

Atos de criação: questões éticas no *Frankenstein* de Mary Shelley e em "O golem", de António Vieira

Gabriel Carra Porto Silveira

Graduando do 6.º período do curso de Letras do Centro Universitário de Patos de Minas e bolsista do VIII PIBIC

Luís André Nepomuceno

Professor de Literaturas de Língua Inglesa e Literatura Portuguesa do Centro Universitário de Patos de Minas e orientador da pesquisa

Resumo

Esta pesquisa teve como objetivo, por meio dos estudos dos textos literários *Frankenstein*, de Mary Shelley, e "O golem", de António Vieira, levantar questões éticas derivadas de uma prática comum dos personagens dos textos: a criação de um novo ser vivo, por suas próprias mãos.

Palavras-chave: Mary Shelley. António Vieira. Frankenstein. O golem. Ética.

Abstract:

By the study of Mary Shelley's *Frankenstein*, and Antonio Vieira's "O golem", the present research aimed at bringing up ethical matters concerning a common practice of both main characters in the texts: the creation of a human being by their own hands.

Key-words: Mary Shelley. António Vieira. Frankenstein. O golem. Ethics.

Considerações iniciais

A sociedade contemporânea tem feito surgir, tanto no âmbito político quanto social, discussões variadas acerca do papel da ciência. São experimentos e descobertas envolvendo manipulações genéticas, células-tronco, clonagens, robótica, entre outros ramos científicos. Estes experimentos e novas conquistas têm alargado as fronteiras do desenvolvimento científico e suscitado dúvidas sobre até que ponto a ciência deve explorar e que consequências isto terá.

Este artigo pretende traçar discussões tomando como foco um tema que, se parece exclusivamente pertencente à contemporaneidade, já esteve presente desde séculos passados na consciência humana: a criação de um novo ser humano pelas mãos do próprio homem. O estudo parte de indagações acerca das questões éticas desta transgressão do homem perante as leis da natureza em dois textos que exploram esta temática: o romance *Frankenstein*, da autora romântica inglesa Mary Shelley (1797 -1851), e o conto “O golem”, do autor contemporâneo português António Vieira (1941-). Dois textos afastados no tempo, no entanto próximos na sua temática e bastante atuais.

O romance de Shelley foi escrito por esta jovem escritora inglesa quando ela contava com apenas 19 anos, e foi publicado em 1818, durante o Romantismo, movimento não apenas literário ou estético, mas uma

Weltanschauung ou visão de mundo, ou seja, como estrutura mental coletiva específica a certos grupos sociais. Tal estrutura mental pode concretizar-se, expressar-se em domínios culturais diversos: na literatura e nas outras artes, na filosofia e na teologia, no pensamento político, econômico e jurídico, na sociologia e na história etc (LÖWY e SAYRE, 1993, p. 17).

O monstro na obra de Mary Shelley, criado pelo protagonista do livro, Victor Frankenstein, surge como uma falha do projeto obsessivo desse cientista pela busca do conhecimento, que se estende desde o aprendizado de antigos alquimistas, como Paracelso e Cornelius Agrippa, até os grandes nomes pioneiros da química moderna, que Victor conheceu ao ingressar na Universidade. Ele mesmo revela sua vontade pelo conhecimento, ao se comparar com sua prima¹ (na verdade, filha adotiva de seus pais e sua futura noiva): “Elizabeth era de temperamento mais calmo e mais concentrado, eu, porém, com todo o meu ardor, era capaz de aplicar-me mais intensamente e era mais profundamente afligido pela sede de saber” (SHELLEY, 2001, p.40) e, “enquanto minha companheira contemplava com o espírito sério e satisfeito as magníficas aparências das coisas, eu me deliciava com o investigar as suas causas” (idem, 2001, p. 40). Esta oposição entre Victor e Elizabeth representa bem o conflito entre o espírito quantificador e o espírito qualitativo que representa o Romantismo, e Frankenstein relata, inclusive, a influência atenuante de Elizabeth em seu espírito de ávido estudante, ao dizer que podia ter-se “tornado taciturno devido aos meus estudos, rude pelo ardor da minha natureza, mas ali estava ela para transmitir-me um pouco de sua própria meiguice” (SHELLEY, 2001, p. 41). Esta influência, no entanto, não seria o suficiente para aplacar a paixão inconsequente do espírito científico de Victor e ele virá a ser penalizado por sua sede de conhecimento e pela transgressão que comete à natureza ao criar um novo ser. O cientista não é alheio a esta pena e a culpa o corroerá também.

