinar o passado e compreendê-lo em todo o seu peso. Porém, podemos afirmar com muita segurança, e justamente porque contemplamos a História com o distanciamento temporal de mais de meio século, que aquela era uma realidade que já se apresentava em toda a sua plenitude, bastando que se tivesse olhos para ver. No entanto, é sabido que as pessoas comuns não costumam ter esta capacidade, que se constitui em uma prerrogativa dos artistas de enxergar mais longe e com mais acuidade, ainda que seja ao preço de intenso desconforto. Este sofrimento lhes possibilita, muitas vezes, anteciparem-se à própria História, prenunciando acontecimentos e situações até então inéditos em sua criatividade para exercer o poder do mal em nome de uma Verdade Única, como se pode de forma simplista designar os terríveis eventos que tiveram lugar na Alemanha entre 1939 e 1945. Deste modo, podemos compreender o sentido do aforismo que Canetti escreveu em 1946: “O que você criou *cheio de horror*, demonstra ser mais tarde uma simples verdade”<sup>112</sup>.

Nesta direção, buscamos novamente apoio em Mario Vargas Llosa, quando se refere à posterioridade que é obrigada a

---

<sup>111</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Um pesadelo realista. In: \_\_\_\_\_. *A Verdade das Mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004, p. 164.

<sup>112</sup> CANETTI, Elías apud ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 149.

reconhecer o que já fora antecipado através do romance em um de seus níveis interpretativos possíveis:

Ainda que o romance eluda a política, lendo-o agora, com a perspectiva que nos dá a história do povo alemão sob o feitiço hitlerista e dos campos de extermínio onde pereceram seis milhões de judeus, *Auto-de-Fé* parece uma metáfora arrepiante de uma sociedade a ponto de cair nos braços da ilogicidade e da demagogia mais fanáticas, para rodar e cair até o cataclismo<sup>113</sup>.

Ou ainda:

Os críticos viram em todo ele, o santo e o sinal, a cifra literária da Europa germânica do período entre guerras, prenhe de todos os demônios que precipitariam as catástrofes da Segunda Guerra Mundial poucos anos depois de escrito o romance<sup>114</sup>.

Estas citações vêm ao encontro de nossa proposição, que vê, na camada de interpretação proporcionada pela análise da loucura individual, principalmente do personagem central do romance em questão e em suas relações com as loucuras e perversões dos outros personagens, a explicitação de algo que tem a ver não só com as questões relativas à subjetividade, mas, sobretudo, com o efeito que estas questões subjetivas provocam no mundo. Aquilo que acontece interna e individualmente acabará aflorando necessariamente e promovendo, por conta disso, efeitos que às vezes causam aturdimento, em razão de sua suposta imprevisibilidade, mas que, através de um exame um pouco mais aprofundado e arguto, podem ser *revelados e previstos* quase que integralmente. Sendo assim, a literatura faz as vezes de uma lente de aumento, permitindo que se encontre, através dela, novas significações para aquilo que poderia facilmente passar

---

<sup>113</sup> VARGAS LLOSA, Mario. Um pesadelo realista. In: \_\_\_\_\_. *A Verdade das Mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004, p. 167.

<sup>114</sup> Idem, *ibidem*, p. 165.

desapercebido, uma vez que o mundo não está acostumado a olhar os monstros que o habitam diretamente nos olhos.

Sendo assim, conforme os dados acima, podemos considerar que o romance *Auto de Fé*, a partir da década de 1960, veio conquistando gradativamente um lugar de maior respeito e reconhecimento no universo literário ocidental, representados simbolicamente pelos vários prêmios concedidos ao escritor. Desta forma, o caminho vinha sendo preparado para o Prêmio Nobel, que se constitui se não no maior, pelo menos no mais abrangente Prêmio Literário que pode ser concedido a um escritor. Sua importância se encontra no fato de constituir-se em um Prêmio que é concedido a vários campos do conhecimento humano, mas o seu valor principal reside certamente no espaço concedido à Paz, elo de ligação entre todos os outros Prêmios, pois pretendendo alcançar os confins da Terra, outorga-se a responsabilidade de premiar obras que sejam de fato representativas da humanidade em sua totalidade, em sua importância e valor no sentido de contribuir efetivamente para a construção de um mundo melhor.

Portanto, podemos afirmar que o Prêmio Nobel de Literatura outorgado a Elias Canetti constituiu-se em uma forma de reconhecer aquilo que o escritor expressou em seu texto de 1976 chamado “O Ofício do Poeta”<sup>115</sup>, sobre a questão da *responsabilidade*<sup>116</sup> do poeta em relação à consciência das palavras e seu poder transformador, colocando-se, para este fim, no lugar de “guardião das metamorfoses”<sup>117</sup>. Pois, para Canetti, a metamorfose se encontra estreitamente ligada à função principal dos poetas, que seria “manter abertas as vias de acesso *entre* os homens”<sup>118</sup>. Alberto Constante, em seu artigo intitulado “Canetti: guardián de las

---

<sup>115</sup> CANETTI, Elias. *A Consciência das Palavras*. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 310-315.

<sup>116</sup> Canetti retoma, neste texto, do ponto de vista agora teórico, o que já havia sido reconhecido do ponto de vista afetivo em relação ao seu irmão Georg, conforme referido atrás em nosso trabalho.

<sup>117</sup> CANETTI, Elias. *A Consciência das Palavras*. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 315.

<sup>118</sup> Idem, *ibidem*, p. 317.

metamorfosis”, revela-nos o mecanismo pelo qual o nosso poeta promove a metamorfose interna que se expressa como obra literária:

Existe sempre algo estranhamente surpreendente e significativo nesse tipo de dom que a natureza entrega a certos artistas permitindo-lhes, como resultado, alcançar um crescimento interior, um ritmo e um acento que, nas suas obras, se nos mostram como o produto de longas meditações, de pausadas e profundas transformações interiores, que fazem de sua percepção da realidade um lugar adequado para que essa mesma realidade se nos revele em sua própria plenitude e contradição. A obra de Elias Canetti é precisamente deste tipo; sua obra não se produz pelo descobrimento de realidades insólitas nem tampouco pelo interesse de expressar-se a si mesmo mediante uma busca de originalidade através da mera inovação formal, mas ela é o movimento de um olhar ensimesmado, “guardião das metamorfoses”<sup>119</sup>.

No entanto, a indicação do nome de Canetti para o Prêmio Nobel de 1981 não foi recebida de maneira francamente positiva, uma vez que provocou silêncio e desconforto no universo da literatura alemã, repetindo, assim, o que ocorrera com a recepção de *Auto de Fé*. Por quê?

Partindo do fato de que a notícia da outorga do Prêmio Nobel de Literatura a Canetti naquele mesmo ano repercutiu apenas entre a camada especializada dos germanistas e que a

---

<sup>119</sup> CONSTANTE, Alberto. Canetti: guardián de las metamorfoses. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, Vol. 19, Nº 3 (mayo-junio de 1983), p. 57. Tradução nossa:

“Existe siempre algo extrañamente sorprendente y significativo en esa suerte de don que la naturaleza entrega a ciertos artistas permitiéndoles, por ello mismo, alcanzar un crecimiento interior, un ritmo y un acento que, en sus obras, se nos muestran como el producto de largas meditaciones, de pausadas y profundas transformaciones interiores, que hacen de su percepción de la realidad un lugar adecuado para que esa misma realidad se nos revele en su propia plenitude y contradicción. La obra de Elías Canetti es precisamente de este tipo; su obra no se produce por el descubrimiento de realidades insólitas ni tampoco por el interés de expresarse a sí mismo mediante una búsqueda de originalidade a través de la mera innovación formal, sino que ella es el movimiento de un mirar ensimesmado, “guardián de las metamorfosis”.

repercussão pública intermediada pelos veículos de comunicação se absteve de expressar “o sentimento de orgulho nacional, típico para uma notícia desse porte”, manifestando em seu lugar “apenas surpresa e uma indagação”, Irene Aron propõe, em seus dois artigos supracitados, que esta questão se mostra coerente com *a situação da obra e do próprio autor* como um todo. Se foi surpreendente o fato de que o Prêmio fora destinado a um escritor judeu búlgaro que escrevia em alemão, em detrimento de outros escritores “legitimamente” alemães que frequentavam a lista dos “premiáveis” (como Günter Grass, por exemplo), a indagação ia ao encontro da surpresa, na medida em que Elias Canetti era, de fato, um autor – *ainda* – muitíssimo pouco conhecido. A autora que estamos acompanhando relativamente a esta questão discute o fato desses efeitos produzidos diante do Nobel considerando-os como:

Um sintoma recepcional característico para as dificuldades de definir a posição literária de Canetti no contexto da literatura de língua alemã e de estabelecer sua importância nesse mesmo contexto, do qual, na verdade, sempre se manteve longe na maior parte de sua vida. A recepção singular de Canetti não só tem a ver com a singularidade de sua obra, de caráter marcadamente extemporâneo, já que nenhuma definição parece ajustar-se exatamente a ela. Esta característica recepcional deve-se igualmente a particularidades de sua biografia (...) <sup>120</sup>.

A este respeito, podemos citar como exemplo o fato de que Canetti nunca aceitou retornar a Viena, preferindo permanecer a maior parte do tempo na Inglaterra, conservando-se em exílio de pátria e de língua, apesar de sua fluência no inglês. Além disso, tem-se notícia de que os escritores alemães Günter Grass e Peter Weiss, na década de sessenta, encaminharam-lhe uma proposição, em nome da Academia de Letras de Berlim, para que Canetti se associasse a seus membros, mas que este recusou o convite,

---

<sup>120</sup> ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 146.

“jamais abrindo mão, portanto, de sua posição periférica no que concerne ao movimento literário de língua alemã”<sup>121</sup>.

Concluiremos esta parte de nosso trabalho, com as palavras de Irene Aron:

Não obstante a recepção de Canetti nos países de língua alemã ter sido um processo longo e entremeadado de obstáculos, sem dúvida, porém, Canetti veio a desempenhar um papel significativo também na vida literária alemã. Apesar desse sucesso tardio, Canetti permaneceu até sua morte perseverantemente solitário, jamais cogitando abrir mão de sua posição marginal. Seu exílio, voluntário até sua morte, pode ser entendido como asilo, como forma de vida. É nesta posição que Canetti pagou seu tributo à língua alemã, sua verdadeira pátria linguística<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006, p. 148.

<sup>122</sup> Idem, *ibidem*, p. 150.





---

# A OBRA COMO ÍCONE LITERÁRIO DO SÉCULO XX

## 4.1 A QUESTÃO DO ROMANCE

“Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina”<sup>123</sup>. Esta frase, que abre *A teoria do romance*, de Georg Lukács, resume a nostalgia de um tempo perdido para sempre, em que o mundo ainda portava uma possibilidade de nexos e os homens não se sentiam totalmente abandonados por Deus. A obra, esboçada no verão de 1914, enquanto os exércitos da Tríplice Entente se alinhavam para enfrentar a belicosidade exacerbada da Tríplice Aliança, recebeu sua versão final já no inverno de 1914-15, como uma reação ao desvario provocado pela eclosão da Primeira Guerra Mundial.

*A teoria do romance* “surgiu, pois, sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial”<sup>124</sup>. Para Lukács, a antiga totalidade, que era composta pelo mundo homogêneo da épica, acabou sendo definitivamente substituído pelo novo mundo do romance, cuja “forma, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”<sup>125</sup>. Em sendo então assim, a “nova forma” do romance poderia buscar representar este “novo mundo” em que o homem foi inelutavelmente jogado no precipício do contrassenso e da irracionalidade<sup>126</sup>.

Já Walter Benjamin, em seu texto “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, afirma

---

<sup>123</sup> LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009, p. 25.

<sup>124</sup> Idem, *ibidem*, p. 8.

<sup>125</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>126</sup> Ainda que, como veremos no decorrer de nossa análise do romance *Auto de Fé*, o primado da racionalidade não se constitua em garantia de quase nada.

categoricamente que a “...arte de narrar está em vias de extinção”<sup>127</sup>. Esta constatação revela-se ser, ao mesmo tempo, causa e resultado, do empobrecimento da “faculdade de intercambiar experiências”<sup>128</sup>, a qual antes se apresentava como um patrimônio linguístico do campo do humano. Através do relato das aventuras próprias e de outros pelas veredas sempre tortuosas da vida, os homens se ajudavam mutuamente no que diz respeito a novas possibilidades de resolver problemas, permitindo que pela via da identificação uns e outros escolhessem aqueles que individualmente se mostrassem como sendo os melhores caminhos.

A pergunta: “e o que aconteceu depois?”<sup>129</sup> sempre é possível quando se trata de um relato, pois se aconteceu isso, também poderia ter acontecido aquilo, fazendo com que a narrativa se constitua em sua essência como uma estrutura aberta. Por estas razões, a narrativa teria uma estreita relação com a arte de dar conselhos, que se caracterizaria por “menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando”<sup>130</sup>. A partir dessa relação que se estabelece entre a arte de narrar e a arte de dar conselhos, o filósofo aponta que a natureza da verdadeira narrativa abriga necessariamente em seu seio uma mensagem útil, seja moral, prática, ou ainda filosófica.

Então, se a arte de narrar se propagou durante anos e anos através dos viajantes e dos homens do lugar que dispunham de grandes conhecimentos sobre as histórias e as tradições, o advento do romance constituiu-se no “primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa”, pois para Walter Benjamin, “escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites”<sup>131</sup>. Como ele diz algumas

---

<sup>127</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, p. 213.

<sup>128</sup> Idem, *ibidem*, p. 213.

<sup>129</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, p. 230.

<sup>130</sup> Idem, *ibidem*, p. 216.

<sup>131</sup> Idem, *ibidem*, p. 217.

páginas adiante em seu texto, “[...] o “sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance”<sup>132</sup>. A simplicidade da arte narrativa, que conjuga a possibilidade de representação de uma realidade específica acaba por ser então ultrapassada pela complexidade do romance que, segundo Adorno em seu texto “Posição do narrador no romance contemporâneo”, “desde sempre, seguramente desde o século XVIII, desde o *Tom Jones* de Fielding, o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas”<sup>133</sup>.

Portanto, o pensamento deste autor, a este respeito, vai ao encontro das assertivas de Benjamin ao afirmar que “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato”<sup>134</sup>. Desta forma, Adorno leva a questão do romance um passo além da posição assumida anteriormente pela narrativa. Isto porque, se a narrativa se encarregava de contar histórias sobre uma vida que ainda era possível ser vivida de uma forma linear, sem grandes contradições e abalos, e ainda com a vantagem de trazer embutido um ensinamento de variadas ordens e que portava em si uma transmissão possível do que significaria viver bem, e o que fazer para viver bem, o romance tornou-se um dos porta-vozes do incômodo inerente à própria vida e de forma especial, uma vez que isto aconteceu em um momento em que o absurdo passou a se fazer presente em toda a sua exuberância. Isto porque: “o que desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite”<sup>135</sup>.

Esta percepção levou alguns escritores, já a partir do final do século XIX, mas principalmente no século XX, a estabelecer uma proposição de, através da técnica, diminuir a distância estética que se estabelecia, em outras épocas, entre o narrador e o leitor. Dito procedimento permitiu-lhes mergulhar o leitor diretamente

---

<sup>132</sup> Idem, *ibidem*, p. 229.

<sup>133</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 58.

<sup>134</sup> Idem, *ibidem*, p. 56.

<sup>135</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 56.

nas contradições que permeiam o existir humano, abdicando de sua função anteriormente exercida de tela protetora para jogá-lo, desta feita, diretamente no bojo de algo que se apresenta como sendo ainda mais real do que a própria realidade, já que esta se apresenta invariavelmente em sua face distorcida.

Sem perder de vista estes novos elementos, podemos continuar acompanhando Adorno quando afirma que esta questão técnica comparece exemplarmente na obra de Proust, por exemplo. O filósofo alemão demonstra que o escritor francês entremeia o comentário na ação, de maneira a permitir uma modificação na posição do narrador e do leitor, que passa a acompanhar de muito perto as variações da distância estética.

O exemplo utilizado é o da câmera cinematográfica: “o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas”<sup>136</sup>. Ou seja, assim como o leitor pode se colocar de fora, acompanhando o desenrolar do enredo através da leitura, por vezes ele será compulsoriamente arremetido *contra* o conteúdo literário, sendo obrigado então a abandonar a cômoda posição contemplativa a que até então se dedicara. Ao referir-se à obra de Kafka, que talvez tenha levado essas questões às suas últimas consequências, Adorno explicita a maneira como ocorre tal desacomodação do leitor neste tipo de literatura:

Por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida. Seus romances, se é que de fato eles ainda cabem nesse conceito, são a resposta antecipada a uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação<sup>137</sup>.

---

<sup>136</sup> Idem, *ibidem*, p. 61.

<sup>137</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 61.

À vista disso, podemos afirmar que a subversão da linguagem se relaciona com a violação da forma, que passou, por sua vez, a ser utilizada como um recurso a mais no sentido de desmascarar os elementos subjacentes ao conteúdo que poderiam eventualmente ser usados para a manutenção da mentira e do engodo.

Dessa maneira, a representação aparente da realidade passa a ser questionada, a partir do aprofundamento de uma visão que até então se mantivera superficial, como se não houvesse uma superposição de planos. Sendo assim, quando o escritor reconhece essa nova condição, ainda que de forma inconsciente, o produto acaba sendo a revelação dos vários planos formais do romance que, ao renunciar à representação realística, motivado pela própria impotência diante desta impossibilidade, comparecem entremeados na linguagem que passa a se encarregar, por sua vez, de representar um mundo pleno de discordâncias e dissensões.

Em nossa opinião, *Auto de Fé* inclui-se nesse grupo de romances em que “a nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação [...]”<sup>138</sup> e a partir deste ponto de nosso trabalho nos dedicaremos a analisar, ainda que de uma forma mais sucinta do que seria o desejado, o uso que Elias Canetti faz da linguagem para colocar-se em oposição ferrenha a um realismo literário que só fazia encobrir os verdadeiros horrores que habitavam os subterrâneos de um mundo que se desmantelava irreversivelmente. Fazemos então nossas as palavras de Theodor Adorno: “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”<sup>139</sup>, pois:

O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na

---

<sup>138</sup> Idem, *ibidem*, p. 60.

<sup>139</sup> Idem, *ibidem*, p. 57.

transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo<sup>140</sup>.

## 4.2 A QUESTÃO DO PERSONAGEM

Sendo assim, de forma extremamente simplificada, podemos dizer que será necessário que a estrutura interna do romance seja capaz de trazer à cena a incoerência presente na vida. Isso acontecerá através de uma construção criteriosa dos personagens, que serão os verdadeiros responsáveis pela criação da história a ser narrada, uma vez que é a partir de seus conflitos interiores e exteriores que o enredo poderá se desenrolar. Dessa maneira, a chave de entrada para a obra se encontra do lado da construção dos personagens.

“No processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?”, pergunta-se Antônio Cândido em seu texto “A personagem do romance”<sup>141</sup>. O grande crítico brasileiro busca na obra de François Mauriac uma resposta: “Para ele, o grande arsenal do romancista é a memória, de onde extrai os elementos de invenção, e isto confere acentuada ambiguidade às personagens, pois elas não *correspondem* a pessoas vivas, mas *nascem* delas”<sup>142</sup>.

Assim como pudemos acompanhar o despontar do *Büchermensch* [Homem dos Livros] na figura de Brand, a partir do relato que Elias Canetti fizera a Thomas Marek a respeito do incêndio do Palácio da Justiça de Viena – o que permitiu que o personagem se tornasse prevalentemente importante a ponto de os outros sete personagens de sua “Comédia de Loucos” serem abandonados – encontraremos no seguinte trecho a descrição de como o escritor, a partir de uma figura real, revestiu o futuro Peter Kien de uma representação física:

---

<sup>140</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 58.

<sup>141</sup> CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_ et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 67.

<sup>142</sup> Idem, *ibidem*, p. 67.

Brand, o “Homem dos Livros”, me ocupava tanto que, em meus passeios, eu o espreitava. Embora eu o imaginasse alto e magro, não conhecia seu rosto. [...] Encontrei-o como proprietário de uma loja de cactos, pela qual eu havia passado muitas vezes, sem reparar nele. Logo no início da passagem que conduz de Kohlmarkt ao Café Pucher, havia à esquerda o pequeno negócio de cactos. Tinha uma só vitrina, não muito grande, onde havia muitos cactos de todos os tamanhos, espinhos contra espinhos. Atrás dela estava o proprietário, um homem alto e magro, observando o trânsito, com um aspecto mordaz entre todos aqueles espinhos. Fiquei parado diante da vitrina e fitei seu rosto. Ele era um palmo mais alto do que eu, e olhava por cima de mim; mas teria também olhado através de mim, sem me perceber. Era tão ausente quanto magro; não se teria reparado nele não fosse pelos espinhos; ele consistia em espinhos<sup>143</sup>.

Por conseguinte, a construção do personagem do romance se faria a partir da conjugação de uma vivência pessoal e do reconhecimento de uma pessoa real que encarnava as características físicas e psicológicas do protagonista. Todavia, sabemos que para um personagem “dar certo”, é preciso bem mais do que isso. Partindo desta ideia, obrigamo-nos a investigar os argumentos que sirvam de justificativa não só para a força de Peter Kien enquanto personagem central do romance que estamos examinando, como também dos outros personagens que serão analisados em suas relações com o protagonista.

Antônio Cândido afirmou em seu texto “A personagem do romance” que “a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo”<sup>144</sup>. Este sentimento de complexidade só poderá ser revelado em toda a sua extensão a partir da habilidade do escritor, que nos faz mergulhar nas profundezas do personagem, ao mesmo tempo em

---

<sup>143</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 361.

<sup>144</sup> CÂNDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: \_\_\_\_\_ et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 59.

que o observamos de fora. No entanto, esta pode ser considerada uma prerrogativa do romance enquanto tal:

“Todavia existe algo que somente o romance pode mostrar com toda clareza: trata-se da visão interior de um personagem [...] Nesta questão o romance é único. Ele torna possível algo que nem outro gênero artístico, nem a realidade proporcionam: vivenciar o mundo a partir de uma perspectiva de outra pessoa ao mesmo tempo em que se observa esta mesma vivência<sup>145</sup>.”

Portanto, a habilidade do escritor se relacionará, antes de mais, com as observações que Adorno – conforme pudemos ver acima – faz a respeito da distância estética, que vai aumentando ou diminuindo, no decorrer da leitura, não só do lado do narrador, como também do leitor, o qual vai acompanhando estas variações a partir de um ponto de observação privilegiado para sofrer os seus efeitos. Estes efeitos, especialmente no caso do nosso romance, ocorrem de forma tremendamente contundente, arrancando o leitor de sua cômoda posição contemplativa para adentrar um mundo de dissociação e estilçamento subjetivo que acabam por representar também, e de forma emblemática, o período histórico que vimos apresentando até agora em nosso trabalho.

É neste sentido que Adorno afirma que o homem representado nos romances chamados por ele de “antirrealistas” não é o ser empírico, aquele que anda por aí, mas sim a sua essência, porém não de uma forma direta e positiva, mas através de “sua antítese distorcida”<sup>146</sup>. Sendo assim, aqueles homens que “andam por aí”, vistos a partir da antítese distorcida de sua essência, aqueles chamados por Canetti de “homens extremados”,

---

<sup>145</sup> SCHWANITZ, Dietrich. *Bildung: Alles, was man wissen muss*. München: Der Goldmann Verlag, 2002, p. 516. Tradução nossa:

“Jedoch gibt es etwas, was in aller Deutlichkeit nur der Roman zeigen kann: das ist die Innenansicht einer Figur. [...] Darin ist der Roman einzigartig. Er macht etwas möglich, was es weder in anderen Kunstgattung noch in der Realität gibt: Die Welt aus der Perspektive eines anderen Menschen zu erleben und gleichzeitig, das Erlebte zu beobachten”.

<sup>146</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012, p. 57.



passaram a representar metaforicamente a essência de um mundo que já não encontra lugar para a delicadeza que, em outros tempos, ainda conseguia fazer as vezes de mediação simbólica enquanto anteparo contra a invasão de um Real violento e traumático.

Da mesma forma, esse novo mundo, que traz em sua essência a *foraclusão* maciça do Simbólico, é produto da psicotização cada vez maior a que as pessoas que o habitam são submetidas, a partir da ausência também cada vez maior dos referenciais amorosos, os únicos totalmente capazes de fazer frente à selvageria incontestável que grassa no mundo quando este é carente de Lei. Este é o mundo do protagonista de *Auto de Fé*.

### 4.3 AUTO DE FÉ

Peter Kien é um homem alto e magro, de aspecto macilento, de mais ou menos quarenta anos, que vive sozinho em meio aos vinte e cinco mil volumes de sua biblioteca. O seu aspecto físico é para ele consequência de um caráter firme e obstinado. Aliás, considera-se “a única pessoa de caráter nas redondezas”<sup>147</sup>, e “entre milhares de pessoas um caráter capaz de resistir às casualidades”<sup>148</sup>, acreditando assim viver em um mundo superior ao dos humanos comuns. Este delírio de superioridade faz com que Kien não se interesse por nada que seja da ordem do humano, não olhando diretamente para os homens com quem eventualmente cruza na rua em seus regulares passeios matinais pela cidade. Ditos passeios duram invariavelmente uma hora, das sete às oito horas da manhã e são executados de forma ritualística até em seu caminhar compassado.

Todavia, se observarmos este delírio com mais acuidade, veremos que ele na verdade encobre uma fragilidade extrema de alguém que *não consegue* se relacionar com outras pessoas. Este fato, somado à realidade de que Peter não consegue tolerar qualquer mudança ou alteração em sua rotina de vida, não dando conta de

---

<sup>147</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 38.

<sup>148</sup> Idem, *ibidem*, p. 37.

enfrentar as dificuldades mais triviais, transformou-se na verdadeira razão pela qual se apartou definitivamente de um mundo ameaçador e hostil.

Sendo assim, malgrado suas ideias delirantes de superioridade, o rechaço dirigido aos homens não exclui a sua própria pessoa, uma vez que o sinólogo não dispõe de nenhuma fotografia sua, nem pretende tê-las, assim como não tem espelhos em casa. A partir desses dados, podemos inferir que a imagem de seu próprio corpo é capaz de causar-lhe repulsa, a mesma repulsa que Kien destina às funções de higiene, problema que foi adequadamente resolvido com a invenção de um carrinho que leva embora os produtos matinais de uma noite de sono constituída rigidamente de seis horas, da meia-noite às seis da manhã. Da mesma forma, por pairar acima dos homens comuns, Kien não se importa se a comida é boa ou ruim, alimentando-se apenas pelo seu sentido de obrigação de manter-se devidamente saudável para a realização de seus importantes trabalhos.

Portanto, o exílio a que o personagem se submeteu tem por objetivo protegê-lo da inconstância e imprevisibilidade da própria vida, construindo ao seu redor uma torre de marfim composta pelo saber advindo dos livros de sua imensa biblioteca. Ademais, a própria estrutura física da biblioteca foi projetada para isolá-lo do mundo ao seu redor, pois as janelas laterais das quatro peças que compõem o seu apartamento foram eliminadas não só para dar lugar a mais estantes para acomodar mais e mais livros, como também para acabar com “a tentação de observar o que acontecia na rua, vício que custa tempo e já nasce com as pessoas”<sup>149</sup>. A única claridade provém de claraboias que foram mandadas instalar no alto. Além disso, não há, em nenhum dos cômodos, nenhum móvel desnecessário, compondo-se a mobília apenas de uma grande mesa de trabalho, duas poltronas e um pequeno sofá, que é utilizado como cama, o que atesta a vida austera que o sinólogo mantém. Mas Kien tem em alta conta os belos e pesados tapetes que cobrem toda a extensão do chão da biblioteca, pois além de emprestarem unidade às quatro peças que compõem o espaço

---

<sup>149</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 45.

físico habitado por ele e seus livros, se encarregam de manter um silêncio absoluto, tão necessário para a severa disciplina com que o famoso sinólogo se dedica ao trabalho de minuciosa decifração de textos antigos.

Dessa forma, todas as suas atitudes são ordenadas e uniformes, revestidas por uma rigidez a toda prova que não permite a intromissão de nenhum tipo de imprevisto que possa, em alguma medida, retirá-lo dos frágeis grilhões<sup>150</sup> a que ele mesmo se impôs. Aliás, a sua obstinação repousa justamente no desejo de ser e agir sempre igual, passando os dias cumprindo um programa pré-estabelecido que impõe uma regularidade e uma constância perfeitas ao seu cotidiano de estudos e leituras, e nada mais.

Pela sua necessidade imperiosa de manter-se sempre igual, odeia romances, pois “com os romances aprendemos a nos meter nos sentimentos de toda espécie de gente. Daí, adquire-se gosto pela mudança contínua”<sup>151</sup>. Vida, alegria ou divertimento? Tudo é mantido completamente afastado, com uma tenacidade ímpar. E se estes elementos se encontram totalmente excluídos de sua pobre vida, torna-se óbvio o fato de que não há nenhum lugar para o amor ou para qualquer tipo de afeto que seja, excetuando-se aquele dedicado aos livros, que privam de seus maiores cuidados e admiração.

Peter Kien não mantém relações pessoais de nenhuma espécie e tratou de romper a troca epistolar que mantivera com o irmão até oito anos atrás, como uma espécie de reprimenda pela sua inconstância, que trocara a ginecologia pela psiquiatria. Da mesma forma, recusa todos os convites que recebe para congressos, onde a sua presença é sempre muito aguardada por conta de sua cultura em sinologia ser reconhecidamente a maior

---

<sup>150</sup> Poderíamos pensar, à primeira vista, que grilhões nunca são frágeis. Mas como aqui se tratam de grilhões que precisam ser constantemente renovados através de procedimentos artificialmente mantidos, sua vulnerabilidade reside precisamente no fato de que nada pode dar errado, nada pode sair minimamente do esquadro para que eles vivam. Portanto, os grilhões que aprisionam Kien são os mesmos que o mantêm inflexivelmente “livre” em um corredor estreitíssimo de segurança, única forma possível de vida para ele.

<sup>151</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 68.

entre os sinólogos vivos. Como tem uma segunda biblioteca na cabeça, “pensava em termos de citações”<sup>152</sup>, e em suas monografias, que são levadas à minúcia, controla as passagens citadas e as indicações apenas por meticulosidade, uma vez que ele mesmo reconhece dispor de uma memória fenomenal. Mesmo assim, às vezes demora meses para emitir uma opinião ou uma ideia, pois antes trata de garantir a inatacabilidade<sup>153</sup> daquilo que diz. Por sinal, prefere a palavra escrita à falada, pois “perder-se em palavreado é o pior perigo que pode ameaçar um sábio”<sup>154</sup>.

A propósito, Peter Kien usa a linguagem para o isolamento, e não para a comunicação, o que se explicita, por exemplo, em seu estranho hábito de anotar em uma agenda pessoal, que traz gravado em sua capa o título *Disparates*, tudo aquilo que deseja esquecer<sup>155</sup>. O absurdo desta caderneta, além do fato em si de que estes objetos costumam ser utilizados para que não olvidemos coisas consideradas importantes, encontra-se em seu conteúdo efetivamente registrado. Em suas anotações, Kien desvirtua completamente a “tolice humana” a ser ali registrada para fazê-la coincidir com aquilo que o sinólogo *tem a certeza* que de fato aconteceu. Este estilo de pensar invertido serve para encontrar uma justificação que possa ser considerada adequada para cada caso, eximindo-o, em todas as circunstâncias, de qualquer responsabilidade pelo ocorrido.

---

<sup>152</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>153</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 39.

<sup>154</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>155</sup> CANETTI, Elias. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 143. A título de curiosidade: encontramos a fonte desta ideia em um episódio relatado no segundo volume de sua Biografia, em que Canetti preencherá folhas e folhas com as palavras: “Dinheiro, dinheiro, sempre o dinheiro”. Esta havia sido a sua forma de reagir à negação da mãe em entregar-lhe a soma necessária para passar férias nas montanhas Karwendel com o amigo Hans Asriel. Finalmente foi chamado o médico da família, dr. Laub, que pronunciou a seguinte frase: “‘Ah’, disse ele, apontando com o braço para os papéis que coalhavam o chão. ‘É por isso que a escrevemos tantas vezes, para que saibamos o que não queremos mais ouvir’”. As férias acabaram se concretizando e resultaram em um “acerto de contas” com a mãe, conforme vimos acima no nosso trabalho.

Tal procedimento propicia que os constrangimentos a que eventualmente é submetido sejam esquecidos de uma vez por todas, cortando qualquer sofrimento que daí possa advir já em sua raiz. Por causa de todas essas características pessoais, que o levam a abster-se de comunicação oral, Kien caracteriza-se como uma pessoa sisuda e calada, além de pouco afeita a sorrisos, que só raramente ocorrem.

Extremamente metódico e maniático, é prisioneiro dos hábitos que lhe proporcionam alguma segurança contra um exterior que é sempre percebido como ameaçador e agressivo. Tudo o que faz é ordenado e uniforme, entronizando a racionalidade como o seu elemento principal de segurança e conforto, não abrindo mão dela nem em seus produtos oníricos, pois “visões disformes, descoloridas, vagas não entram em seus sonhos. A noite jamais lhe apresentava coisa alguma às avessas”<sup>156</sup>. Este apego desmesurado à racionalidade, enquanto baluarte de proteção contra as intimidações de uma vida de relação com o exterior, fundamenta e justifica plenamente a denominação que o autor deu à primeira parte da obra: “Uma cabeça sem mundo”.

Em breves tintas, este é o retrato do protagonista de *Auto de Fé*, cujo enredo girará em torno deste personagem e suas peripécias em direção ao despedaçamento que o contato com a realidade produzirá, levando-o a uma espiral sem volta, de morte e destruição, em que a barbárie se abaterá sobre a extrema fragilidade psíquica de Kien para triunfar inexorável e irreversivelmente, levando por diante a racionalidade que até então se assumira como fator responsável pela manutenção da ordem, do sentido e da segurança.

Não pouco importante é o fato que já foi explicitado acima: a opção final pelo sobrenome Kien tratou de conservar o destino a que o personagem será condenado e cuja origem já se encontrava no nome Brand: arder numa imensa fogueira junto com os seus livros para o regozijo final da bestialidade, que encontra na sua gargalhada o signo absurdo e enlouquecido de um desfecho já por demais anunciado no decorrer do livro, que joga o tempo todo

---

<sup>156</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 42.

com os elementos que se relacionam direta ou indiretamente com o significante *fogo*.

Obviamente, encontramos espaço aqui apenas para dar uma pequena ideia do conteúdo do romance. No entanto, será necessário que o leitor seja contextualizado no enredo. Através da inserção na história, conseguiremos ressaltar os elementos que nos interessam especialmente, no sentido de buscar no romance os fundamentos daquilo que pretendemos explicitar no decorrer deste trabalho: que a estética de Elias Canetti logrou apresentar, de forma extremamente exitosa, a desintegração de um mundo – subjetivo e objetivo – que até então se mantivera escorado nos ocios pilares da razão.

Já ao final do primeiro capítulo do livro, é introduzida para o leitor a figura do personagem coadjuvante mais importante, no que diz respeito ao caminho de desolação a que o personagem principal, Peter Kien, é levado a percorrer. Referimo-nos a Therese<sup>157</sup>, a governanta que depois de oito anos vem a desposar o sinólogo, conquistando este “direito” através de sedutores ardis que têm por função apenas lograr o ingênuo Kien.

A descrição de sua aparência física não é nada atraente, impressão que o leitor vai confirmando à medida que a leitura progride. As “orelhas grandes, achatadas, despegadas”<sup>158</sup> fazem parte de uma cabeça que está constantemente inclinada para o lado. Por causa disso, a orelha direita roça o ombro, ficando parcialmente encoberta por ele, o que dá à orelha esquerda uma impressão de ser ainda maior. “Quando andava ou falava, a mulher

---

<sup>157</sup> CANETTI, Elias. O primeiro livro. In: \_\_\_\_\_. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 648-649.

“Diante da janela aberta, tratei dos detalhes com a dona da casa. Seu vestido descia até o chão; ela mantinha a cabeça inclinada e a jogava às vezes para o lado oposto. O primeiro discurso que me endereçou encontra-se reproduzido literalmente no primeiro capítulo de *Auto de Fé*: era sobre a juventude de hoje e as batatas, que já estavam custando o dobro (...) Também não gostaria de dar a falsa impressão de que a figura de Therese – que só surgiu três anos e meio mais tarde – tenha mais em comum com a dona da casa do que o modo de falar e uma certa semelhança na aparência. (...) Só o primeiro discurso de Therese foi tirado da realidade: todo o resto é pura invenção”. Trata-se aqui da senhoria de Canetti no estúdio que ele alugara vista para o Steinhof, onde foi escrito *Auto de Fé*.

<sup>158</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 46.

abanava a cabeça. Os ombros acompanhavam alternadamente o ritmo<sup>159</sup>. Topamos aqui com um aspecto físico que confirma inteiramente o nome atribuído à personagem: Therese *Krumbholz*, que quer dizer, literalmente, “madeira torta”.

No entanto, a dureza da madeira também faz parte desta velhota de cinquenta e cinco anos que se supõe com uma aparência de menos de trinta. Dona de um sorriso largo e malicioso é conservadora ao extremo, não gostando nem de rezas nem de mendicância, uma vez que leva o trabalho muito a sério. Mesmo assim, “era preciso dar alguma esmola, uma vez que todos observavam [...]”<sup>160</sup>. Porém, o fruto do trabalho nunca pode ser usufruído, pois Therese não usa o tempo livre para passear, já que a sua avareza a impede de gastar dinheiro.

Aliás, nunca saiu da cidade e de casa, só se ausenta porque eventualmente precisa fazer compras, assim como não vai à praia por considerar indecente. Pelo contrário, veste uma saia azul engomada que vai até o chão – a qual se confunde com a própria figura de Therese – que a protege devidamente de qualquer safadeza a que porventura possa se sentir exposta, pois a goma da saia faz com que ela se transforme em uma couraça de defesa. Alguns pensamentos de Kien sobre a saia de Therese expressam tal imagem:

Entrementes, Kien contemplava de soslaio a saia da mulher. Esta era mais azul do que de costume e mais engomada do que nunca. Tal saia fazia parte dela, como a concha faz parte do mexilhão. Tente quem quiser descerrar à força o invólucro fechado de um mexilhão! De um mexilhão gigante, tão grande como essa saia. [...] Therese sem concha, sem saia, não existia. A saia está sempre impecavelmente engomada. É a sua encadernação, toda em linho azul. [...] Essa dureza excessiva é ridícula. O pessoal do bonde tinha razão<sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> Idem, *ibidem*, p. 46-47.

<sup>160</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>161</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 83, 84.