O conto de António Vieira, baseado em antiga lenda judaica, relata a intenção de dois jovens estudiosos na criação de um golem, ser moldado do barro, a partir das instru-

¹ Diz o personagem Victor: “nós nos tratávamos familiarmente por primos” (SHELLEY, 1993, p.39)

ções contidas no *Sefer Yetsirá*, o livro da Criação. “A leitura dos textos sagrados mostrava os caminhos da lei e da justiça, enquanto, oculto e como dissolvido no mais profundo do seu texto, se inscrevia o princípio director do Ser criado e das criaturas secundárias – mesmo as mais problemáticas entre elas, as humanas” (VIEIRA, 2001, p.39). Para os jovens cabalistas, Azriel de Gerona e Ezra ben Salomó, cabia a eles desvendar os segredos do sagrado livro e fazer viver o novo ser. Tomados por motivos diferentes – pois Azriel era tomado pela sede de conhecimento e via, naquele ato, uma ocorrência transgressora e que desafia seus limites e os da sua crença, e Ezra, ao contrário, pretendia fazer do golem um aliado do povo judeu, ou seja, considerava a realização um desígnio divino – a tarefa dos dois não se concretiza totalmente e a própria natureza se encarrega de seu fracasso.

Este estudo justifica-se, primeiramente, pela importância e atualidade do tema proposto, ou seja, as questões éticas envolvidas na prática científica enfocada, refletindo sobre os modos como os homens lidam com a ciência. Além disto, justifica-se pela importância do romance de Mary Shelley, que criou um verdadeiro mito ocidental, e a relevância do autor António Vieira, escritor de relevância na atual literatura de língua portuguesa, e que merece maiores estudos acerca de sua proficiente e provocativa obra.

Referencial teórico

Tanto o cientista Victor Frankenstein, de *Frankenstein*, quanto os protagonistas Azriel de Gerona e Ezra ben Salomó, de “O golem”, têm suas experiências frustradas de alguma forma – reflexo da transgressão de querer criar um novo homem. O jovem universitário e cientista de Shelley, ao ver-se diante de sua criatura horrível, rejeita-a; esta rejeição, fruto do seu erro e da percepção deste erro, fará brotar no monstro a vingança e, conseqüentemente, a desgraça em sua vida (o monstro não era inicialmente vingativo, o que accorda com o conceito do bom selvagem de Rousseau, que diz que todo homem é inerentemente bom; mas torna-se vingativo depois que a própria sociedade o rejeitou e depois que Victor lhe negou uma parceira). Os protagonistas de “O golem” verão seu intento desabar em decorrência de um efeito não calculado durante o experimento em que criam o novo ser; devido a isto, seu golem não chega a ganhar vida, morre no momento em que iria nascer. Ambos revelam que esses personagens trilharam um caminho que deveria permanecer desconhecido.

O estudo da obra de Mary Shelley será feito com base nos textos do sociólogo e crítico literário francês Michel Löwy (1990), e em obra sua com co-autoria de Robert Sayre (1993). Através destes textos, entende-se que o Romantismo (contexto histórico em que está inserida a autora e sua obra) configurou-se como uma conjuntura de ideias que partiam de uma crítica ao modelo social e econômico industrial burguês, porque este modelo quantifica as relações humanas, em detrimento da cultura, das relações pessoais, do espíri-

to. Esta quantificação e coisificação do espírito humano propiciaram o surgimento de experimentos mais audaciosos da ciência, até tomarem a forma em que se encontram hoje.