Podemos inferir, a partir deste trecho, o quanto a figura da governanta é esquisita, tornando-se facilmente, por causa disso, motivo de chacota. Porém, a mulher não é capaz de fazer qualquer crítica a este respeito, uma vez que atribui à saia o poder de rejuvenescê-la, dando-lhe a já referida aparência de “menos de trinta”.

No entanto, não é só o corpo de Therese que é torto. A sua limitadíssima visão de mundo condiz integralmente com a distorção absoluta das ideias que ela tem a respeito da sua pessoa e da realidade, que é apresentada a partir de pinceladas bem aplicadas para que o leitor possa formar uma ideia quase completa deste personagem paupérrimo de espírito, porém riquíssimo em esperteza para enganar e alcançar os seus desonestos objetivos. A sua vilania se traduz em um pensamento obtuso que trata de justificá-la em seus baixos intentos, pois se considera “decente por índole”<sup>162</sup>, o que lhe dá plenos direitos de considerar-se credora não só de respeito, mas principalmente de dinheiro. A sua avidez desmesurada apoia-se em uma maldade sem limites que comparece de forma plena através de seu maquiavelismo e seus talentos de manipuladora.

Um dos elementos que compõem a “máscara acústica” de Therese é a repetição de alguns bordões que servem não só para justificar as suas atitudes como também para remendar as falhas de pensamento que com muita frequência acabam ocorrendo, como veremos adiante. “As batatas já custam o dobro”<sup>163</sup>, “todo mundo explora a gente”, “os preços aumentam a cada ano, e as coisas já não são mais como antes”<sup>164</sup> são algumas destas frases que serão repetidas à exaustão no decorrer do romance. Além disso, Therese também se usa de algumas certezas para guiá-la moralmente, como

---

<sup>162</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>163</sup> Idem, *ibidem*, p. 52.

<sup>164</sup> Idem, *ibidem*, p. 59.



por exemplo: “os homens de bem dormem às nove horas”<sup>165</sup>, ou “é vulgar arrastar os pés”<sup>166</sup>.

Logo que começou a trabalhar para Kien, quando se deparou com a extrema inflexibilidade com que o patrão passava os seus dias, supôs que houvesse algum segredo ou ainda algum vício, pois como todos os momentos eram metodicamente repetidos durante os sete dias da semana, Therese passou a ficar muito curiosa em relação aos quarenta e cinco minutos que o sinólogo passava nos seus aposentos desde a hora em que havia acordado, até as sete horas, quando saía para o passeio matinal. Por causa de suas desconfianças, a “honradez a toda prova” de Therese a impedia de depositar o ordenado na Caixa Econômica, pois “quem sabia que dinheiro era esse?”<sup>167</sup>.

Assim que decifrou o enigma dos quarenta e cinco minutos, oito anos depois de entrar para os seus serviços, a governanta, ao deparar-se com a maluquice do patrão, que gastava todo aquele tempo escolhendo os livros que iriam para a pasta de couro que o acompanhava durante o passeio, decide que lhe confiscará o dinheiro para evitar que ele o desperdice. Com essa atitude prova, ao mesmo tempo, o nível de sua honestidade, pois “outra empregada que estivesse nessa casa, uma da laia das mocinhas de hoje, já lhe teria tirado o último lençol de baixo do corpo”<sup>168</sup>, e a sua inteligência, pois “quando via alguma coisa interessante, sabia aproveitá-la”<sup>169</sup>.

Será esta resolução firme e justa de Therese (conforme as suas próprias concepções éticas) que dará início às desventuras de Peter Kien em direção ao “mundo sem cabeça”.

O primeiro passo nessa direção acontecerá a partir do terceiro capítulo, denominado “Confúcio, o casamenteiro”. O ponto de virada ocorre quando Kien passa a enxergar Therese com

---

<sup>165</sup> Idem, *ibidem*, p. 54.

<sup>166</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 56.

<sup>167</sup> Idem, *ibidem*, p. 53.

<sup>168</sup> Idem, *ibidem*, p. 58.

<sup>169</sup> Idem, *ibidem*, p. 59.

outros olhos, caindo inapelavelmente nas garras diabólicas da governanta. A partir de um pequeno discurso que ela faz a respeito dos jovens de hoje e do estado da educação, Therese consegue o efeito de impressionar positivamente a Kien, que se depara com uma nova realidade: aquela criatura inculta “devia ter uma alma boa (...) talvez desejasse ser educada”<sup>170</sup>. Impulsivamente, Kien promete que vai providenciar um livro para ela. Naquela mesma noite, depois desses pensamentos piedosos, o sinólogo tem um sonho terrível em que presencia um ritual de sacrifício em que livros são imolados<sup>171</sup>. Na análise que Kien faz do seu produto onírico, ele não se furta a utilizar os mecanismos freudianos, mas apenas como fator de tranquilização racional. Sendo assim, desconsiderando o real propósito da análise dos sonhos, Kien fica sem condições de perceber o que já se anuncia de forma extremamente clara: o esmagamento subjetivo pelos elementos que até aquele momento haviam se mantido convenientemente afastados, mas que a partir de agora se encontram ali, bem pertinho, ao alcance da mão.

Ao acordar no dia seguinte, após ser interpelado pela governanta, ele acaba por emprestar-lhe um livro, aliás o mais enebado de todos, aquele menos valorizado por ele, pois “mais do que tudo, Kien odiava livros sujos”<sup>172</sup>. Arditosamente, Therese providenciara papéis de embrulho com os quais encapar o livro, pois sabe perfeitamente a boa impressão que tal comportamento

---

<sup>170</sup> Idem, *ibidem*, p. 61.

<sup>171</sup> Esta é a primeira aparição do elemento *fogo* no romance, que acompanhará todo o desenrolar do enredo até o seu desenlace, quando este triunfará inexoravelmente. No relato deste sonho do protagonista Peter Kien, Canetti tem uma visão clarividente do que viria a ocorrer menos de dez anos depois. Nele “vagões gigantescos, altos como casas, como montanhas, da altura do céu, vêm chegando de dois, de dez, de vinte lados, avizinhandos-se do altar em chamas” (p. 66). O protagonista remonta os elementos que compuseram o seu sonho e um deles era “uma xilogravura medieval, cuja ingenuidade sempre o fazia rir, representava uns trinta judeus que, apesar das chamas que os consumiam, prosseguiram obstinadamente em meio ao holocausto a clamar suas orações” (p. 67). O procedimento inquisitorial de queimar os hereges na fogueira retornaria dentro em pouco com uma nova roupagem, muito mais moderna e eficiente: os fornos de cremação.

<sup>172</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 32.

provocará no patrão. O aturdimento de Kien torna-se completo quando, posteriormente, a surpreende com delicadas luvas de pelica, usadas para os momentos de leitura.

A soma destes fatores faz Kien submetê-la ao teste final: ao ser indagada sobre o que faria se houvesse um incêndio na biblioteca, Therese prontamente dá a resposta certa e sabida desde há muito: “procuraria salvar os livros”<sup>173</sup>. A resposta da governanta leva o erudito a desejar indenizá-la pelos oito anos passados em que ele não soubera reconhecer o valor daquela com quem tinha tanto em comum: “Se eu tivesse de construir uma pessoa conforme minhas ideias, não conseguiria fazê-la mais adequada”<sup>174</sup>. E pensa: “Durante oito anos, andei cego”<sup>175</sup>. Ao abrir os olhos para a verdade, Kien decide desposá-la.

O casamento foi realizado da forma mais simples possível, fazendo Kien questão de mostrar que, apesar de tudo, aquele era um dia como outro qualquer. No entanto, no caminho de volta para casa, o sinólogo é capturado por pensamentos obscenos que o deixam desconcertado e confuso. Entrementes, Therese joga com o aturdimento do marido, lançando-lhe observações provocantes que vão encurralando-o em direção às suas obrigações maritais, nas quais ele jamais havia pensado antes. Porém, acaba acedendo quanto à necessidade de cumpri-las adequadamente, com tato e cuidado, uma vez que supõe que Therese possa ficar chocada. Mas a recém-casada não se mostra intimidada pelo que se anuncia para daí a pouco, apresentando-se “numa anágua de uma alvura obcecante, com um largo debrum de rendas”<sup>176</sup>. Aliviado por não precisar amassar a saia azul, o professor se depara com o fato de que nada daquilo se constitui num choque para Therese e que, portanto, “ela não pensa em livros”<sup>177</sup>.

---

<sup>173</sup> Idem, *ibidem*, p. 69.

<sup>174</sup> Idem, *ibidem*, p. 74.

<sup>175</sup> Idem, *ibidem*, p. 74.

<sup>176</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 88.

<sup>177</sup> Idem, *ibidem*, p. 88.

A mulher se aproxima rebolando as ancas, fazendo-lhe um sinal com o mindinho em direção ao sofá cheio de livros, os quais Kien se apressara em depositar sobre o móvel na suposição de que precisaria, de alguma forma, atrair a atenção de Therese para o local da consumação. Porém, não só ela não precisará ser atraída para o sofá, como também trata de atirar tudo ao chão, da forma mais grosseira e apressada. E assim, enquanto Therese tira a anágua e se refestela no sofá, fazendo um movimento lúbrico com o dedo para chamá-lo, dizendo: “Pode vir! Kien sai precipitadamente do quarto. Fecha-se no banheiro, a única peça da casa onde não há livros. Automaticamente, abaixa as calças. Sentado no vaso sanitário, chora como uma criancinha”<sup>178</sup>.

Com o passar dos dias, Therese vai gradativamente tomando posse do apartamento-biblioteca em que moram. Depois do episódio dos livros, para obter o simples privilégio de não precisar conversar com a mulher à hora das refeições, Kien acaba pagando um alto preço: além de concordar em comprar móveis novos, cede três dos quatro cômodos para ela, tomando o cuidado, porém, de salvaguardar a posse de todos os livros. Malgrado esta afortunada combinação, Therese não fica satisfeita. Agora deseja ardentemente livrar-se do sofá em que Kien dorme e para isso volta à carga diariamente, fora do horário em que se alimentam, lógico, para não transgredir o que foi devidamente estabelecido através de um contrato assinado por ambas as partes. Nesse meio tempo, Therese continua aguardando ansiosamente pela consumação do casamento, tendo atribuído aquela primeira derrota à blusa que vestira. Às quatro horas de uma madrugada passada em claro por causa de pensamentos raivosos causados por uma certa reminiscência<sup>179</sup>, Kien bate à porta de Therese para comunicar-lhe que decidiu sacrificar o sofá.

---

<sup>178</sup> Idem, *ibidem*, p. 89.

<sup>179</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 93: “Subitamente, ela e seu sorriso evocaram em Kien uma reminiscência. Surgia diante de seu olho íntimo uma anágua de deslumbrante alvura, com debrum de rendas. Um braço roliço investia contra livros. Eis que eles jaziam no chão, como defuntos. Um monstro seminu, semicoberto por uma blusa, dobrava energeticamente a anágua e a deitava em cima deles, à guisa de mortalha”.

Esta segunda decepção sexual desencadeia um processo delirante em que Therese dá vazão à erotomania que se encontrava escondida por debaixo de uma falsa pudicícia. Invertendo os acontecimentos, ela exclama: “Que maneiras! Que comportamento! Quem visse, poderia pensar que sou eu quem dá importância àquilo. O topete desse homem! Mas será ele realmente um homem? Botei minhas lindas calcinhas de rendas, e ele nem se mexeu”<sup>180</sup>. Como em toda projeção bem-sucedida, Therese atribui ao marido, despidoradamente, aquilo que nasce de sua própria pessoa. A sua avidez sexual é proporcional ao nível de sua frustração, que dá lugar a um delírio de ter sido amada por um sobrinho de seus antigos patrões, apesar de ter preferido dispensá-lo, já que havia perdido o emprego. A cadeia de pensamentos delirantes a leva, então, a revelar algo de que o leitor ainda não tinha conhecimento, mas que se constitui na sua face mais negra:

Seria uma estupidez estragar a vida por causa de um namorico. Temos de ser sisudos. Na minha família, todos morrem muito velhos. Não é de admirar, com a vida rígida que levamos. Vale a pena deitar cedo e ficar sempre em casa. Até mesmo aquela vagabunda da minha mãe só faleceu aos setenta e quatro. E, na realidade, não morreu de morte natural. Esticou a canela de tanta fome, porque não tinha o que comer na velhice<sup>181</sup>.

Quando Therese sai para providenciar os móveis novos, Kien considera que aquele seria o seu dia livre. Tenta empurrar a cama na qual dormia, e diante de seu fracasso, lembra-se do homenzarrão robusto e forte que lá embaixo cuida do seu sossego. Trata-se do zelador do edifício, um policial aposentado de cinquenta e nove anos e cabelos vermelhos e que já há anos livrara o prédio de mendigos e mascates. Quando avista algum suspeito, imediatamente arremete contra ele, surrando-o até deixá-lo quase morto. Pelo seu gosto extremado em bater nas pessoas, principalmente em mulheres, a figura do zelador acaba se

---

<sup>180</sup> Idem, *ibidem*, p. 94.

<sup>181</sup> Idem, *ibidem*, p. 95.

confundindo com o seu punho<sup>182</sup>. Kien remunera-o regularmente, como forma de reconhecimento pela paz que vem reinando no edifício. O zelador fora o primeiro a chamar Kien de “professor”.

Diante da atitude inusitada de Kien, que se dirigira até o seu cubículo para solicitar-lhe ajuda, o zelador formula a firme convicção de que teria de investir contra a esposa do professor. “Desde a morte de sua filha tuberculosa, não repreendia uma mulher. (...) Havia anos, almejava a oportunidade de esmurrar novamente uma carne feminina qualquer”<sup>183</sup>. Porém, a tarefa é outra: em poucos minutos o zelador empurra todos os móveis do apartamento para fora. Desta forma, Kien encontra-se, depois de bastante tempo, novamente sozinho com seus livros. Pretende fazer um discurso, uma verdadeira declaração de amor à sua biblioteca para mobilizá-la contra o inimigo: “Atrás da guerra santa havia apenas uma mulher, uma governanta inculta, velha, imprestável, insípida”<sup>184</sup>.

Inflamado pelas condições favoráveis que criara, trata de aproveitar aquela oportunidade para resgatar uma convivência e uma intimidade que vinham lhe sendo dia a dia usurpadas. E assim, na algaravia em que se encontra, vai aumentando cada vez mais o tom do discurso que dirige aos livros. Seu grau de excitação é máximo, o que faz com que os aplausos que os livros lhe dedicam tenham a mesma força:

No intuito de pôr fim às ovações, desceu da escada. No tapete, notou uma poça de sangue. Apalpou o rosto. Aquela agradável umidade provinha de sangue. Nesse momento, recordou-se de que por algum tempo estivera deitado no chão. Ao recobrar a consciência, em virtude da tempestade de aplausos, voltara a alcançar o topo da escada<sup>185</sup>.

---

<sup>182</sup> Tal como no caso de Therese, que tem na saia azul engomada a sua metonímia, a representação metonímica do zelador é o seu punho.

<sup>183</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 127.

<sup>184</sup> Idem, *ibidem*, p. 138.

<sup>185</sup> Idem, *ibidem*, p. 135.

Nas andanças de Therese em busca da mobília nova, ela fica completamente encantada pela voz amanteigada do vendedor<sup>186</sup> de uma das lojas, que espertamente vê nela uma velha a ser manipulada e extorquida. Por conta de sua incapacidade de fazer uma avaliação baseada na realidade das pessoas e dos fatos, Therese acaba sofrendo uma humilhação pública, pois esse “moço interessante”, depois de sugerir que ela envenene o marido e de ela sugerir que ele o mate com uma machadinha, recusa-a como amante enquanto a achincalha e expõe a sua idade e a sua feiura. Indignada pela situação ridícula em que se meteu, novamente trata de inverter o ocorrido, lançando mão de seu delírio erotômico para “resolver” subjetivamente o mal-estar que estava sentindo:

É uma senhora casada. Não tem necessidade de correr atrás de outros homens. Não é nenhuma criadinha que sai com qualquer um. Poderia ter dez em cada dedo. Na rua, todos os homens se viram quando ela passa. E quem tem culpa de tudo isso? O marido!<sup>187</sup>

Desta forma, Therese desloca todo o ódio originalmente dirigido ao “moço interessante”, pela humilhação sofrida, para o marido:

Ela tem uma santa paciência. Aquele sujeito pensa que pode tratar a esposa a pontapés. A gente lhe dedica o maior carinho, e ele permite que a esposa seja insultada em público (...) Para que vive uma criatura dessas? E continua viva! Um indivíduo como ele simplesmente não presta. Apenas priva os outros de um bom dinheirinho<sup>188</sup>.

De volta à casa, Therese se depara com Kien estatelado no chão, que, depois de haver reencetado o inflamado discurso para seus amados livros, caíra novamente da escada. O tapete se encontra manchado de sangue. A cena faz com que a mulher pense

---

<sup>186</sup> Cujos nome original era *Grob* [bruto].

<sup>187</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 145.

<sup>188</sup> Idem, *ibidem*, p. 146.

que ele tinha morrido, e ato contínuo, põe-se a fazer planos, pois agora tudo lhe pertence. Começa então a procurar por um testamento na escrivinha desordenada, pois “supunha que ele, antes do tombo, o tivesse colocado cuidadosamente bem por cima”<sup>189</sup>. Depois de procurar durante uma hora, constata “indignada” que não existe testamento nenhum, arrematando com a pérola: “Uma pessoa séria segura-se bem”<sup>190</sup>.

Quando a escada, que ainda se encontra em cima de Kien, começa a se movimentar e Therese compreende que ele não morreu, simplesmente exclama: “ – Que infâmia!. Isto não se faz! Um homem decente não se comporta assim. Tenha paciência! [...] – Onde já se viu? Estar vivo depois de morrer! Onde já se viu?”<sup>191</sup>.

Para recuperar-se, Kien precisa ficar de cama durante seis semanas. Therese aproveita-se então da incapacidade do marido para dar livre curso à sua face torturadora. Então, consciente do fato de que a forma mais eficiente para tortura-lo é falar sem parar, a mulher se aproveita da total incapacidade de Kien de se defender para impor-lhe a sua cantilena infundável. Por causa disso, Therese se sente muito satisfeita com a vida que vem levando.

Depois de algum tempo, Kien tenta se levantar um pouco, pois gostaria de saber o que se passa nas salas vizinhas. Como está muito fraco, acaba levando outro tombo. “Therese encontrou-o em seguida, mas para castigá-lo pela desobediência, deixou-o deitado ali durante duas horas. Então, puxou-o até a cama, colocou-o em cima do colchão e atou-lhe as pernas com uma corda forte”<sup>192</sup>.

No período em que convalesce da feia queda que sofrera, enquanto delira de febre, Kien revela a existência de um irmão. Inconformada com a possibilidade de ter de dividir a herança, Therese continua a procurar um testamento. Uma vez que para Kien o dinheiro nada representa, a avidez de Therese lhe é

---

<sup>189</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.

<sup>190</sup> Idem, *ibidem*, p. 147.

<sup>191</sup> Idem, *ibidem*, p. 153.

<sup>192</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 155.



totalmente incompreensível. Já ela “não lhe perdoaria a maldade de ainda viver, apesar de, no fundo, já ter morrido (...)”<sup>193</sup>, pois por causa disso continuará a ser privada do direito de se apoderar de uma vez por todas de tudo o que existe naquele apartamento-biblioteca.

O zelador, por sua vez, visita o professor todas as manhãs. Durante a hora em que permanece sentado ao lado da cama de Kien, faz uma extensa preleção sobre dar pancadas nas mulheres e de como sempre batera na mulher e na filha. Aliás, nesta começara a bater desde bem pequena. Orgulhosamente, expõe ao enfermo a técnica que desenvolveu para valorizar devidamente a “arte de bater”, que consiste em impedir que aquele que apanha perca a consciência.

Ao mesmo tempo em que o zelador repisa todos os dias o mesmo assunto, Kien rememora todas as humilhações sofridas na infância, das quais ele não pudera, simplesmente por não saber como, se defender. Apesar de ser o primeiro da turma, ninguém o respeitava, por causa de seu corpo ridículo. Já naquela época tinha as pernas compridas demais, o que o impedia de tê-las firmes. Deste modo, sempre colocavam o pé para que ele tropeçasse, e quando caía, o faziam de boneco de neve, rolando-o até que adquirisse a grossura de um.

Esses eram os tombos mais gélidos, mas também os mais macios de sua vida. Quanto a eles, Kien guardava reminiscências contraditórias. Toda a sua existência fora uma cadeia ininterrupta de quedas. Ele se refizera delas. Não padecia de dores pessoais<sup>194</sup>. Sofria grave e desesperadamente apenas quando começava a desenrolar no seu íntimo uma lista a cujo respeito mantinha, via de regra, o mais estrito sigilo. Tratava-se da lista dos inocentes livros que ele deixara cair, lista que representava o autêntico registro de seus pecados, o protocolo redigido com a mais

---

<sup>193</sup> Idem, *ibidem*, p. 155.

<sup>194</sup> Este vocábulo – *perssoais* – falta na tradução, mas consta do original: *persönlichen Schmerzen*, ou seja, “dores pessoais”.

absoluta precisão, no qual ficavam fielmente anotados dia e hora da respectiva queda<sup>195</sup>.

Neste trecho podemos atestar que o infortúnio de Kien só pode ser relativamente expressado através de sua identificação com os livros, que para ele se constituem nos mais indefesos seres de todo o planeta. Como não conseguia ele próprio defender-se das hostilidades alheias, transformou-se no paladino que protegeria os livros do desamparo a que eles se submetiam no contato com um mundo cruel e desumano.

Enquanto o zelador discorre sobre a própria brutalidade, Kien percebe o quanto teme aquele brutamontes. Porém, como “para dominar uma criatura humana, bastava classificá-la”<sup>196</sup>, Kien acaba perdendo o medo ao classificá-lo como um “lansquenete”<sup>197</sup>, ao mesmo tempo em que percebe que a estupidez é natural àquela figura venal e interesseira. Ao fim e ao cabo, depois de haver exorcizado o temor que inicialmente sentia dele, o zelador acaba sendo digno de sua compaixão, pois é obrigado a “passar o dia inteiro num cubículo escuro, sem nenhum livro, totalmente solitário enxotado da época para a qual foi criado e enalhado em outra, na qual sempre permaneceria um estranho!”<sup>198</sup>

Durante a convalescença de Kien, enquanto o zelador cuida de preservar a gorda gorjeta que este lhe alcança mensalmente, Therese também não descarta de seus interesses. Meticulosamente passa a fazer o inventário dos livros da biblioteca, anotando com os seus garranchos compostos unicamente de maiúsculas os nomes de cada uma das obras, pois “as três peças,

---

<sup>195</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 162.

<sup>196</sup> Idem, *ibidem*, p. 163.

<sup>197</sup> Os lansquenetes eram os soldados mercenários alemães dos séculos XV e XVI que defenderam, num primeiro momento, a dinastia Habsburgo, tendo trabalhado posteriormente para vários outros reis.

<sup>198</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 162.

ele cedera a ela espontaneamente, mas os livros, Therese os obtinha por mérito”.<sup>199</sup> E quem duvidaria?

Neste momento, será preciso que nos detenhamos um pouco mais no exame do décimo capítulo da Primeira Parte, denominado “Jovem amor”, pois nele deparamo-nos com alguns pontos muito importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho. Para tal, transcreveremos um longo diálogo que é extremamente representativo da impossibilidade de comunicação que se estabelece a partir de seu esvaziamento e fragmentação, tornando explícito o fato de que cada um dos personagens fala em registros diferentes. Obviamente, trata-se de um exemplo que foi pinçado do romance, mas este não é o único. No decorrer de toda a obra ocorrem situações similares, em que cada personagem permanece encapsulado no próprio delírio, falando uma língua diferente e fazendo com que o leitor se sinta em uma verdadeira Torre de Babel.

Há que se dar ênfase especial ao fato de que este é um problema corrente quando existe uma predominância psicótica, pois os procedimentos de justificação, inversão, projeção, acabam se manifestando, de forma acentuada, como dissociação da linguagem. A sensação de se falar outra língua é tão intensa que o sujeito comum chega a ficar aturdido diante das manifestações linguísticas do psicótico, que fala o que Freud denominou de “língua fundamental”<sup>200</sup>.

Além disso, este diálogo se constitui num precioso exemplo do que foi dito acima sobre os elementos que compõem a máscara acústica de Therese, com bordões ocupando o lugar vazio dos pensamentos que são usados para colocá-la no lugar de

---

<sup>199</sup> Idem, *ibidem*, p. 166.

<sup>200</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário: As Psicoses*, livro 3. Tradução de Aluísio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 284:

“Em meu discurso sobre Freud de quinze dias atrás, falei da linguagem enquanto ela é habitada pelo sujeito, o qual toma mais ou menos a palavra falada e por todo o seu ser, isto é, em parte sem que ele saiba. Como não ver na fenomenologia da psicose que tudo, do início até o fim, se deve a uma certa relação do sujeito com essa linguagem, de uma só vez promovida ao primeiro plano da cena, que fala sozinho, em voz alta, com seu ruído e seu furor, bem como com sua mentalidade? Se o nevrosado habita a linguagem, o psicótico é habitado, possuído, pela linguagem”.

uma vítima que se justifica para autorizar a livre ocorrência de suas ações maldosas. Portanto, os traços perversos que encontramos em Therese de forma superlativa, se constituem em construções posteriores à sua relação paranoica com a vida e com os homens.

O terceiro ponto muito importante a ser ressaltado neste capítulo é a complexa relação que Kien mantém com a questão do amor enquanto falta e suas consequências devastadoras, no que diz respeito à sua capacidade de se defender e de se fazer respeitar diante das agressões de outrem.

Partamos então para a reprodução do diálogo:

- Nos meus manuscritos, reina uma desordem incrível. Quero saber como aconteceu de a chave ir parar em mãos impróprias. Reencontrei-a no bolso esquerdo de minha calça. Lamento muito ter de suspeitar que alguém a tenha retirado indevidamente, para se aproveitar dela e em seguida devolvê-la.
- Seria o cúmulo.
- Pergunto pela primeira e última vez: quem mexeu na minha escrivania?
- Vejam só!
- Quero saber!
- Ora essa! Acha que roubei alguma coisa?
- Exijo uma explicação!
- Exigir qualquer um pode.
- Que significa isso?
- É assim que se diz.
- Quem?
- O tempo é o melhor remédio.
- A escrivania...
- É o que sempre digo.
- O quê?
- O bem-estar da gente depende da cama.
- Isso não me interessa.
- Ele disse que as camas são boas.
- Que camas?
- Essas camas de casal são maravilhosas.
- Camas de casal?
- É a expressão que se usa.
- Não levamos uma vida de casal!
- Será que me casei por amor?
- Eu preciso de minha tranquilidade!
- Um homem decente se deita às nove...
- Daqui em diante, esta porta permanecerá fechada.

- O homem põe e Deus dispõe.
- Essa doença me fez perder seis semanas inteiras.
- E a esposa se sacrificou dia e noite.
- Assim não podemos continuar.
- E que faz o marido para a mulher?
- Meu tempo é precioso.
- No Cartório de Registro Civil ambas as partes deveriam...
- Não farei testamento!
- Quem pensa em veneno?
- Um homem de quarenta anos...
- E uma mulher que parece ter trinta.
- Cinquenta e sete!
- Nunca ninguém me disse isso!
- Mas se pode ler na sua certidão de nascimento.
- Qualquer um sabe ler.
- Pois é. (...) <sup>201</sup>

Therese fica então completamente desnordeada e mesmo continuando a falar do testamento, tão esperado porque tão justo, começa a soluçar, adquirindo um aspecto de desamparo total ao exclamar que “a mulher tem coração, sim, senhor!”<sup>202</sup>.

Kien, ingenuamente, começa então a pensar que Therese de fato o ama, e que está mendigando um pouquinho de seu amor. Assustado pelos soluços dela, sai para a rua desabridamente, fugindo de algo que até aquele momento tinha sido convenientemente afastado dele. Então começa a devanear sobre o amor de Therese, e que aquele cuidado que ela tivera para com o livro que ele lhe emprestara, na realidade era destinado a ele, Kien. Repassa todos os momentos desde que haviam saído do cartório, e percebe que ela quisera ajudá-lo em seu constrangimento para se aproximar. Inicia um longo processo de desculpá-la, buscando justificações até para o ato dela de jogar os livros do sofá ao chão, e assim por diante, até que *todas* as atitudes de Therese, inclusive as piores, são inteiramente justificadas no amor a ele: “Pobre criatura obcecada! Desde o casamento, passaram-se meses, e ainda espera

---

<sup>201</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 169, 170.

<sup>202</sup> Idem, *ibidem*, p. 171.

obter o amor do marido”<sup>203</sup>. Em meio a todos esses devaneios de amor, “Kien tinha a sensação de estar pela primeira vez numa rua”<sup>204</sup>. Aliás, se sente sensibilizado pelo amor a ponto de tolerar a ideia da sexualidade e “entre os transeuntes que avistava, distinguia homens e mulheres”<sup>205</sup>. Ameniza a sua rigidez a tal ponto que deixa de fazer juízos críticos a respeito dos maus livros que se encontram expostos na maioria das vitrines das livrarias por que passa e ao passar pela catedral ouve sons “cálidos, desconhecidos. Ele próprio teria cantado nessa mesma tonalidade, se sua voz o obedecesse com a mesma docilidade de seu espírito”<sup>206</sup>. Kien passa pela igreja todos os dias, mas faz vinte anos que não ouve o arrulhar dos pombos.

Porém, sua torrente de pensamentos acaba por levá-lo – embevecido que se sente com a alegria que homens e mulheres demonstram uns em relação aos outros – à constatação de que sim, ele é muito solitário. Mas também ele é amado por uma mulher, e recrimina-se por ter se afastado dela, pensando agora em sua solidão. Isso o faz voltar imediatamente para casa, em direção àquela que o ama tanto.

Kien encontra-se, nesse momento, ainda sob o efeito da extraordinária suposição de estar sendo amado, o que lhe provoca profundo medo e insegurança e impede-o de pensar com razoabilidade. Nesse estado de excitação, encontra-se dividido entre a imagem da mulher amorosa e devotada, e a dos livros, que desejam trabalhar. Quanto mais perto de casa se encontra, mais perturbado fica. Aos poucos vai buscando nas horríveis características da mulher os elementos necessários para recuar definitivamente de suas ideias de amor. A saia azul e engomada encarrega-se do golpe de misericórdia. Por isso, “para se esquivar do amor de Therese, Kien fará tudo o que ela exigir, na intenção

---

<sup>203</sup> Idem, *ibidem*, p. 172.

<sup>204</sup> Idem, *ibidem*, p. 174.

<sup>205</sup> Idem, *ibidem*, p. 174.

<sup>206</sup> Idem, *ibidem*, p. 174.

de ser útil a ele”<sup>207</sup> e com esta finalidade decide fazer um testamento para permitir a ela que também faça um. De forma pueril, Kien supõe que esta decisão será suficiente para livrá-lo do “barulhento e excessivo amor de Therese”<sup>208</sup>.

Sendo assim, não sabendo o que fazer com algo que se apresenta como totalmente novo – e por isso mesmo assustador – em sua árida vida, Kien resolve retornar ao seu antigo casulo de solidão, no qual ele se sente protegido e aninhado.

Entrando bruscamente em casa, Kien anuncia o banco onde se encontra o seu dinheiro, assim como declara querer fazer um testamento. Convenientemente, enquanto ele se encontrava na rua, Therese havia escrito a palavra “testamento” no alto de três folhas novas. Enfim, ela conseguia o que tanto desejava.

No entanto, quando Therese se depara com o teor do testamento, sofre uma profunda decepção. Ali está registrada uma cifra com no mínimo três zeros a menos do que ela imaginara. Por causa disso, a situação acaba se invertendo, e ela passa a se sentir acuada, tentando protelar ao máximo a ida ao cartório, para dar tempo ao marido para corrigir aquele número que insiste em se manter inalterado. Com o passar dos dias, Therese se esmera em manter-se em silêncio e faz-lhe boas comidas, na esperança de poder, através disso, convencê-lo a mudar o conteúdo do testamento.

Depois de alguns dias, como nada acontece, ela mesma trata de corrigir o número que havia sido escrito, acrescentando-lhe alguns zeros. Perpetrada a fraude, ocorre-lhe um mal-estar que a faz ir até a igreja. Ao chegar lá, percebe que as pessoas estão rindo dela, apesar de não se dever rir na igreja. A fragilidade emocional que se abateu sobre ela faz com que Therese comece a delirar com um quadro da Santa Ceia, identificando-se com a figura de uma pomba branca que se encontra representada na tela. Mais uma vez a personagem lança mão do recurso da inversão para desculpar-se,

---

<sup>207</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 176.

<sup>208</sup> Idem, *ibidem*, p. 176.

e, justificando a sua atitude, “brilha de tanta inocência”<sup>209</sup>. A partir disso, Therese recupera-se egoicamente, sendo que agora, ao sair da igreja, é ela que ri das pessoas.

Quando se encontra a caminho de casa, depara-se com uma banda que toca belas músicas. Já totalmente recuperada de seus momentos de recriminação interior pela adulteração do testamento, ela sai alegremente atrás da banda. Todos que estão por ali olham para ela e a admiram!

Desde que ela acompanha a banda, todo mundo passou a gostar do espetáculo! Já se formou uma multidão. Isso não a incomoda. Sempre a deixam passar. Todos olham para ela. À meia voz, cantarola no compasso da música: ‘Como aos trinta anos, trinta anos, trinta anos’<sup>210</sup>.

A sua figura grotesca provoca o riso das pessoas, mas em seu delírio ela é a mais bonita de todas.

Porque se sente agora jovem e bela, Therese chega da rua em um estado de excitação maníaca que a faz falar sem parar. “No seu enlevo”<sup>211</sup>, revela os seus mais secretos, secretíssimos, pensamentos”<sup>212</sup>. Em sua verborreia, Therese mistura herança com banda de música, maestro, com casa de móveis.

A infundável falação de Therese leva Kien equivocadamente a pensar que ela havia recebido uma herança de um parente seu que era maestro de uma banda. Tais pensamentos imediatamente o levam a devanear com o que poderia fazer com tanto dinheiro: alugaria o apartamento vizinho para contar com mais quatro salas para acomodar a biblioteca de Silzinger, que se

---

<sup>209</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 189.

<sup>210</sup> Idem, *ibidem*, p. 190.

<sup>211</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 192:

Chamamos a atenção aqui para o fato de que a palavra que foi traduzida por “enlevo” é, no original, *Rausch*, que significa o estado de perturbação mental de alguém que usou drogas ou bebida em grande quantidade: “In ihrem Rausch verriet sie ihre heimlichen und heimlichsten Gedanken”. (p. 163)

<sup>212</sup> Idem, *ibidem*, p. 192.



compunha de vinte e dois mil volumes e estava, por aqueles dias, por ir a leilão. Depois de um diálogo absurdamente desconexo, Kien pega o testamento que Therese lhe apresenta e acaba por reconhecer aquele que era o seu próprio testamento: “daí a momentos, os dois se compreendem totalmente pela primeira vez”<sup>213</sup>.

Em meio a um pequeno lampejo de lucidez, em que Kien exclama: “Estou num hospício”<sup>214</sup>, Therese solta novamente o palavrório como sinal de sua revolta pela injustiça contida no testamento. Impulsionada pelo ódio, Therese trata de impor a Kien mais um prejuízo: agora ele também perdia o direito de usar o corredor. No entanto, como o corredor leva também ao banheiro, ela concede que ele use uma das metades do corredor, obtendo em troca metade da peça que é ao mesmo tempo o seu gabinete de trabalho e o seu quarto.

Por conta de mais esta vitória, Therese leva para aquele cômodo a antiga mobília do quarto em que dormira durante oito anos, no período em que era uma simples empregada, usando o biombo para separá-la do lado que coube ao marido. Além disso, Therese decide firmemente que não o alimentará mais, uma vez que ele é um homem que não traz dinheiro para casa, não deixando de comunicar a sua decisão ao merceeiro e ao açougueiro.

Nesse ínterim, Kien acaba por se obrigar a ir a um restaurante para dar conta de suas necessidades alimentícias. Lá, consegue produzir em si mesmo um pequeno alívio, porquanto ainda pode formular pensamentos adequadamente racionais para justificar o fato de que o ato de se alimentar constitui-se no que de mais baixo um ser humano precisa se submeter. Com estas racionalizações, pode gradativamente recuperar um pouco de seu próprio valor, o que lhe produz uma íntima alegria.

Ao voltar para casa, encontra o ambiente às escuras. Depois de despír-se, deita-se em sua cama sobre algo macio, que Kien julga, conforme suas conveniências, tratar-se de uma ladra.

---

<sup>213</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 201.

<sup>214</sup> Idem, *ibidem*, p. 208.

Diante de tal conjectura, alegra-se com a possibilidade de que esta já teria trucidado Therese.

Enquanto Kien esteve fora, Therese trocou as camas e removeu o biombo, além de misturar o resto da mobília. A armadilha foi montada e Therese conta com apenas duas alternativas: ou ele acenderá a luz, e isso provocará uma torrente de insultos e imprecações, pois “uma criatura decente deita-se às nove”, ou ele irá deitar-se na cama dela, e, neste caso, os impropérios serão devidamente adiados para o fim da consumação. Apesar de contar com a primeira opção, por ser “uma mulher decente”, Kien aproxima-se dela na ponta dos pés e despe-se a seu lado, deitando-se logo após em cima dela. Depois de manter-se completamente calada e imóvel durante aqueles poucos instantes que lhe pareceram dias, Kien se levanta. Depois de um primeiro momento, em que “o coração e a boca de Therese ficaram estarecidos”<sup>215</sup>, as esperanças da mulher vêm definitivamente por água abaixo, precipitando nela o ódio causado por mais uma rejeição: “Batendo nele como uma possessa, dizia-lhe os piores nomes”<sup>216</sup>.

A esta altura, encontramos na figura de Kien um personagem de Dostoiévski, que se pune severamente por ter estado tão próximo de ser um “profanador de cadáveres”<sup>217</sup>: “Bofetadas são um bálsamo para um moralista que esteve a ponto de cometer um crime (...), Kien surrava a si mesmo com a mão de Therese”<sup>218</sup>. Therese despeja o seu fel sobre Kien encarniçadamente, buscando forças no desgosto extremo que ele lhe causara e que provocara o malogro de mais uma investida: com os punhos, com os cotovelos, pisoteia nele, puxa-o pelos cabelos... Aos poucos Kien vai perdendo a consciência, esquecendo, neste momento, qual é o seu pecado. Desejando ser “magrinho e pequenino” para que houvesse menos corpo para ser batido, Kien

---

<sup>215</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 213.

<sup>216</sup> Idem, *ibidem*, p. 213.

<sup>217</sup> Idem, *ibidem*, p. 213.