Para maior aprofundamento na obra literária, consultaram-se as pesquisas do historiador romeno Radu Florescu (1998), para quem “o Frankenstein de Mary Shelley pode ser visto como um livro notavelmente profético, que previu muitas das descobertas científicas do século XX” (FLORESCU, 1998, p. 208). E é justamente na ambição pelo saber científico que reside o erro de Victor Frankenstein, que em nome da ciência transgrediu os limites do homem e incutiu a centelha divina num novo ser criado por ele. Além de Florescu, Jean-Jacques Lecercle (1991), [] de início em seu *Frankenstein: mito e filosofia* já desnuda a questão da falta de um nome para o monstro de Shelley (Frankenstein é, na verdade, o nome apenas do cientista que cria o monstro): “excluído do rol dos seres, como poderia ser nomeado, ou seja, obter uma identidade, um lugar na rede de relações sociais e familiares?” (LECERCLE, 1991, p. 10).

Sobre o trabalho de António Vieira, para o qual há pouco material disponível, consultou-se o texto *(Con)fabulações: António Vieira e a ironia romântica*, de Carlos Roberto da Silva. Para os aspectos relevantes à pós-modernidade, procuraram-se bases nas reflexões do teórico jamaicano Stuart Hall, em seu texto *A identidade cultural e na pós-modernidade*; do sociólogo polonês Zygmunt Bauman, autor de *O mal-estar da pós-modernidade*; e do historiador inglês Perry Anderson, autor de *As origens da pós-modernidade*. Estes teóricos levantam reflexões acerca da pluralidade da pós-modernidade, seus aspectos envolvendo a queda de valores éticos e religiosos, a busca infundável pela identidade na sociedade contemporânea e a relação entre arte, cultura e mercado.

Frankenstein e o contexto romântico

O Romantismo é muito mais que apenas um movimento estético no âmbito da literatura e das artes, é uma “corrente sociopolítica (aliás, inseparável de suas manifestações culturais e literárias)” que tem como um de seus traços fundamentais “*a nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social ou cultural ao capitalismo*” (LÖWY, 1990, p. 12). É uma “*Weltanschauung*, isto é, uma abrangente visão de mundo, um *estilo de pensamento*, uma *estrutura básica de sentimento*” (LÖWY, 1990, p.35). Esta visão de mundo tinha como uma das características essenciais a crítica ao modelo de desenvolvimento burguês e industrial; crítica que não era devido apenas à “exploração dos trabalhadores e a desigualdade social”, mas sobretudo à “*quantificação da vida*, isto é, a total dominação do valor de troca (quantitativo), do cálculo frio do preço e do lucro, e das leis de mercado, acima do conjunto do tecido social” (LÖWY, 1990, p. 36-37). Percebe-se, então, que os românticos já refletiam sobre as consequências do desenvolvimento baseado em valores quantitativos, mecânicos e artificiais que emergiam violentamente no século XVIII. Observa Löwy, no entanto, que “a primeira onda de anticapitalismo romântico reagiu à Revolução Indus-

trial e às suas consequências econômicas, sociais e culturais, durante o século XIX” (1990, p. 36). O ser autômato, os andróides, a tentativa humana na criação de novas criaturas nasceu desse desenvolvimento dos processos quantitativos mecânicos.

A nostalgia do passado pré-capitalista, ou ao menos de uma sociedade passada que não possuía ainda, significativamente, os traços do capitalismo, surge como crítica e uma solução (oposição), que confronta “*Kultur*, um conjunto de valores tradicionais – sociais, morais ou culturais – do passado, à *Zivilization*, o desenvolvimento moderno, “despessoalizado”, material, técnico e econômico; ou *Gemeinschaft*, a velha comunidade orgânica de relações sociais diretas, à *Gesellschaft*, a agregação mecânica e artificial de pessoas em torno de objetivos utilitários” (LÖWY, 1990, p. 36).

Uma das autoras mais importantes do romantismo inglês, Mary Shelley teve seu nome cravado na história da Literatura – e da cultura ocidental – justamente com seu *Frankenstein*. Publicada quando a autora tinha 19 anos, a história do monstro e seu criador originou-se de uma aposta, ou espécie de brincadeira, que a escritora travou com Percy Bysshe Shelley, seu marido, e os amigos Lord Byron e o médico deste, Polidori. Percy Shelley e Lord Byron são também nomes centrais na literatura romântica e inglesa; Polidori escreveu também, mas sem grande relevância, e os três exerceram influência sobre Mary Shelley.