<sup>218</sup> Idem, *ibidem*, p. 213.

acaba por esvaír-se completamente, deixando ele próprio de se enxergar. Por fim, ao final de mais uma série de palavrões e xingamentos, Therese vê que “o corpo dele se achava num estado de desarranjo total”<sup>219</sup> exclamando, no original alemão, “ele tem de ter vergonha de si mesmo, o coitadinho”<sup>220</sup>. E coadunando com a percepção de Kien acerca de si mesmo, Therese diz: “Agora não se vê mais nada”<sup>221</sup>. Então:

...levantou-o carinhosamente, como se carregasse uma criança. Estendeu-o sobre a cama e agasalhou-o, murmurando palavras ternas, consoladoras. Deixou-o ficar com o lençol “para que não se resfriasse”. Tinha vontade de se sentar na beira da cama e de cuidar dele. Mas recusava-se esse desejo, porque assim ele dormiria mais tranquilamente. Apagou a luz e voltou a se recolher. Não levava a mal que o marido a tivesse privado do lençol<sup>222</sup>.

A partir desse momento, a desumanidade de Therese aparece em toda a sua exuberância. Depois da surra homérica que levou, Kien só faz por rezear levar outra surra. Enquanto se encontra sem movimentos na cama, Kien devaneia que corta a saia azul de Therese em pedacinhos, e que depois disso trata ainda de esquartejar todos os farrapos. Ocorre que todos os trapos voltam a Kien, grudando-se em seu corpo. Então, por causa daquelas manchas azuis que insistem em se espalhar pelo seu corpo inteiro, Kien não consegue parar de gemer.

Mas Therese decreta: “Aqui não se geme”<sup>223</sup>. Como o cachorro dos antigos patrões de Therese, que se encolhia ainda antes de alguém dizer alguma palavra, Kien trata de manter-se em

---

<sup>219</sup> Idem, *ibidem*, p. 215.

<sup>220</sup> “Der muss sich ja schämen, der arme Mensch, sagte sie ...”, Tradução nossa. In: CANETTI, Elias. *Die Blendung*. In: \_\_\_\_\_. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012, p. 186.

<sup>221</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 215.

<sup>222</sup> Idem, *ibidem*, p. 215.

<sup>223</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 218.

um silêncio vigilante, o que o leva a buscar uma estratégia, através da qual possa se defender devidamente da terrível desumanidade da mulher, que perdera – novamente, diga-se de passagem – a vontade de alimentá-lo, assim como acontecera em relação à sua mãe, que em tempos passados também morrera de fome (conforme já é do conhecimento do leitor).

A esta altura, o pavor que Kien sente é tão grande que ele acaba por desenvolver a técnica de transformar-se em estátua do Egito Antigo, sempre que se aproxima a hora de Therese levantar-se, em um esforço para defender-se da malvadeza da mulher. Esta tentativa de exilar-se em uma referência histórica, a qual sempre havia sido, até aqui, um recurso valioso no sentido da compreensão daqueles elementos desconhecidos e assustadores, acaba, na realidade, se transformando em uma forma de atualizar a perda, pois a desconstrução da própria referência leva Kien, de forma progressiva, a dissolver-se imaginariamente, o que acarreta, inelutavelmente, a evidenciação cada vez maior de sua desagregação psíquica.

Deste modo, enquanto Kien assemelha-se a um “pedaço de lenha”<sup>224</sup>, a ponto de sentir que alguma coisa crepita dentro da sua cabeça, Therese não lhe teme nenhum tipo de resistência. “Mas do marido vivo aguardava o pior, inclusive o furto dos cheques que lhe pertenciam”<sup>225</sup>. Como não consegue encontrar nenhum talão de cheques na azáfama cotidiana à qual se dedica para tentar localizá-lo, Therese acaba perdendo a paciência: pegando Kien pela gola, o arrasta para fora do apartamento, atirando-lhe depois o casaco, o chapéu e a pasta. Mal sabia Therese que o talão de cheques estivera, o tempo todo, no bolso de Kien.

Assim, Kien se vê expulso da própria casa, daquele castelo de cartas que uma vez havia-lhe prometido paz e segurança contra a hostilidade a toda prova do mundo exterior. “Uma cabeça sem mundo” termina, então, sendo drasticamente arremessada em

---

<sup>224</sup> Idem, *ibidem*, p. 227.

<sup>225</sup> Idem, *ibidem*, p. 227.

direção a “Um mundo sem cabeça”<sup>226</sup> que – agora ele penosamente descobria – já se encontrava desde tempos atrás muito mais próximo dele do que lhe fora dado suspeitar.

Na rua, Kien formula um plano de trabalho que o mantém ocupado o dia inteiro. Passa a percorrer todas as livrarias da cidade, que haviam sido metodicamente marcadas em um mapa enorme, para recuperar todos os livros que haviam ficado presos na biblioteca junto com Therese. Nas livrarias que visita, desfia uma lista de livros de uma folha invisível, fazendo com que os vendedores fiquem olhando para ele simplesmente pasmados. Tal procedimento já produz nele o efeito esperado, de os livros voltarem a se acumular na sua cabeça. No entanto, à noite, é preciso descarregar todos os livros que carrega para conseguir descansar.

Nos vários hotéis em que pernoita, trata de pagar sempre adiantado, não se esquecendo de fornecer vultosas gorjetas aos porteiros. Neste momento, dinheiro não é problema, pois a sua carteira está recheada pelo seu saldo bancário, que foi sacado de uma vez só. No quarto, solicita folhas de papel de embrulho bem limpas, com as quais forra o chão e os móveis, para ali depositar, em pilhas imensas, todos os livros que havia readquirido até então.

Quando termina de percorrer todas as livrarias, Kien percebe que precisa interromper as visitas, pois se dá conta de como a sua figura seria facilmente reconhecida. Ao mirar-se no espelho, coisa à qual ele não está acostumado, Kien sente-se subitamente solitário e decide, por conta disso, buscar um lugar onde possa “esquecer o isolamento de seu rosto”<sup>227</sup>. Desta forma, através da sua imagem no espelho, Kien é obrigado a encontrar-se consigo mesmo e com a sua miséria.

Entrando no ambiente enfumaçado e sórdido do “Paraíso Ideal”, o sinólogo se depara com aquilo que tanto temera durante tanto tempo. Naquele submundo em que todos se xingam mutuamente, e onde homens mais parecem macacos, Kien trava

---

<sup>226</sup> Em alemão: *Kopflöse Welt*. *Kopflös* se refere a alguém desorientado, sem rumo, que se encontra muito nervoso por não saber o que fazer.

<sup>227</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 243.

conhecimento com uma corcunda descomunal. O portador da corcunda é um anão de nome Fischerle, que tem uns olhos negros e melancólicos e um nariz fortemente adunco que, por ser enorme esconde-lhe a pequena boca.

Fischerle tem uma mulher a quem todos chamam de “capitalista”, por conta de um freguês contumaz que vem visitá-la toda semana. Mas a única coisa realmente importante, para ele, é o jogo de xadrez, pois este lhe empresta a condição que ele mais admira: a inteligência. Esta é a melhor defesa contra tudo, principalmente contra a falsidade, já que pela inteligência um homem conquista valor e reconhecimento. Aliás, para ele, “Um homem que não joga xadrez não é homem”<sup>228</sup>, e, quando fala de xadrez, transforma-se no “judeuzinho”<sup>229</sup> mais inofensivo do mundo”<sup>230</sup>.

Porém, por manter-se longe dos grandes circuitos do xadrez, Fischerle odeia os grandes mestres internacionais, aqueles inalcançáveis exemplos de sucesso e felicidade. Mas se vingam deles, trazendo as partidas que vêm publicadas em jornais na cabeça e reproduzindo-as no café. Desta forma, consegue conservar a respeitabilidade e a admiração daquele público que se reúne à sua volta para mais uma vez conferir a sua performance. E como ninguém entende de xadrez, Fischerle logra a todos fazendo-se passar, sem escrúpulos, por um grande campeão. No entanto, é necessário que ele ocupe esse lugar de “gênio incompreendido” para conseguir escamotear, inclusive de si mesmo, as dúvidas que tem sobre a própria importância.

A aproximação que Fischerle empreende de Kien leva este a penetrar o cerne daquele “antro de celerados”. Através de sua máscara acústica, que se constitui no uso do *jüdeln* e sua mistura com o austríaco, Fischerle se encarrega de ciceronear Kien pelo submundo do qual o enxadrista pretende poder sair através de uma “Bolsa de Estudos”. Errando no seu julgamento, Fischerle supõe

---

<sup>228</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 247.

<sup>229</sup> Idem, *ibidem*, p. 343. “Fischerle não acreditava em coisa alguma, a não ser no fato de que ser judeu era um crime que trazia em si mesmo sua punição”.

<sup>230</sup> Idem, *ibidem*, p. 248.

ter encontrado em Kien um patricio seu, perdendo a partir daí um restolho de temor que ainda pudesse estar presente.

Ao presenciar um embate verbal entre Fischerle e a “capitalista”, Kien tira a conclusão de que ele é “um espírito puro abrigado num corpo miserável”<sup>231</sup> que está sendo cruelmente agredido por uma fêmea. Esta identificação de Kien com Fischerle, que se dá a partir da identificação primeira estabelecida entre Therese e a “capitalista”, garante a continuidade daquela amizade incipiente, pois Kien conclui que o que o jogo de xadrez representa para Fischerle é equivalente ao que a sua biblioteca representa para si. Por causa dessa identificação, Kien põe-se a formular uma ideia completamente delirante, em que Fischerle sofre todas as agruras pelas quais ele próprio havia passado nas mãos de Therese.

Resultado disso é a obrigação que Kien assume em relação àquele anão que vinha sofrendo as hostilidades que a “capitalista” lhe dirigia. Kien passa então a contar as inumeráveis notas que recheiam a sua carteira, pretendendo fazer uma doação a Fischerle. Com este ato descuidadamente natural, Kien consegue atrair para si a atenção dos outros frequentadores do “Paraíso Ideal”, deixando Fischerle em alas. Com a agitação provocada no ambiente pela sua atitude ingênua, Kien vai parar no chão, onde todos mexem e remexem em seus bolsos vazios, deixando-o com um profundo receio de que os livros que se encontram agora em sua cabeça possam entrar em desordem.

Como não encontram nada nos bolsos, tratam de arrastá-lo no chão para lá e para cá. Passado algum tempo, Kien percebe-se novamente sozinho, e, ao pôr-se de pé, presencia uma briga entre os outros, que com facas e punhos lutam entre si sabe-se lá por quê. Então, Kien sai correndo do café e, já na rua, encontra o anão, que lhe entrega não só a pasta, como também a carteira, ainda cheia de dinheiro. Passando por honesto e bonzinho, Fischerle a devolve com todo o conteúdo, fazendo o companheiro conferir o montante e esperando receber uma recompensa equivalente a dez por cento.

---

<sup>231</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 259.

Com este ato de proteção ao simplório Kien, a união entre os dois é selada, uma vez que a partir daquele momento Fischerle não poderá mais voltar ao café. A obrigação e o reconhecimento de Kien são infinitos, pois pela primeira vez na vida encontrara um ser humano que valesse algo, o que propicia que o sinólogo convide Fischerle a entrar para os seus serviços.

Poucas horas depois, Fischerle já compreende Kien perfeitamente, dando-se conta de que poderá conseguir facilmente que o idiota lhe passe todo aquele dinheiro que se encontra agora na sua carteira. Quando chega a hora de se prepararem para o repouso noturno, Fischerle labuta de forma muito cuidadosa, porém árdua, para descarregar os livros da cabeça de Kien. Desta forma, Fischerle entra – acertadamente, diga-se de passagem – no delírio de Kien, que se comove pela impressão de que o anão o compreendia.

Depois de um longo período de trabalho, em que as torres de livros ocupam todo o espaço livre dos quartos, deixando apenas um pequeno corredor entre as camas, o anão já sua em bicas. Quase morto de cansaço, protesta convenientemente contra o tamanho da biblioteca que Kien leva na cabeça, o que faz com o patrão reconheça então o seu cansaço e o libere do trabalho por aquele dia.

Após se deitarem, Fischerle passa a lutar de forma renhida contra o sono, pois tem medo de adormecer. Como se reconhece como um homem de hábitos arraigados sabe do risco que corre, pois poderá acontecer-lhe de inadvertidamente roubar o dinheiro de Kien, uma vez que “para Fischerle o mais importante era afundar as mãos em montes de notas”<sup>232</sup>. Todavia, naquele momento o seu medo da polícia é tão grande que ele prefere esperar pacientemente pelas oportunidades em que poderá espoliar Kien com toda segurança e tranquilidade.

Através de um longo devaneio, que supostamente serviria para deixá-lo acordado e protegido contra si mesmo, o leitor vai ao encontro do que verdadeiramente passa na alma daquele anão corcunda, que chama a si mesmo de “pobre-diabo”: um ser

---

<sup>232</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 274.



humano ultrajado pela própria aparência física, que não encontra lugar no mundo que possa chamar de seu e que sobrevive psiquicamente através da impostura, deseja simplesmente se fazer reconhecido por aquilo que para ele representa o maior mérito, a saber, a inteligência atribuída a um campeão de xadrez.

Para salvaguardar a ínfima parcela de amor-próprio que lhe é reservada, Fischerle fantasia com as partidas e as conquistas que o xadrez poderá lhe proporcionar. Em suas fabulações, o seu *status* de campeão deverá ser reiteradamente reconhecido de forma pessoal e individual, uma vez que, “caso contrário, poderia surgir subitamente um impostor qualquer, um anão ou outro aleijão, que afirmasse jogar melhor. As pessoas nem controlariam os lances do aleijão. Seriam capazes de acreditar nele, só porque mente muito bem”<sup>233</sup>.

Não conseguindo mais lutar contra o sono, Fischerle vê-se impedido de resistir à tentação de apoderar-se do dinheiro. Em sonho, pega um maço de notas da carteira de Kien e passa a fustigar a própria corcova, lutando bravamente para proteger o dinheiro do ladrão. Nesse ínterim, de tanto barulho que o anão faz ao lutar com a corcunda, Kien sonha que os livros caíam das pilhas. Porém, Fischerle lutara com tanta bravura que não só os livros, como também o dinheiro, se encontram agora sãos e salvos das mãos daquele ladrão que: “O que vou lhe dizer? Era um aleijão, assim como eu. Eu poderia jurar que joga xadrez muito bem. Um pobre-diabo”<sup>234</sup>.

Na manhã seguinte, o tampinha corcunda trabalha novamente de forma muito árdua para recolocar os livros que haviam sido cuidadosamente dispostos em pilhas no chão dos quartos do hotel, na cabeça de Kien. Este, por sua vez, “procurava lembrar-se de como em outros tempos fazia tudo aquilo, mas não conseguia recordar-se. Coisa estranha, começava a tornar-se esquecido”<sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 280.

<sup>234</sup> Idem, *ibidem*, p. 286.

<sup>235</sup> Idem, *ibidem*, p. 293: da mesma forma: “Nunca lhe viera a ideia de perguntar-se como os livros empilhados na véspera podiam encontrar o caminho do retorno à sua cabeça”

Por conta de sua nova condição, o anão pretende resgatar da Casa de Penhores uma cigarreira de prata, da qual possui uma cautela. Depois de se tornar campeão do mundo, o seu maior sonho é entrar naquela casa e resgatar um objeto legitimamente seu da forma mais limpa do mundo. Ninguém precisava saber que a cautela havia sido conquistada de um gatuno em um torneio de xadrez no qual saboreara um êxito extraordinário, após mais de duas dúzias de memoráveis vitórias.

Kien resolve confiar em Fischerle, que lhe afirma categoricamente que nunca havia roubado nada pois, como seria possível, com aquela corcova? Porém Kien, “por conhecer muito bem este mundo”<sup>236</sup> não permite que o anão se afaste mais do que a distância de um braço seu estendido.

No *Thesianum*, quando Fischerle resgata a tal cigarreira, bota-se a resmungar e, como ali todos se sentem de alguma forma logrados, os seus resmungos passam a provocar uma ressonância que o deixa absurdamente feliz. “Havia quem o escutasse. Proseguiu falando. Os murmúrios tornaram-se mais fortes. O anão tinha vontade de lançar gritos de entusiasmo”<sup>237</sup>. Afinal, apenas raras vezes aquele aleijão se sentira escutado em sua difícil vida de pobre-diabo.

Enquanto espera por Fischerle, Kien, que se encontra em um estado de espírito muito adverso por causa das histórias que o anão contara sobre os horrores que aconteciam naquele estabelecimento público, leva um encontrão: trata-se de um pobre estudante morto de fome que vem penhorar os seus miseráveis

---

(p. 292). Deparamo-nos aqui com a forma sincopada pela qual o delírio aparece com uma “estabilidade” que lhe é própria, alternando lógica e ilogicidade: se hoje Fischerle se ocupava de recolocar os livros na cabeça de Kien, logicamente isso deveria ter acontecido nos dias anteriores também, mas de um jeito que naquele momento lhe parecia misterioso, uma vez que o sinólogo *só se lembrava de tê-los descarregado* quando chegava aos quartos de hotel em que passaria a noite, acomodando-os cuidadosamente em cima dos papéis de embrulho que haviam sido solicitados para este fim. A ilogicidade provém da óbvia impossibilidade de que isso pudesse acontecer de fato, pois, para descarregar os livros, seria necessário primeiramente tê-los carregado. Ora, como isso seria possível senão pelo delírio?

<sup>236</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 295.

<sup>237</sup> Idem, *ibidem*, p. 297.

volumes com a obra de Schiller. Kien imediatamente age, repondo os trinta e dois xelins que o estudante alega haver pago pelos livros, salvando-os, assim, do sexto andar da Casa de Penhores. Os torturantes pensamentos sobre a possibilidade de um incêndio que provocaria um atroz sofrimento naqueles seres indefesos que se encontram lá em cima, no inferno, retornam, mas Kien trata de afastá-los por se encontrar em um estado de felicidade verdadeira, por ter conseguido impedir, através de seu ato piedoso, que o Schiller inteiro daquele estudante fosse para o matadouro<sup>238</sup>.

Quando Fischerle retorna, o estarecimento do nanico com a atitude perdulária de Kien é completo, e como não poderia ser diferente, julga-o segundo os seus próprios elementos. Como lhe é de todo incompreensível tamanho desperdício, Fischerle só pode chegar à singela conclusão de que ele também é um ladrão, e que só não está preso porque não tem uma corcunda. Torna-se claro para o anão que o magricelo deseja, através daquele artifício, recuperar aquilo que foi dado a ele, Fischerle, de forma justa: os dez por cento da recompensa pela restituição da carteira intacta. Aliás, aquele conteúdo que ainda resta lá, e que já é seu por direito, está reservado para a passagem que o levará diretamente para a gloriosa América, onde o humilde enxadrista ocupará de vez o seu lugar de campeão do mundo.

Todavia, como Kien continua disposto a cumprir o seu propósito de todas as manhãs, a saber, recuperar os desvalidos livros de seu martírio, Fischerle – astucioso como é – identifica ali a maneira mais inteligente pela qual poderá se apoderar *honestamente* do dinheiro que ainda se encontra recheando a carteira de Kien.

Fischerle rapidamente trata de montar o time com o qual colocará em ação o plano que arditosamente forjou. Para tanto, ousa retornar ao Paraíso Ideal onde, àquela hora da manhã, provavelmente não há muito perigo, pois todos ainda devem estar dormindo. Lá chegando, encontra os companheiros certos para colocar em prática o seu pérfido projeto: um mascate, que sofre de uma terrível insônia que o obriga a perambular pela rua vinte e quatro horas por dia; um falso cego, que toma o café-da-manhã

---

<sup>238</sup> Idem, *ibidem*, p. 302.

para preparar-se para mais um dia de intensa labuta; um limpador de esgotos, que é considerado o mais respeitável dos frequentadores da espelunca porque tem família e dá a maior parte de seu dinheiro à mulher; e, finalmente, a Fischerinha, uma jornaleira que assim é chamada por compartilhar da mesma deformidade de Fischerle – e mais uma, pois também é coxa –, além de amá-lo “secreta e desesperadamente”<sup>239</sup>. Fischerle “detestava-a, porque ela jamais cessava de amá-lo”<sup>240</sup>.

As tratativas são feitas a partir da proposta de Fischerle de pagar-lhes vinte xelins por dia, sendo o contrato selado com a subscrição de cada um dos participantes. Nesse ato se deverá considerar que, para o patrão, o tamanho da assinatura se relaciona diretamente com o valor da pessoa em questão e que, por conta disso, a sua deverá ser a maior de todas. A estratégia para a execução do plano consiste no seguinte: cada um dos novos funcionários deverá passar por Kien com um grande pacote de livros, pelo qual receberá o que for indicado previamente pelo chefe. Ao voltar com o pacote e com o dinheiro, cada um receberá a sua paga.

Fischerle se relaciona com o falso cego bajulando-o e mostrando-se indignado pelo fato de que às vezes o enganam lançando botões à sua boina, ao invés de dinheiro. O leitor já travou conhecimento com este personagem bem no início do livro, quando Kien, em seu passeio matinal, ficara indignado ao presenciar esta cena: um menino jogara um botão para o cego que fazia o mesmo barulho de uma moeda (de ouro)<sup>241</sup>. Imediatamente reagira sovando o garoto e dando para o cego todas as moedas de que dispunha naquele momento. Isso tudo apesar de ter inicialmente desconfiado da cegueira do homem, porém não pudera suportar o logro. O próprio cego havia relatado este episódio a Fischerle no Paraíso Ideal, e este agora se utilizava da informação para colocá-lo ao seu lado, pois “enganar uma pessoa

---

<sup>239</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 310.

<sup>240</sup> Idem, *ibidem*, p. 316.

<sup>241</sup> No original encontramos a especificidade da moeda descrita na palavra *Gold* (ouro).

assim é uma sujeira”<sup>242</sup>. De fato, “essa fraude, que as pessoas todo santo dia lhe impunham e que ele percebia imediatamente, era o maior desgosto de sua vida”<sup>243</sup>. Desta forma, há uma distorção da realidade que se encarrega de deslocar o falso cego do lugar de quem ludibria para o lugar de quem é ludibriado, como se fosse uma vítima.

Ao saírem do Theresianum, no final daquela manhã, Kien tem um ataque de ira e cai no chão, pois o anão lhe fez um relato detalhado do hábito que o porco, um dos funcionários da Casa de Penhores do setor de livros, tem de comer os exemplares lá deixados, tendo arrumado, por conta disso, uma barriga com ângulos. Para Kien, a realidade de alguém que come livros é perfeitamente factível e “uma dor lancinante dilacerava-lhe o peito”<sup>244</sup>. Aos gritos de “ca-ni-bais, ca-ni-bais”, Kien atrai uma pequena multidão em torno a si. Com muita dificuldade, Fischerle leva-o para dentro de uma igreja (apesar de que “normalmente respeitava e evitava igrejas, porque seu nariz chamava muita atenção”<sup>245</sup>)<sup>246</sup>, onde a muito custo consegue acalmá-lo. Então, dirigem-se a um hotel para descansar dos acontecimentos da manhã.

No segundo dia, o planejamento de Fischerle inclui a notícia a ser dada a Kien de que Therese havia morrido. Louco de alegria, o sinólogo passa então a reconstituir a história dos últimos dias daquela mulher malvada, que teria devorado a si mesma assim que as provisões acabaram. A cena imaginada é terrível, em que a saia azul engomada “jazia, rija, ao redor dos ossos vazios (...). Na realidade, era a mesma de sempre. Apenas a mulher fora varrida de baixo dela”<sup>247</sup>, pois “quando a acharam no chão, ao pé da

---

<sup>242</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 317.

<sup>243</sup> Idem, *ibidem*, p. 317.

<sup>244</sup> Idem, *ibidem*, p. 339.

<sup>245</sup> Idem, *ibidem*, p. 327.

<sup>246</sup> Idem, *ibidem*, p. 343: “Fischerle conhecia histórias horripilantes de judeus soterrados sob os escombros de igrejas desabadas, porque não deveriam ter entrado ali”.

<sup>247</sup> Idem, *ibidem*, p. 364.

escrivaninha, havia lá um esqueleto e nenhuma alma (...)»<sup>248</sup>. Quando o zelador arrombou a porta, preocupado que andava com o paradeiro do patrão, “encontrou o cadáver e a saia. Ambos foram colocados no mesmo caixão”<sup>249</sup>. O féretro era formado unicamente pelo zelador, legítimo representante de seu amo. Porém, no meio do caminho, um enorme vira-lata<sup>250</sup> arrancara do caixão a saia engomada, tendo-a mastigado até sangrar. “O esqueleto prosseguia a sua jornada” em direção ao depósito de lixo, que acabou fazendo-lhe as vezes de campo-santo, uma vez que “cemitério algum de nenhuma confissão religiosa a acolheria”<sup>251</sup>.

Depois de ter imaginado a história da morte e enterro de Therese com tantos detalhes, Kien passa a formular a sua defesa, já que sabe de antemão ser o verdadeiro culpado por aquela morte indigna. Mas tudo era plenamente justificado pelo fato de que ela não o deixava trabalhar, e que ele só havia livrado o mundo de um empecilho à ciência.

No dia seguinte, de volta ao seu posto no Theresianum, Kien tem de escorraçar o limpador de esgotos, que foi reconhecido por ele.

Enquanto Kien se encontrava às voltas com o propósito de salvar o maior número de livros possível daquele destino infernal na Casa de Penhores, Therese decidira voltar à loja do “moço interessante”, para pedir-lhe conselhos sobre como proceder em relação aos livros da biblioteca, e ao mesmo tempo para atraí-lo de vez para junto de si.

Enquanto atravessava a cidade, apoderava-se de todas as lojas. Havia pérolas que combinavam com a saia e brilhantes para a blusa. Casaco de pele ela não usaria

---

<sup>248</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 441.

<sup>249</sup> Idem, *ibidem*, p. 364.

<sup>250</sup> *Fleischerhund*, literalmente “cachorro de açougue”. Trata-se dos antigos açougues, em que sempre havia um ou dois cachorros que habitualmente se mantinham nas proximidades para ganhar os restos da carne vendida naquele tipo de estabelecimento. Esta palavra apresenta uma conotação fortemente negativa.

<sup>251</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 365.

nenhum, já que senhoras decentes não o vestiam. Mas é bom ter um ou outro no armário<sup>252</sup>.

Em sua excitação sem limites, Therese entra gritando na loja. Depois de perceber que o “moço interessante” a reconheceu, não consegue mais conter o mínimo de acanhamento que ainda a freava. Falando sem parar e “ao tratar dos quadris pela terceira vez, soltou a fita que prendia a saia por trás, mas apertou a carteira contra esta, de modo que ela não caiu. O balconista sentia-se mal de tanto pavor”<sup>253</sup>. Therese lança-se nos braços dele e, “por ser mais gorda que o moço, tinha a ilusão de ser abraçada por ele. Enquanto isso a saia caiu no chão. Therese notou e deliciou-se ainda mais porque tudo se produzia com tanta naturalidade”<sup>254</sup>.

Therese se mantém firmemente enroscada no “moço interessante” que, desesperadamente, tenta soltar-se. As pessoas ao redor acodem e começam a bater nas mãos da mulher que, mesmo chorando, não larga aquele “moço interessante”.

Aos poucos Therese vai retornando de seu êxtase, enquanto percebe que uma multidão ao redor “ria como se recebesse dinheiro para fazê-lo”<sup>255</sup>. Ao ver a saia, que se encontra ainda àquela altura atirada no chão, percebe tudo. “Em meio ao pessoal, Therese volta a vestir a saia. Uma empregada do escritório zomba dela, mas Therese, não admitindo nenhuma crítica, replica: - Sossegue, menina, você estaria feliz se tivesse uma assim”<sup>256</sup>, ao mesmo tempo em que exhibe as rendas da anágua. Nesse ínterim, todos riem e riem, enquanto exclamam: “É a amiguinha do Bruto”, e “que amiguinha mais linda”. Therese responde aos gritos: “Por favor, sou linda mesmo”<sup>257</sup>, ao mesmo tempo em que nota que a sua bolsa sumiu. Depois de mais uma confusão, localizam a bolsa embaixo do braço de Therese. Nesse meio tempo, o dono da loja

---

<sup>252</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 380.

<sup>253</sup> Idem, *ibidem*, p. 381.

<sup>254</sup> Idem, *ibidem*, p. 381.

<sup>255</sup> Idem, *ibidem*, p. 382.

<sup>256</sup> Idem, *ibidem*, p. 383.

<sup>257</sup> Idem, *ibidem*, p. 383.

reconhece a freguesa de algum tempo atrás, e o tratamento a ela dispensado muda da água para o vinho: todos passam a saudá-la, fazendo um corredor por onde ela possa passar de forma gloriosa, até chegar à porta, onde se encontram dois funcionários que fazem as vezes de “arco do triunfo” para a sua passagem.

Ao sair da loja, Therese trata – mais uma vez – de recompor delirantemente o acontecido. Supõe que a dona da loja é a nova mulher do Sr. Bruto, o que justificaria tudo o que acontecera lá dentro. Tal como no episódio da igreja, em que ela passara do estado risível e aniquilado rapidamente para um estado de euforia, também agora ela encontra o caminho do fortalecimento egóico. “Em toda parte ela provocava atenção e simpatia, mas dessa vez nem sequer se dava conta disso<sup>258</sup>. Um enxame de balconistas a escoltava”<sup>259</sup>. Em meio ao novo êxtase, Therese fabula com tudo o que aconteceu, intercalando os seus bordões, mas ressaltando toda a sua beleza e felicidade.

Porém, ao aproximar-se de casa, a realidade vai se tornando cada vez mais consistente. Ao chegar, diante da interpelação do zelador, Therese choraminga que faz oito dias que o marido não se encontra em casa, e que já sente falta do dinheiro para se sustentar. O homem decide subir para procurar o professor, achando que os dois podem estar querendo enganá-lo. Nesse meio tempo, Therese dá-se conta de que aquele que ela supunha ser o único amigo do marido, na realidade compartilha com ela o mesmo ódio por ele.

Depois de constatar que o professor não se escondia em nenhum pequeno vão e que não se encontrava pendurado no cabide, o zelador, furioso, põe-se a recolocar no lugar os livros que havia derrubado na desvairada procura que empreendera. Therese

---

<sup>258</sup> Aqui a expressão original seria: “Unliebsames Aufsehen erregen”, que significa chamar a atenção negativamente, “fazer um papelão”. No entanto, Canetti escreve: “Allseitig erregte sie liebsames Aufsehen”. Desta forma, através da alteração que foi produzida na expressão, o autor demonstra também a torção da realidade que a personagem faz a seu favor para encontrar o caminho do restabelecimento egóico. Este é um exemplo claro e importante do uso da linguagem que o nosso escritor faz com o objetivo de demonstrar o que se passa psicologicamente com o personagem.

<sup>259</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 386.



busca a escada, e “o dia propício levou-a a requebrar os quadris”<sup>260</sup>. Enquanto o zelador lhe alcança os livros, Therese baba-se com os beliscões que leva dele. Não aguentando mais, atira-se nos braços do seu novo amigo. Finalmente Therese receberia de um homem aquilo que lhe era devido.

O zelador muda-se no mesmo dia para o apartamento. Tendo tomado conhecimento do que ocorreu, decide que penhorarão todos os livros da biblioteca, cabendo-lhe, por direito, cinquenta por cento do valor recebido. Então, para colocar em ação o plano de transformar o tesouro de Kien em dinheiro, Therese e o zelador passam a se dirigir à Casa de Penhores de três em três dias, carregados de livros.

A porta envidraçada guinchou. Eis que surgiam uma saia azul e um enorme pacote. Therese seguia, carregando ambas as coisas. A seu lado caminhava o zelador. Erguendo com a mão esquerda um pacote ainda maior até bem alto acima de sua cabeça, ele atirou-o em direção à mão direita e o pegou brincando<sup>261</sup>.

Desta forma, como há um pacote e este está sendo levado diretamente para o local que se destina ao martírio dos livros, Kien faz um movimento para tirá-lo de Therese. O gesto ansioso de Kien faz com que a mulher lhe volte a face. Diante de uma visão tão terrível, ele fecha os olhos, e assim permanece. O zelador, que já se encontra mais acima na escada, seguindo em direção ao guichê de penhora de livros, é obrigado a voltar, pois Therese começa a gritar. Enquanto o zelador tenta tirar o pacote de Kien, a balbúrdia aumenta ainda mais, pois a mulher percebeu a presença da carteira cheia no bolso do casaco do marido, e, ao tentar pegá-la, todo o seu conteúdo acaba caindo no chão.

Nesse meio tempo, para piorar um pouco mais as coisas, o anão chega correndo e se mete no meio dos lutadores. Vendo o dinheiro, que a esta altura se encontra espalhado no chão, atira-se

---

<sup>260</sup> Idem, *ibidem*, p. 391.

<sup>261</sup> Idem, *ibidem*, p. 375.

desesperadamente ao solo, tentando resgatar aquele bem tão precioso com a própria língua.

Enquanto isso, os circunstantes vão-se aglomerando à volta dos quatro contendores. O porteiro do Theresianum, no cumprimento do seu dever, sai rapidamente em busca da polícia, que chega um pouco depois com um contingente de seis guardas. Enquanto a polícia se encarrega do zelador, que naquele momento se agarra a Kien, na esperança de não ser levado preso, a multidão reunida se sente instigada a participar de alguma forma do pandemônio. Desta forma:

Para não entrarem em conflito com a polícia, atiram-se sobre Kien. Fustigam-no, empurram-no, dão-lhe pontapés, a exiguidade de sua superfície oferece-lhes apenas escassa satisfação. De comum acordo resolvem torcê-lo como um farrapo molhado<sup>262</sup>.

Aos poucos a baralhada vai-se desfazendo, mas os presentes:

Ainda batem em Kien, mas ninguém se diverte muito com isso. Este se comporta nem como ser humano nem como cadáver. O processo de ser torcido não lhe arranca nenhuma manifestação. Poderia defender-se, cobrir o rosto, revolver-se ou pelo menos estremecer. Todos esperam muita coisa dele, mas o comprido os decepciona<sup>263</sup>.

Quando se encaminham para a saída, em direção à delegacia:

Kien, roçando o derradeiro fragmento de vidro que ainda se achava no caixilho, cortou a manga. Quando chegaram à delegacia, pingava sangue do corte. Os poucos curiosos que

---

<sup>262</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 408.

<sup>263</sup> Idem, *ibidem*, p. 409, 410.

os tinham seguido até lá o olhavam pasmados. Era o primeiro sinal de vida mostrado por Kien<sup>264</sup>.

Transcrevemos integralmente os trechos acima porque eles são muito representativos da incapacidade que Kien demonstra de se defender, como já foi apontado em várias ocasiões em nosso trabalho. O maior sinólogo vivo, que “dominava mais de uma dúzia de idiomas orientais, além de, obviamente, alguns ocidentais”<sup>265</sup>, era simplesmente incapaz de esboçar qualquer tipo de reação que pudesse minimamente colocá-lo em uma posição mais favorável em relação àquela turba que só sabia bater. Naquele momento, tamanho cabedal linguístico não tinha serventia alguma e os sábios chineses, de quem Kien tanto gostava, não alcançavam proporcionar-lhe qualquer tipo de auxílio. De fato, em um mundo sem cabeça, uma cabeça sem mundo não tinha nenhuma chance de sucesso.

Chegando à delegacia, Kien continua de olhos fechados. Lá o despem, deixando-o só em mangas de camisa, a fim de encontrar o dinheiro que fora roubado da queixosa, que ainda não parara de gritar. Ao encontrarem os documentos, todos constatarem sem dificuldade que são roubados.

Nesse meio tempo, Kien abre os olhos e se depara com Therese. Estendendo um braço, tocou na saia, buscando com o aproximar da cabeça escutar o ruído que as pregas fazem. Então Kien diz:

Confesso minha culpa. Boa parte da culpa cabe a ela. Encarcerei-a, mas era realmente preciso que ela devorasse seu próprio corpo? Ela mereceu a morte. Peço, no entanto, que me deem uma informação. Sinto-me confuso. Como se explica que a mulher assassinada esteja aqui presente? Reconheço-a pela saia<sup>266</sup>.

---

<sup>264</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 411.

<sup>265</sup> Idem, *ibidem*, p. 38.

<sup>266</sup> Idem, *ibidem*, p. 419.

Kien, que não sabe que está sem roupas, pensa ter sido trazido à delegacia por causa do assassinato de Therese. Diante de tal certeza, percebe a presença dela como se fosse uma alucinação e por causa disso pede ajuda aos presentes para fazê-la sumir. Enquanto Kien vai falando, Therese vai confirmando a hipótese de que ele havia matado a primeira esposa, e que a desposou porque ela usa uma saia igual à da primeira. Depois de confessar o seu crime, Kien vira de costas para a alucinação e assim permanece.

O delegado é um homem de nariz diminuto que de tempos em tempos se olha no espelho só para ter o prazer de esquecer, alguns segundos depois, quão pequeno é o seu apêndice nasal. Mas diante da confissão de assassinato que o detido fez, o delegado se vangloriava intimamente porque reconhecia a sua habilidade como o fator principal para que a revelação tenha se dado de forma tão rápida e natural, o que lhe trouxe a grata consequência de diminuir proporcionalmente a importância do tamanho do seu nariz. Enquanto o seu valor se mantivesse em alta, o nariz não encontraria chance de tornar presente a amargura com que de tempos em tempos ele era obrigado a se lembrar de seu tamanho mínimo. Sendo assim, para comemorar a alegria interior que estava sentindo, o delegado dá novamente a palavra a Kien, que faz um discurso totalmente lúcido sobre Therese, demonstrando completo conhecimento do seu caráter e das suas intenções. No entanto, apesar de tão atilado na percepção daquela bisca azul, não pode deixar de ficar completamente pasmado ao ver que está sem as calças.

Podemos facilmente perceber que, nesse momento, Kien sofre de uma dissociação psíquica completa: ao mesmo tempo em que emite um juízo acertado sobre Therese, não consegue aceitar a sua realidade, pois na sua construção delirante ela foi assassinada por ele, que a trancafiara em casa. Portanto, de forma inteiramente lógica, agora ele se encontra diante de uma alucinação. De outro lado, não realiza a própria nudez, à qual fora submetido de forma impositiva e violenta.

No final, diante de demonstração tão cabal da insânia em que o professor se acha mergulhado, o zelador conta a história verídica. Diante da verdade, não resta mais nada ao delegado senão

liberar o homem de uma erudição incontestável que se encontra à sua frente, ainda que completamente maluco, e voltar a suportar a presença do espelhinho que se encarregará de lembrá-lo constantemente de seu pequeno defeito, mas que o machuca tanto.

Então, reapossando-se de suas roupas e de seus documentos, Kien toma a providência de vendar-se, enquanto vai sendo levado embora pelo zelador, que o alojará em sua própria casa.

Therese já saíra na frente, pois fora expulsa da delegacia pelo novo protetor de Kien. Ao chegar, tomara a precavida atitude de trancar-se em casa.