A grande escritora inglesa foi filha de influentes pensadores de seu tempo: o filósofo William Godwin, autor de *An Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness* – uma referência –, e a escritora Mary Wollstonecraft Godwin, reconhecida pelo seu *A Vindication of the Rights of Woman* – que “foi considerado revolucionário quando apareceu em 1792, e tornou Mary Wollstonecraft famosa, especialmente nos círculos liberais” (FLORESCU, 1998, p. 33). Ainda segundo Florescu, a memória de sua mãe se tornaria um ideal para Mary Shelley, e tanto ela quanto o marido Percy B. Shelley se dedicaram muito ao estudo da obra de Mary Wollstonecraft (FLORESCU, 1998, p. 31).

A história do romance começou a ser construída em uma viagem que Mary Shelley, o marido Percy Shelley e a irmã de Mary, Claire Clairmont, fizeram no território continental europeu. Mais do que as dificuldades que o grupo enfrentou na viagem, deve-se atentar para o contato que estas pessoas tiveram com andróides em Neuchâtel, onde “algum anônimo do século XVIII nessa região inspirou-se para criar o homem mecânico” (FLORESCU 1998, p. 54); e para o trecho desta viagem que corresponde ao local “entre Mannheim e Mainz – porque entre essas duas cidades, num lugar não muito afastado do rio, está localizado o Castelo Frankenstein” (FLORESCU, 1998, p. 55) que foi erguido por volta de 1250 (p.71). Florescu constata também o paralelo entre a vida do cientista criado por Mary Shelley com a do alquimista, químico e médico Johann Konrad Dippel, nascido no Castelo Frankenstein (FLORESCU, 1998, p. 71). Diz-se inclusive – não é nada comprovado – que o alquimista teria descoberto o segredo do princípio da vida (FLORESCU, 1998, p. 58), e que

teria roubado alguns cadáveres de um cemitério (FLORESCU, 1998, p. 72). O que se sabe, com certeza, é que como Victor Frankenstein, Dippel estudou também Paracelso e Agrippa, e tinha interesse nos segredos do dom divino da vida.

O personagem de Mary Shelley é, mais do que o espelho de uma civilização e seus anseios e ambições, talvez uma espécie de retrato (ou uma apropriação) do alquimista Dippel. Isto reforça a representação de Victor como um personagem que realmente poderia ter participado da história científica daquela época. E ele seria, de fato, um dos precursores das experiências genéticas feitas pelo homem atualmente – Dippel com certeza o foi, em sua época. Foram dois homens que não resistiram à tentação do saber e que, por meio disto, ousaram desafiar as leis naturais ou divinas.

O castelo Frankenstein teria servido de local para um laboratório de alquimia, numa época em que pertencia ao Grande Ducado de Hesse, “uma casa que, durante o século XVIII, adquiriu fama internacional por experimentar e encorajar o estudo da alquimia” (FLORESCU, 1998, p.59). Dippel trabalhou nessa época para o duque de Hesse e, tendo supostamente descoberto grandes segredos, reivindicou, em troca dos segredos, o Castelo Frankenstein, onde nasceu (FLORESCU, 1998, p. 76).

Constatam-se através das descobertas de Florescu fontes importantes das ideias de Mary para seu romance, desde os grandes cenários pelos quais viajaram, até uma possível origem sobre suas ideias para a criação do monstro – já que o romance nasceu à época em que Mary Shelley encontrava-se na região onde travaria contato com essas histórias (mesmo que já conhecesse as histórias, ela e seu grupo provavelmente quiseram se aproximar dos locais em que ocorreram). Isto não quer dizer, no entanto, que fosse algo novo para sua imaginação, pois as lendas sobre a criação de homens artificiais são muito antigas:

A criação do homem pela intervenção divina (*sic*) pode ser rastreada no mito de Prometeu, ou no de Pigmalião, ou talvez nas lendas judaicas ainda mais antigas do Golem. Muitos velhos alquimistas, como Paracelso, Agrippa, Alberto Magno ou mesmo Konrad Dippel, tentaram em suas buscas nefandas imitar Deus, criando seres humanos em tubos de ensaio, pela destilação do sangue ou por outra complicada prática ocultista. (FLORESCU, p. 185).