E o que terá sido feito do anão corcunda?

Após levar uma surra homérica da multidão, pois “todos almejavam aniquilá-lo, até que sobrasse dele apenas a nódoa feia que ele era, só e nada mais”<sup>267</sup>, Fischerle livra-se daquele povaréu que afirmava categoricamente que todos os aleijões são criminosos, ainda mais os que tinham “aquele nariz de judeu”<sup>268</sup>. Após os acontecimentos nas imediações do Theresianum, o anão chega de volta à igreja, onde os empregados o esperam, exceto a Fischerinha. Esta, preocupada como estava com a demora do chefe, se aproximara perigosamente da multidão enfurecida, que, ao avistá-la, não perdera tempo, aplicando-lhe também uma grande sova.

Fischerle trata então de explicar aos seus funcionários que precisará dispensá-los, pois os pagamentos que o cliente fazia haviam sido suspensos. Divide o pouco dinheiro que tem consigo entre eles para dispersá-los de vez e como o cego continua com os olhos fechados e a mão estendida, deposita nela um botão que encontrara em seu bolso.

Depois de rir à larga e ver-se novamente só, Fischerle encaminha-se até os Correios para mandar um autêntico telegrama para o irmão de Kien em Paris, cujo endereço este lhe havia

---

<sup>267</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 404. *Mancha de vergonha*. A tradução amenizou o sentido desta frase, pois o original diz: “Austilgen wollten ihn alle, bis nur der *Schandfleck* übrigblieb, der er war, sonst nichts”.

<sup>268</sup> Idem, *ibidem*, p. 454.

passado, juntamente com uma carta de recomendação. Após ensaiar vários textos em seu alemão arrevesado, decide que o melhor texto era “bin total meschugge”<sup>269/270</sup>, que corresponde na tradução a “estou completamente tantã”<sup>271</sup>.

Como pretende embarcar em seguida para Paris, Fischerle sai em busca de um passaporte. Por ser um falastrão dos mais habilidosos, capaz de inventar as maiores mentiras na hora, Fischerle acaba conseguindo o passaporte de graça. Alegando não ter dinheiro acaba invertendo a situação, pois o falsificador de passaportes praticamente o obriga a aceitar o documento que será forjado por ele, em troca de Fischerle fazer propaganda do seu trabalho no Japão, que é o país que o nanico aponta como seu destino.

Naquela noite Fischerle dorme na rua e sonha que desafiara Capablanca<sup>272</sup> para uma partida de xadrez. Ao amanhecer, vai comprar uma carteira, que lhe renderá uma maior respeitabilidade do alfaiate ao qual encomendará um terno sob medida, de padrão enxadrezado como o da carteira. Depois, adquire um par de sapatos amarelos e um chapéu preto. Entre os preparativos para a viagem, Fischerle compra roupas íntimas novas, as quais troca num banho público. Como não tem vocação para perdulário, de fato acaba tomando o banho, que já havia sido pago. Depois, adquire uma valise elegante, pois “gente que viaja na primeira classe tem malas decentes”<sup>273</sup>.

Como o seu verdadeiro destino é a América, Fischerle decide que precisa aprender inglês, o que faz de forma quase automática, devido à inteligência própria dos campeões de xadrez.

Depois de ter-se tornado *praticamente* fluente na nova língua, Fischerle chega então à estação em seus novos trajes para

<sup>269</sup> Idem, *ibidem*, p. 417.

<sup>270</sup> *Meschugge* é uma palavra que vem do iídiche e significa “louco”. Este é um exemplo do *jüdeln* falado por Fischerle, que se caracteriza por misturar palavras alemãs com o iídiche falado pelos judeus.

<sup>271</sup> Idem, *ibidem*, p. 466.

<sup>272</sup> José Raúl Capablanca, enxadrista cubano que foi campeão do mundo de 1921 a 1927.

<sup>273</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 487.

comprar a passagem para Paris. Como o funcionário que ainda algumas horas antes o havia tratado mal, nesse momento o trata bem, Fischerle conclui que ele não fora reconhecido: passara a ser outra pessoa porque trajava outras roupas, mais novas e melhores, até porque se o tivessem reconhecido, ele seria novamente enxotado. O anão corcunda reclama de que naquele país, que sabemos ser a Áustria, o haviam tratado como um aleijão, e não como um americano, como de desde já se sentia.

Como ainda tem bastante tempo até a hora do embarque para Paris, Fischerle resolve retornar à casa para buscar uma agenda muito estimada por ele, pois nela anotara os nomes de todos os campeões do mundo. Rastejando para debaixo da cama, como fazia em outros tempos, fica escutando a conversa entre a “capitalista” e o seu freguês, que até parece um sócia do “cego dos botões”. Ao se darem conta da sua presença, os dois caçam Fischerle impiedosamente. Então, o falso cego o faz engolir um botão, ao mesmo tempo em que o estrangula e soca o crânio do anão. Em seguida pega uma faca de pão e com ela corta fora a corcova de Fischerle. “Enrola a corcunda nos farrapos do sobretudo, escarra várias vezes em cima dela e deixa o pacote onde está. Empurra o cadáver para baixo da cama”<sup>274</sup>.

Assim se deu o decesso daquele anão corcunda e finório que se sentia como um peixe na água no mundo sem cabeça, mas que pereceu por não ter conseguido perder uma piada.

Fischerle talvez seja o personagem do romance *Auto de Fé* mais interessante, pois é o menos linear e, por isso mesmo, o mais complexo. Ao mesmo tempo em que exerce com maestria os seus talentos para o logro, tendo sido chamado por Sebastião Uchoa Leite de “um artista da falsidade”<sup>275</sup>, mostra-se frágil em sua posição de “pobre-diabo” que almeja, acima de tudo, ser reconhecido como *uma pessoa inteligente*. Para tanto, ele se torna refém de seu desejo de ser um outro que não é e de ter uma outra vida que não tem, oscilando entre o lugar do anão corcunda, a

---

<sup>274</sup> Idem, *ibidem*, p. 505.

<sup>275</sup> LEITE, Sebastião Uchoa. A mentira como linguagem – notas sobre um personagem de Canetti, pg.60, in *Jogos e Enganos*. Rio de Janeiro: Ed.34 / Ed. UFRJ, 1995.

quem não resta outra saída senão aceitar a realidade de que é um aleijume em todos os sentidos, e o lugar *de sonbo* do campeão de xadrez, símbolo maior de valor. Portanto, este personagem, que se encontra no centro da segunda parte do romance e que tem a função de encarnar o “Mundo sem cabeça” em que Kien é jogado para o cumprimento do seu destino de destruição e morte, foi representado, pelo nosso escritor, de maneira a explicitar uma riqueza subjetiva muito grande que permite uma variedade imensa de possibilidades de manifestações, sem afastar-se um segundo sequer da lógica perfeita que o sustenta do ponto de vista estrutural.

Chegando ao quartinho do zelador, Kien desamarra o lenço que o vendava desde que saíra da delegacia, com o objetivo de não precisar enxergar aquela alucinação azul. Kien recomenda que o zelador se encarregue da limpeza do apartamento, enquanto ele dá livre vazão ao uso de seus olhos, descobrindo no olho mágico que se constitui no instrumento de trabalho do “punho vermelho” o elemento perfeito para isso. Meticulosamente, fica olhando pelo buraco durante cinco minutos com cada olho.

À noite, Kien deita-se para dormir na cama que pertencera em outros tempos ao zelador. O professor sente saudades de sua biblioteca e em meio a um terrível sonho, a ideia de fogo vai-se fazendo cada vez mais presente, fogo nos livros, uma saia azul que se eleva ao céu qual uma rocha, dentes que quebram, sangue e mais sangue. Ao acordar, Kien se tranquiliza porque tudo lá fora se encontra inalterado. Voltando para a cama, recomeça a sonhar. Sonha com o rochedo azul e com a biblioteca.

Pela manhã bem cedo, volta a acocorar-se diante do olho mágico do zelador. Como a luz do amanhecer ainda é muito pálida, Kien começa a digladiar-se contra algumas sombras que aparecem nos ladrilhos da parede oposta. Os seus pensamentos demonstram para o leitor o nível de sua desagregação mental, pois seria “justo atormentar uma pessoa inofensiva que, reconfortada pelo sono, estava a ponto de iniciar um dia de lutas decisivas”<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 533.



Como não poderia deixar de ser, as sombras que até um instante antes o atormentavam são azuis. Porém, nesse meio tempo o zelador retorna de sua noite passada lá em cima, na companhia de Therese, esclarecendo para Kien que as sombras são produzidas pelo portão de ferro da entrada do edifício. Mais uma vez Kien logra recuperar-se da angústia extrema a que o desconhecido o submetera através de uma racionalização: “basta darmos os nomes certos às coisas para que percam sua sinistra magia”<sup>277</sup>.

Como se encontra ocioso em relação ao seu próprio trabalho, esperando que a biblioteca se torne totalmente livre e desinfetada dos vestígios daquele cadáver azul, Kien diverte-se no olho mágico do zelador. Procura então sistematizar, a partir das calças e seus frisos, que avista pelo buraco, uma classificação dos seres humanos, de seu caráter e de suas profissões. Mas o caminho das calças se encontra inexoravelmente interrompido pelas saias. Começando mais uma preleção sobre a desvalia das mulheres e de “como o mundo seria rico sem elas”<sup>278</sup>, Kien trata de extravasar todo o ódio que sente de Therese, uma bruxa que mantém o seu “poder de fogo” mesmo depois de ter sido cruelmente assassinada. Como novamente chega o zelador com uma refeição que deveria ser devidamente paga, e Kien se encontra, naquele momento, muito ocupado para se preocupar com comida, o “punho vermelho” trata de fechar o buraco do olho mágico, punindo Kien pela sua impertinência. O zelador resolve então adiantar o pagamento de toda uma semana de refeições e, ao sair, chaveia a porta por fora.

Quando se vê fechado no quartinho, Kien começa resolutamente a procurar pela chave que abriria o olho mágico. Não encontrando, passa a dar livre curso aos seus pensamentos delirantes, que passam das calças para a subserviência destas às mulheres. Como novamente se sente perturbado pelo teor de seus pensamentos, Kien decide pensar apenas no que seja seguro: “Fica

---

<sup>277</sup> Idem, *ibidem*, p. 533.

<sup>278</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 537.

permitido apenas aquilo que favorece a segurança dos pensamentos<sup>279</sup>. Passa então a pensar na ciência e nas cores. Não demora a construir um argumento lógico para demonstrar que a cor azul não existe. Aliás, “tudo quanto enfrenta se submete a seus argumentos”<sup>280</sup>.

Porém, Kien não contava com a visita de Therese, que vem trazer-lhe a comida. Ao escutar a voz do fantasma, Kien automaticamente fecha os olhos, lutando obstinadamente contra aquela realidade indesejada. Não vê nada, mas sente cheiro de comida, ao mesmo tempo em que pode sentir peças de uma baixela sendo arremessadas em direção a seu corpo. Um líquido escorre sobre o seu peito. Cuidadosamente, depois que tudo vai ficando quieto, Kien abre os olhos, um depois do outro. Vê as peças quebradas e a comida, mas não pode entender de onde saiu tudo aquilo, pois ninguém tinha estado lá.

Para certificar-se de que a faca que encontrou realmente existe, amputa o dedo mindinho da mão esquerda. Ao envolver a mão ferida num guardanapo, reconhece o seu próprio monograma bordado nele. Neste ponto, o escritor se utiliza novamente da linguagem para explicitar o nível de dissociação psíquica do personagem, pois diante de tamanha evidência da presença humana, Kien continua se sentindo surpreso: como poderia ter entrado alguém, se os canários não haviam “acoado”<sup>281</sup> para anunciar tal fato? De acordo com a sua lógica delirante, quando olha para eles, os passarinhos pintam-se repentinamente de azul. Por causa disso, Kien os estrangula um a um, jogando os seus cadáveres pela janela. “O mindinho, o quinto cadáver, toma o mesmo rumo”<sup>282</sup>. Porém, “mal removeu Kien do quarto tudo o que era azul, as paredes põem-se a dançar. O movimento veemente

---

<sup>279</sup> Idem, *ibidem*, p. 541.

<sup>280</sup> Idem, *ibidem*, p. 543.

<sup>281</sup> No original: “Die Kanarien-vögel haben nicht angeschlagen”. [“Os canários não acoaram.”] CANETTI, Elias. *Die Blendung*. In: \_\_\_\_\_. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012, p. 488. Na tradução encontramos (p. 546): “Os canários não deram voz de alarma”.

<sup>282</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 546.

dissolve-as em manchas azuis. São saias, murmura ele, escondendo-se sob a cama. Começa a duvidar de sua sanidade mental<sup>283</sup>.

Enquanto tudo isso acontece no cubículo do zelador, o psiquiatra Georges Kien recebe, em Paris, o telegrama que havia sido enviado por Fischerle, decidindo rapidamente pegar o trem daquela noite mesmo para ir ao encontro do irmão.

Durante a viagem, Georges vai pensando no irmão e em suas peculiaridades:

Uma hora não empregada segundo os seus planos bastaria para despertar nele pensamentos estranhos. Para Peter era estranho tudo quanto se relacionava com ele mesmo. Enquanto sua cabeça ponderasse, retificasse, vinculasse fatos, informações, opiniões cuidadosamente selecionadas, parecia-lhe garantida a utilidade de sua solidão. Nunca se sentia realmente solitário em companhia de si mesmo<sup>284</sup>.

Na manhã seguinte, depois de uma noite de sonhos já passada na cidade, Georges se dirige ao endereço do irmão. Ao subir os quatro andares e tocar a campainha, é atendido por uma velhota que usa uma saia azul engomada e que sorri de uma forma feia, como uma caveira. Para induzir a mulher a falar, já que ela perguntou: “O que eu levo nisso?”<sup>285</sup>, “Georges tira uma moeda do porta-níqueis, agarrou o braço da velhota e, com cordial insistência, deitou o dinheiro na mão que se abriu espontaneamente”<sup>286</sup>.

Diante do pedido de mais dinheiro, Georges desembolsa uma segunda moeda que foi se alojar na outra mão que também já se encontra *humildemente* estendida. Só então Therese lhe conta, da forma arrevesada que lhe é própria, que o seu irmão era um assassino e um ladrão. Matara a primeira esposa e roubara o talão

---

<sup>283</sup> Idem, *ibidem*, p. 546.

<sup>284</sup> Idem, *ibidem*, p. 578.

<sup>285</sup> E não exatamente “De que me adianta falar?”, como foi traduzido, pois o original é: “Hab ich vielleicht was davon?” CANETTI, Elias. *Die Blendung*. In: \_\_\_\_\_. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012, p. 519.

<sup>286</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 581.

de cheques! “Peter, um assassino! Peter, magricela taciturno, que sempre era surrado pelos colegas da escola”<sup>287</sup>. Georges fica completamente estarecido! E, além disso, ninguém soubera que Peter se havia casado.

Precisando de mais informações a respeito do irmão para poder formar uma ideia mais clara do que estava acontecendo, Georges decide bater novamente na porta que já se encontrava fechada e pedir outras informações a respeito do irmão.

No momento em que Therese abre novamente a porta, surge o zelador com a sua voz tonitruante, dizendo a Georges que não acredite em nada do que aquela mulher diz, e que ela foi a causadora de todo o mal do dr. Peter Kien. Conta mais uma vez a história verdadeira e leva-o até o cubículo. Ao entrar, Georges apavora-se com a escuridão e com o mal cheiro que predomina naquele lugar minúsculo. Sem enxergar nada, esbarra num monte. Conforme o esclarecimento do zelador, ali está Peter, agachado em frente ao olho mágico. Uma voz de defunto pergunta quem é, e diante da resposta a voz adquire vigor. Depois de retirar as tábuas que haviam sido pregadas à janela, Georges concorda intimamente com o que o zelador dissera lá em cima, de que “todo o mal vinha da mulher, unicamente da mulher”<sup>288</sup>.

Kien inventa então uma história sobre a amputação do dedo, dizendo que o zelador havia escondido os canários embaixo da cama e que, enquanto ele comia a carne, tinha explodido uma barulheira infernal que o havia assustado de tal maneira que ele acabara se cortando gravemente. Peter diz que tinha se vingado soltando os passarinhos. Aos poucos Georges vai preenchendo os espaços em branco daquele quebra-cabeça, realizando o fato de que a mulher e o zelador estão de conluio, e que pretendem, provavelmente, apossar-se do apartamento e da biblioteca, deixando Peter trancafiado naquele cubículo horrível.

Enquanto Georges cuida do dedo de Peter, dá lugar à própria voz para agradecer por tudo o que o irmão havia feito por

---

<sup>287</sup> Idem, *ibidem*, p. 583.

<sup>288</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 588.

ele. Mas a intransigência de Peter se faz manifestar rapidamente. Georges se dá conta de que as frases concisas e maliciosas que o irmão pronuncia agora se constituem na sua única defesa.

Habilidosamente, Georges vai fazendo com que Peter reconstitua a própria história de uma forma lateral, poupando-o de ter de falar diretamente sobre aquilo que tanto o magoa. Através da exposição que Peter vai fazendo das lendas e mitos europeus e gregos, Georges vai construindo uma ideia geral do que realmente aconteceu entre o seu irmão e aquela bruxa azul.

Depois de uma refeição feita em um restaurante, Georges leva Peter para o seu hotel, onde este fica descansando. Enquanto isso, Georges se dirige ao apartamento para dar fim àquela dupla. Fazendo-se passar pelo Chefe de Polícia de Paris e amigo do Chefe de Polícia da cidade, trata de resgatar as cautelas dos livros penhorados que se encontram em poder de Therese, encarregando o zelador de buscá-los já no dia seguinte. Promete à mulher uma leiteria na periferia da cidade, e ao zelador uma loja de animais. Morarão juntos e um fiscalizará o outro, pois nenhum dos dois poderá se aproximar da Ehrlichstrasse.

Três dias depois, Peter volta ao apartamento. Encontra tudo intacto, os tapetes não têm manchas e os livros se encontram todos em seus lugares originais. Depois de passear em companhia de Peter por toda a biblioteca, que retoma gradativamente o poder sobre aquele ambiente de calma e silêncio, Georges sai para tomar as providências necessárias ao bem-estar futuro do irmão. Contrata uma criada inofensiva, combina com um restaurante próximo o fornecimento regular das refeições e faz um depósito bancário que mensalmente será alcançado diretamente no apartamento, de modo que o irmão se incomode o menos possível.

Com tudo providenciado e já no trem de volta a Paris, Georges pensa: “Acaso seria surpreendente se ele se apegasse um pouco mais a mim? Afinal de contas auxiliiei-o. Agora ele tem tudo como quer. Nenhuma brisa pode incomodá-lo”<sup>289</sup>.

Doce ilusão!

---

<sup>289</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 632.

Chegamos, enfim, ao último capítulo de *Auto de Fé*, que se intitula “O galo vermelho”. Reencontramos no título o sonho que Georges tivera na noite em que chegara a Viena: “com dois galos. O maior era vermelho e fraco; o menor, elegante e astuto”<sup>290</sup>. Por outro lado, esta é uma metonímia para “Fogo”, porque na Europa antiga, quando uma casa se incendiava e era avistada ao longe, as labaredas eram comparadas ao vermelho da crista de um galo, daí a expressão “galo vermelho”. Através da articulação das duas interpretações, podemos entrever o destino já anunciado de Peter: um homem que acabaria por arder em meio às chamas para transformar-se definitivamente no “galo vermelho”.

Neste capítulo, encontraremos no mínimo vinte vezes a palavra “Fogo” ou afins, como incêndio, arder, fumaça, chamas, etc. As palavras derivam, o mais das vezes, dos pensamentos que Kien tem a respeito de objetos e lembranças vermelhas e sanguíneas que, por sua vez, remeterão a ideias de morte. Todos os pensamentos vão se encadeando a partir das lembranças do sinólogo, que ao percorrer o apartamento, vai rememorando o que se passara lá dentro, e fora também.

Sendo assim, à medida que vai palmilhando as peças do apartamento, o seu delírio vai se agravando perigosamente. Chegando ao cubículo que se servira inicialmente de quarto para a governanta, Kien encontra a pilha de jornais antigos que sempre ficavam empilhados perto da janela. Ao pegar uma folha, sente o cheiro de querosene que exala dela. “O papel tremia e crepitava”<sup>291</sup>. Tenta ler com a luz das estrelas, e só consegue enxergar manchetes autorreferentes: assassínio, incêndio.

Em sua progressiva desagregação mental, Kien chega à lembrança dos fatos que haviam ocorrido enquanto estivera com Fischerle. De forma completamente paranoica, aquele comprido saco de ossos foi reconstruindo a imagem de uma enorme quantidade de policiais que os haviam perseguido. Mas ele e o irmão haviam fugido pelo roseiral.

---

<sup>290</sup> Idem, *ibidem*, 580.

<sup>291</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 636.

Simultaneamente à invasão de lembranças que vão se encadeando umas nas outras para formar uma intrincada rede de insanidade e loucura, Kien começa a ouvir gritos de socorro, que “vinham em ondas, crescendo e diminuindo”<sup>292</sup>. Abre as claraboias e continua escutando os bramidos. Sobee então na escada e depois de puxá-la até o centro do gabinete, consegue ouvir muito bem os terríveis brados: “Eram livros que clamavam. Na direção do Theresianum via-se um clarão avermelhado a arrastar-se hesitantemente pelo céu negro e hiante. No nariz de Kien fixava-se um cheiro de querosene. Labaredas, clamor, fedor! FOGO no Theresianum!”<sup>293</sup>. Nesse momento começa a chover.

A chuva o liberta do clamor dos livros, mas o leva pela mão diretamente para a delegacia. Da delegacia, sente-se transportado para o tempo que passara naquele sórdido cubículo do zelador.

Em meio a um violento zigzague da realidade e do delírio, Kien conclui que já estão chegando para buscá-lo, uma vez que é um assassino confesso. Sendo assim, decide eliminar as manchas de sangue no tapete, onde a saia azul restara abandonada, juntando os ossos daquela que devorara a si mesma. Como a luz é muito ruim para ver detalhes tão pequenos, Kien acende seis fósforos de uma só vez. Não encontra vestígios de sangue, mas como as listras que existem no tapete são vermelhas, decidiu eliminá-las definitivamente. Com este objetivo coloca os fósforos acesos no tapete, mas estes se apagaram, então trata de acender mais seis.

Nesse momento, escuta que batem à porta. Fazendo-se de surdo não a abre, ao mesmo tempo em que tenta se esconder atrás de um livro que jaz na escrivaninha. Porém, as letras começam a dançar diante de seus olhos<sup>294</sup>. Nesse momento, as letras se

---

<sup>292</sup> Idem, *ibidem*, p. 638.

<sup>293</sup> Idem, *ibidem*, p. 638.

<sup>294</sup> Na sequência desta passagem o autor se utiliza novamente da linguagem para expor o nível de desagregação psíquica que o personagem está sofrendo, e que acabou se perdendo na tradução. “Quem não se assustaria ao ver o Theresianum em chamas, que consomem inúmeros livros?” CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 640. No original encontramos: “Das macht der ungeheure Schrecken, nachträglich, über den Brand, wer wäre nicht erschrocken, wenn das Theresianum brennt, unzähligezählige Bücher stehen in Flammen?” CANETTI, Elias.

libertam da folha de papel que as mantinha presas até então, iniciando um espancamento generalizado daquele que ainda tenta ler alguma coisa. “Linhas e páginas inteiras, tudo o acoisa. Sacodem-no, surram-no, atormentam-no, jogam-no uns nos braços dos outros”<sup>295</sup>. [ ] Larguem-me!”<sup>296</sup>

Então seus pensamentos desagregados se voltam para o irmão, que queria ficar com toda a sua biblioteca. Pega o livro que continha as letras sanguíneas, que lhe aplicaram uma grande sova alguns instantes antes, para ameaçar o irmão. Lá dentro as letras se chacoalham, fazendo um barulho infernal, como o que os ossos de um esqueleto fariam se pudessem se remexer no caixão. Kien as ameaça então com a morte na fogueira, porque assim poderia se vingar de todos os seus inimigos ao mesmo tempo.

Nesse ínterim, continua imaginando que a polícia batia em sua porta. Derrubando os livros das estantes para o chão, os leva para o vestibulo. Quando não alcança mais livros com a própria altura, recorre à escada. Diante da escrivania, os fósforos espalharam o seu poder de fogo, e agora o tapete se encontra em chamas. Kien busca então os jornais velhos e com eles faz bolas, que espalha por todos os cantos da biblioteca. “Recoloca a escada no centro da sala, no mesmo lugar de antes. Sobe até o sexto degrau, observa o fogo, espera. Quando as labaredas finalmente o alcançam, solta uma gargalhada tão estrondosa como nunca soltara em toda a sua vida”<sup>297</sup>.

---

Die Blendung. In: \_\_\_\_\_. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012, 574. Na palavra grifada encontramos uma reduplicação, como se fosse um eco que, ao se repetir, carrega o significante, chumbando-o ao significado. Temos, então, a formação de um neologismo.

<sup>295</sup> CANETTI, Elias. Die Blendung. In: \_\_\_\_\_. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012, 574: Aqui falta novamente uma frase composta de apenas uma palavra, porém muito significativa: *Blut* – sangue. Original: “Zeilen und ganze Seiten, alles fällt über ihn her. Die schütteln und schlagen ihn, die beuteln ihn, die schleudern ihn einander zu. **Blut**. Lasst mich los!”.

<sup>296</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 641.

<sup>297</sup> CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 643.



---

## COMO CONCLUSÃO

Nem todos os tamboretos têm quatro pés. Há os que ficam em pé com três. Mas então não há como pensar que venha faltar só mais um, senão a coisa vai mal. Pois bem, saibam que os pontos de apoio significantes que sustentam o mundinho dos homenzinhos solitários da multidão moderna são em número muito reduzido. É possível que de saída não haja no tamborete pés suficientes, mas que ele fique firme assim mesmo até certo momento, quando o sujeito, numa certa encruzilhada de sua história biográfica, é confrontado com esse defeito que existe desde sempre<sup>298</sup>.

Cantar? E a rouquidão dos dias?<sup>299</sup>

Depois de acompanhar de perto as peripécias e desventuras do personagem Peter Kien, chegamos ao fim de nosso trabalho. Pretendemos, aqui, através das relações que o protagonista estabelece com os outros personagens do romance, explicitar o nível de seu desamparo diante de um mundo que ele não conhecia, pois tratara de se esconder dele, construindo para si uma vida constituída exclusivamente de intelecto e rigidez. Vivendo dentro de um espaço exíguo, no qual os seus movimentos eram totalmente restringidos pelos estreitíssimos limites ditados pela sua extrema necessidade de segurança, seus questionamentos não iam além daqueles necessários ao cumprimento das difíceis tarefas intelectuais que eram próprias ao maior sinólogo vivo daqueles tempos.

Então, quanto menos espaço havia para o deslizar da vida em seu constante metamorfosear-se, mais movediço ficava o

---

<sup>298</sup> LACAN, Jacques. *O Seminário: As Psicoses*, livro 3. Tradução de Aluísio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 231.

<sup>299</sup> PAVIANI, Jayme. *As palavras e os dias* (poemas: 1967-2002). Caxias do Sul: EDUCS, 2002, p. 99.

terreno que ele pisava. Isto porque, apesar de se usar da linguagem de uma forma extremamente erudita, esta erudição nada mais era do que uma tentativa desesperada de mantê-lo afastado da beira do precipício que se encontrava sempre ali, muito perto. Por causa disso, o sinólogo não passava de um exilado dentro da própria linguagem.

Diante de tal despreparo, quando Kien foi arremessado em direção ao mundo sem cabeça de Therese, de Fischerle e do zelador Benedikt Pfaff, não lhe foi dada outra saída senão enfrentar o próprio esfacelamento subjetivo. A cada nova situação por que passava, a sua desagregação psíquica só fazia aumentar, o que provocava um dismantelamento cada vez maior da fragilíssima rede de proteção que ele erigira à sua volta. A cada vez em que Kien é surrado, sovado, espancado, torcido, humilhado, o que aparece de forma sempre límpida é a sua total incapacidade de defender-se *psiquicamente, muito mais do que fisicamente*.

E mesmo depois de ter sido praticamente salvo pelo irmão Georges, quando parecia que Kien finalmente recuperaria a sanidade e a tranquilidade necessárias para levar a vida adiante, foi então que apareceu a sua loucura em todo o seu esplendor. De tão esmagado, de tão dissolvido, de tão aniquilado que se encontrava, a única maneira de reunir novamente os próprios pedaços foi através da morte, em que pôde finalmente constituir-se em unidade com a sua biblioteca tão amada. Como vimos anteriormente, a única coisa certa para Canetti desde o início era que o protagonista queimaria junto com os seus livros. Portanto, o fim já se encontrava no início. O exílio final na morte a que Kien se submete, nada mais é do que a radicalização do exílio a que ele fora submetido no decorrer de toda a sua vida.

Desta forma, fazendo um corte transversal que vai da biografia do autor, da época em que ele viveu e de suas relações com a língua alemã e com a literatura, reconhecemos neste personagem e neste romance de Elias Canetti, uma metáfora lapidar de um mundo em fragmentação. Não podemos nunca esquecer que o mundo só é hoje o que é, inclusive geograficamente, em função dos acontecimentos que vieram tomando proporções cada vez mais desastrosas, desde a segunda metade do século XIX.

Os estudiosos têm como certo o fato de que o evento inaugural do século XX foi a Grande Guerra, com todos os seus antecedentes e todas as suas conseqüências.

O mundo fragmentado e seus homens extremados, com que Canetti tomou contato na década imediatamente posterior à deste acontecimento fundamental, e que foi a matéria-prima para a construção de seu romance, constituiu-se no produto monstruoso que vinha sendo progressivamente gestado. No entanto, para olhos e ouvidos atentos, torna-se por demais óbvio que o que é monstruoso só pode gerar outros monstros, mais horrendos e medonhos do que aquele que os originou.

Por essa razão, não teríamos o direito de nos surpreender com os tempos que viriam: das aberrações que tiveram lugar a partir da catástrofe maior que foi o Holocausto, quando o mundo se viu diante da perversão em seu mais alto grau – fundamentada, como costuma acontecer em muitos casos, por uma motivação psicótica – a tudo o que foi a segunda metade do século XX e continua sendo até os dias de hoje, tudo se encadeia de forma lógica. Pois, como nos foi dado ver através do romance estudado, a lógica não deixa de existir nem mesmo durante o primado do absurdo.

Portanto, tratava-se de um futuro que hoje é o presente. Um presente que já não encontra mais lugar para a delicadeza e a ternura; que já expulsou a esperança de suas fileiras; que tenta continuamente se sentar em tamboretos de poucos pés; um presente em que tudo vale, em que tudo pode, em que nada tem problema, em que tudo não passa de uma questão de escolha, em que aquele que se encontra perdido recebe aplausos e não ajuda, porque, afinal de contas, ele está só experimentando para escolher melhor.

Um presente em que o mal-estar deixou de existir, pois o consumo traz satisfação garantida; em que a ausência de escrúpulos se transforma maquiavelicamente em algo legítimo porque *suposta e arditosamente* carrega em seu seio o bem como objetivo final.

Um presente em que as pessoas não se questionam mais, não se angustiam, não se comprometem e não se responsabilizam. Como na concepção inflexível e torta de Therese Krumbholz: a

culpa é sempre do outro, eu sou sempre a vítima. E, conseqüente a isso, a ocorrência de uma projeção maciça que impede que as pessoas se sintam obrigadas a pagar o preço que lhes é cobrado pela vida.

Todavia, este preço é sempre cobrado. Alijado de recursos simbólicos que poderiam sustentá-lo em sua luta para defender-se e enfrentar a precariedade das vielas escuras por onde se aventura, no espaço e no período de uma vida, o homem vai cada vez mais se reconhecendo sozinho, desamparado desde sempre e para sempre. A estrada é cada vez mais escura e o caminho é cada vez mais longo.

Isso posto, concluímos nosso trabalho com a firme convicção de que *Auto de Fé* se constitui em uma representação ficcional magistral deste estilhaçamento psíquico ao qual os seres humanos vêm sendo submetidos, e que, ao que tudo leva a crer, se reflete e continuará se refletindo, de uma forma cada vez mais definitiva e violenta, no mundo em que vivemos. Lamentavelmente.

# Referências

---

## I – Do Autor em Português:

CANETTI, Elias. *Auto de Fé*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Consciência das Palavras*. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro (“O outro processo”). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *A Língua Absolvida*: história de uma juventude. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *As Vozes de Marrakech*: anotações sobre uma viagem. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *Canetti*: O Teatro Terrível. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 2000.

\_\_\_\_\_. *Festa sob as Bombas*: os anos ingleses. Tradução de Markus Lasch. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

\_\_\_\_\_. *Massa e Poder*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *O Jogo dos Olhos*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *O Todo-Ouvidos*: cinquenta caracteres. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Sobre a Morte*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sobre os Escritores*. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

\_\_\_\_\_. *Uma Luz em meu Ouvido*. Tradução de Kurt Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

## II- Do Autor em Alemão:

CANETTI, Elias. *Die Blendung*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2012.

\_\_\_\_\_. *Die gerettete Zunge, Geschichte einer Jugend*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1984.

\_\_\_\_\_. *Das Augenspiel: Lebensgeschichte 1931-1937*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1985.

\_\_\_\_\_. *Die Fackel im Ohr: Lebensgeschichte 1921-1931*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1980.

\_\_\_\_\_. *Die Provinz des Menschen: Aufzeichnungen 1942-1972*. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag, 2003.

\_\_\_\_\_. *Elias Canetti: Bilder aus seinem Leben*. München: Carl Hanser Verlag, 2005.

## III- Sobre o Autor:

ABÉLÈS, Marc. Transmettre la langue. *Ethnologie française, nouvelle serie*, T. 25, N° 1, Le vertige des traces. Patrimoine em question (Janvier-Mars 1995).

ARON, Irene. A Língua como Pátria. *Revista Pandaemonium germanicum*, 10/2006.

\_\_\_\_\_. Elias Canetti: um destino judaico. *Revista da USP*, nº23/1994.

CARPEAUX, Otto Maria. *A História concisa da Literatura Alemã*. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

COHEN, Yaier. Elias Canetti: exile and the german language. *German Life and Letters* 42:1, October/1988.

CONSTANTE, Alberto. Canetti: guardián de las metamorfoses. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, Vol. 19, N° 3 (mayo-junio de 1983).

DARBY, David. Elias Canetti's Cities. *Oxford German Studies*, Vol. 39, Nº 1, 2010.

HANUSCHEK, Sven. *Elias Canetti*. München/Wien: Carl Hanser Verlag, 2005.

LEITE, Sebastião Uchoa. A Mentira como Linguagem: Notas sobre um personagem de Canetti. In: \_\_\_\_\_. *Jogos e Enganos*. Rio de Janeiro: Ed. 34/ Ed.UFRJ, 1995.

MAYER, Hans. *Elias Canetti: Um contrapensador*. Apresentação de *Auto de Fé* na edição supracitada. São Paulo: Cosac Naify, 2011

\_\_\_\_\_. *In den Ruinen des Jahrhunderts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.

MATT, Peter von. *Der Entflammte*. Zürich: Nagel & Kimche, 2007.

PLASS, Ulrich. Quixotic Struggles: New Books by and about Elias Canetti. *Austrian Studies*. Vol. 13, Austria and France, 2005.

QUEIROZ, Maria José. *Os Males da Ausência, ou A Literatura do Exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

RÖHL, Ruth (org.). A expressão da modernidade no século XX. *Anais da VIII Semana de Literatura Alemã*. São Paulo: FFLCH-USP, 1995.

SONTAG, Susan. A mente como paixão. In: \_\_\_\_\_. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores Ltda., 1986.

VARGAS LLOSA, Mario. Um pesadelo realista. In: \_\_\_\_\_. *A Verdade das Mentiras*. Tradução de Cordélia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.

#### **IV – Complementar:**

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M.B.Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012.

- ARIÈS, Philip; DUBY, Georges (org.). *História da Vida Privada, vol. 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, sob a direção de Michelle Perrot et al. Tradução de Denise Bottmann (partes 1 e 2) e Bernardo Jeffily (partes 3 e 4). São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *História da Vida Privada, vol. 5: Da Primeira Guerra aos nossos dias*, sob a direção de Antoine Prost e Gérard Vincent. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- FROMKIN, David. *O último verão europeu: quem começou a grande guerra de 1914?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005
- FREUD, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia (dementia paranoides). In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1980.
- GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A paixão terna*. Tradução de Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Companhia das Letras, 1988-1990.
- \_\_\_\_\_. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: O cultivo do ódio*. Tradução de Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Companhia das Letras, 1988-1985.
- \_\_\_\_\_. *O Século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média*. Tradução de S. Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GAY, Peter. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.



JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen. *A Viena de Wittgenstein*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

KRAUS, Karl. Prefácio do autor a *Os últimos dias da humanidade*. Lisboa: Antígona editores, Refractários, 2003

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

\_\_\_\_\_. *O Seminário: As Psicoses, livro 3*. Tradução de Aluísio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

\_\_\_\_\_. *O Seminário: As Formações do Inconsciente, livro 5*. Tradução de Vera Ribeiro, revisão de Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LANDMANN, Salcia. *Jiddisch, Abenteuer einer Sprache*. Ed. dtv, 1964.

LANGENBUCHER, Wolfgang (seleção). HILZINGER, Harro (comentários). *Antologia Humanística Alemã: o engajamento social na literatura alemã a partir da Idade Média até a atualidade*. Tradução de Ari Lazzari e outros. Coordenação e supervisão da tradução Walter Koch. Porto Alegre: Editora Globo, 1972.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

MANN, Thomas. *Os Bruddenbrooks: decadência de uma família*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. *A Montanha Mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

\_\_\_\_\_. Deutsche Hörer. n° 34. Sonder-Sendung (august/1941). In: *Deutsche Fragen: Texte zur jüngsten Vergangenheit*. Ein Lese- und Arbeitsbuch für den Deutschunterricht. Berlin und München: Langenscheidt KG, 1981.

MUNK, Leonardo. *A Viena de Arthur Schnitzler: variações sobre a lei e o desejo, a razão e a desrazão*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MUSIL, Robert. *O Homem sem Qualidades*. Tradução de Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PAVIANI, Jayme. *As palavras e os dias (poemas: 1967-2002)*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.

RICHARD, Lionel (org.). *Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade*. Tradução de Lucy Magalhães, revisão técnica Francisco José Calazans Falcon. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SCHREBER, Daniel Paul. *Memórias de um doente dos nervos*. Tradução de Marilene Carone. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

SCHWANITZ, Dietrich. *Bildung: Alles, was man wissen muss*. München: Der Goldmann Verlag, 2002.

ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *O mundo insone e outros ensaios*. Tradução de Kristina Michahelles, organização e textos adicionais Alberto Dines. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2013.