A descrição da forma como surgiu a obra Frankenstein está contida no prefácio da própria Mary Shelley para o livro, e é certamente também dotada de recursos literários com o intento de imergir o leitor logo de início no mundo aterrorizante do cientista atormentado.

Envolvida em uma aposta com o marido Percy Shelley, o amigo Lord Byron e o médico deste, Polidori, a autora descreve no prefácio a noite em que teve a inspiração para o monstro que viria a incutir-lhe vida nas páginas do seu romance:

Eu via – com os olhos fechados, mas com uma penetrante visão mental –, eu via o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa

sa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio-vivo, desajeitado. Deve ter sido medonho, pois terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo Criador do mundo. O sucesso deveria aterrorizar o artista; ele devia fugir de sua odiosa obra cheio de horror. Ele esperaria que, entregue a si mesma, a centelha de vida que ele lhe comunicara extinguir-se-ia, que aquela coisa que recebera uma animação tão imperfeita mergulharia na matéria morta, e ele poderia então dormir na crença de que o silêncio do túmulo envolveria para sempre a breve existência do hediondo cadáver que ele olhara como berço de uma vida. Ele dorme; mas é acordado; abre os olhos; avista a horrorosa coisa de pé ao lado de sua cama, afastando as cortinas e contemplando-o com os olhos amarelos, vazios de expressão, mas especulativos. (SHELLEY, p. 10)

Esta visão, que teria assombrado a jovem, veio-lhe à mente após ouvir conversas de seu marido, o poeta Shelley, com o também poeta Lord Byron a respeito da “natureza do princípio da vida, e se havia possibilidade de ele ser descoberto e comunicado a algo” (SHELLEY, p. 9).

Se ela teve realmente ou não esse pesadelo, o evento da aposta realmente aconteceu, numa noite tempestuosa de 16 de junho de 1816. A proposta para a criação de histórias de fantasmas foi feita por Byron após o grupo ter-se detido na leitura do volume de histórias fantásticas *Fantasmagoriana, or Collection of the Histories of Apparitions, Spectres, Ghosts etc.* (FLORESCU, p. 97, 99). Atente-se ainda ao fato de que, ao contrário do que diz Mary Shelley no prefácio de sua obra, seu marido contribuiu muito mais ao livro do que ela deixa admitir (FLORESCU, p. 99).

O monstro que Mary conta ter visto no seu sonho viria a ser a criação de Victor Frankenstein. Grande admirador dos alquimistas e estudioso de suas teorias, seu pai o manda para completar a formação em Ingolstadt, onde toma conhecimento, na faculdade, de matérias que impulsionam seu conhecimento científico, além dos velhos estudos alquimistas que conhecia. Lá, empenha-se de tal forma nos estudos que consegue admiração de colegas e professores.

Já neste momento o jovem cientista objetivava descobrir algo que os antigos alquimistas que estudou se empenharam em tentar entender: o princípio da vida; a possibilidade de inculcar a centelha da vida num ser inanimado. Victor de fato consegue atingir seu objetivo, o que o faz querer utilizar-se desta descoberta. Está aqui a característica transgressora de Victor, do cientista, da ciência. Interessante notar, neste momento, a introdução do filme *Frankenstein*, de James Whale, em que se diz a respeito de Victor: “um homem de ciência que procurou criar um homem a própria imagem sem contar com Deus”. Guardadas as devidas diferenças entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica - como o próprio nome de Frankenstein, Henry no filme, ao invés de Victor -, esta introdução revela-nos a insubordinação de Frankenstein como imaginada por ele mesmo na obra de Mary Shelley: “uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim.” (SHELLEY, p. 61).

Começa, então, a criar seu ser. Este ser será a fonte da ruína do cientista, pois o cientista não suportará o horror da própria criação e fugirá deixando-a. Estando sozinho no

mundo, sem parentes, amigos ou uma companheira (seu criador rejeitou seu pedido para que fosse criada uma), o monstro se revolta contra seu criador e promete vingança, que culminará com a morte de Elizabeth, noiva de Frankenstein.

O processo de criação do novo ser é retratado no capítulo 4 do livro. Victor – no texto, ele narra sua história ao explorador e navegador Walton – não conta pormenores da experiência, tampouco relata os princípios de sua descoberta, e explica que

não quero levá-lo, desprevenido e cheio de ardor, como eu então estava, infalivelmente para o que será sua desgraça e destruição. Aprenda comigo, se não pelos meus ensinamentos, ao menos pelo meu exemplo, como é perigoso adquirir saber, e quão mais feliz é o homem que acredita ser a sua cidade natal o mundo, do que aquele que aspira a tornar-se maior do que a sua natureza permite. (SHELLEY, 2001, p.60)

Este quarto capítulo é, mais do que a descrição da experiência de Victor, sua confissão e demonstração do quão perigoso pode ser a busca incansável pelo saber e a incapacidade de ver os limites impostos pela própria natureza ao ser humano, ao seu papel como ser criado, e não criador. Devido à ciência, a este conhecimento que não pode cessar de crescer, de angariar horizontes, Victor irá perder toda a sensibilidade de espírito preocupando-se, única e exclusivamente, com o seu trabalho (SHELLEY, p. 2001, p.62). E é por isso que os românticos irão buscar o passado pré-capitalista:

a característica determinante desse passado é sua diferença com o presente (*o presente romântico*): é o período em que as alienações do presente ainda não existiam. Já que essas alienações provinham do capitalismo tal como o percebem e concebem os românticos, trata-se de uma nostalgia por um passado em que o sistema capitalista era menos desenvolvido do que no presente. (LÖWY e SAYRE, p.22-23)

Mary Shelley criou, talvez, o mais famoso e difundido personagem do Romantismo, e o criou para exprimir “sua revolta – a revolta do bom senso e da moral comum – contra um meio certamente brilhante, mas superficial e moralmente perigoso” (LECERCLE, 1991, p. 49).

“O golem” na pós-modernidade

Não há exatamente um modelo definido do que seja a pós-modernidade – a contemporaneidade, a época cultural e artística que se formou após o modernismo. E são mesmo especulativas as informações que se tem sobre quanto a cultura e a arte estão relacionadas. Há um terceiro fator que deve ser considerado: o mercado. Mas assim é quando se trata de estudar o recente – não há a relativa distância necessária para que se penetrem nos fatos –, e a própria época corrobora para este cenário, pois o pós-moderno é “uma civilização mundial de tolerância pluralística e opções superabundantes” (ANDERSON, 1999, p. 31).

De fato, “a história da idéia de pós-moderno, como vimos, começa bem antes do advento de qualquer coisa que pudesse prontamente se identificar como uma forma do pós-moderno atual. Nem a ordem da sua teorização corresponde à do seu aparecimento como fenômeno” (BAUMAN, 1998, p.110). Como parece suceder ao tentar esboçar este início para a pós-modernidade, é também nebuloso o cenário para os indivíduos, pois é uma época em que “o processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático” (HALL, 2006, p.12). Os contos de Vieira refletem essas inquietações sobre a identidade, e relacionam-se ainda aos levantamentos acerca da transgressão do homem e da busca pelo saber, bem como pelo papel da ciência. Para BAUMAN, 1998 (p. 71), “é notoriamente difícil, ou melhor, impossível saber com toda certeza quais feitos da tecnociência são, e quais não são, compatíveis com a permanência da genuína vida humana” (JONAS, Hans *apud* BAUMAN, 1998, p. 71). Ele ainda revela uma preocupação (p. 71) acerca da necessidade da criação de “uma nova ética, feita à medida dos novos poderes humanos. Uma espécie de novo imperativo categórico, como: “Aja de modo que os efeitos da sua ação sejam compatíveis com a permanência da genuína vida humana” (JONAS, Hans *apud* BAUMAN, 1998, p. 71)”. O homem parece se perder na sua busca; parece não refrear os seus caminhos.

O autor António Vieira (1941-), português, nascido em Lisboa, assume com maestria a função de tentar revelar estes conflitos do homem, utilizando uma linguagem complexa, que envolve o leitor em universos variados, numa miríade de evocações míticas, científicas e religiosas. Psicanalista – o que lhe vale singular visão acerca da (in)consciência humana – , tem 3 livros publicados no Brasil: *Tunturi* (São Paulo: Francis, 2002), *Sete contos de fúria* (Rio de Janeiro: Globo, 2002) e *Contos com monstros* (Rio de Janeiro: Globo, 2001). Os contos de Vieira são o retrato da impossibilidade do homem de confrontar a sua realidade, já que é uma constante, em seus textos, a busca pela sabedoria com a finalidade de aclarar a verdadeira identidade/origem do homem; é também o retrato da incredulidade, pois falha, em seus personagens, a fé. Essas indagações são relevantes à contemporaneidade, pois “nunca em nenhuma civilização anterior, as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do significado da vida pareceram tão absolutamente remotas e sem sentido” (ANDERSON, 1999, p. 63).

No texto “O golem”, extraído do livro *Contos com monstros*, é relatada a experiência de dois jovens cabalistas, Azriel de Gerona e Ezra ben Salomó, durante o século XIII. Azriel se dirige ao sábio rabino Nahmanides e confessa uma intenção:

Grande é o projecto, e perturbador nas suas conseqüências; e ainda assim não me abandonou mais desde que entrou em mim: dia e noite penso, sonho, desejo, persigo e deliro sem repouso. Ora, a grande obra que me cativa é a da formação de um golem que se anime de vida, conforme aos preceitos do livro *Yetsirá* (VIEIRA, 2001, p. 31).

A experiência dos cabalistas é relatada e, ao final, no momento em que a centelha de vida seria inserida no golem, a energia demasiadamente poderosa do raio que animaria o

ser feito do barro destrói a inscrição numa lâmina que continha o código para a vida, e o golem não vive.

Neste conto, Vieira demonstra a inquietação acerca dos usos que se tem feito da ciência atualmente, referindo-se, por exemplo, aos códigos inscritos no DNA humano – e nas sucessivas e inúmeras pesquisas acerca do genoma –, ao forjar as próprias características do golem, gravando,

segmento por segmento, em lâminas de argila, as seqüências próprias de letras eficazes; e aplicaremos essas tiras, qual pele dotada da informação fundamental, sobre o corpo do golem, virando para ele os grafismos mágicos inscritos.(...) a camada de barro assim impressa, fará corpo com a carne ainda inerte, impregnando-a com os signos do seu secreto código, que a ordenará (VIEIRA, 2001, p. 46).

A experiência é, para o próprio Azriel de Gerona, um projeto movido pelo “domínio da tentação e da transgressão” (VIEIRA, 2001, p. 42) e, quanto mais o é, mais parece o satisfazer: “esse sentimento vivo de prevaricar excitava Azriel em extremo, agitava-lhe o pensamento em fortes turbulências, e a consciência de jogar com elementos da esfera divina envolvia-o numa paixão ardente” (VIEIRA, 2001, p. 42). Era, também, uma necessidade: “por meio dele (*do golem*), reflectiria sobre quem é o homem, quais as suas raízes, o seu fundo, o que somos nós mesmos” (VIEIRA, 2001, p. 45); a necessidade eternamente humana e sobretudo pós-moderna da busca pela identidade.

Azriel de Gerona e Ezra ben Salomé não eram de acordo quanto ao propósito da criação do golem:

para Ezra, a grande obra a que se cometiam e na qual repetiam, miniaturizado, um trecho da Criação – tal como o cosmos tinha na Tora a sua expressão microcômica -, destinava-se a ser revelação divina; enquanto para Azriel o projecto que os movia era do domínio da tentação e da transgressão, o que podia virá-lo contra os artesãos e, no limite, aniquilá-los (VIEIRA, 2001, p. 42).

Azriel explica seu temor: “O ser que construímos, Ezra, não é adâmico, antes descendente de Lilit, que foi feita com barro pelas mãos mesmas de Elohim, e se rebelou... Pertencerá, se logarmos erguê-lo, ao reino de Samael!” (VIEIRA, 2001, p. 42). Ele ainda confessa ao companheiro Ezra ben Salomé : “Temo que sim, que Deus não tenha poder pleno, nem liberdade para criar... e uma parte do mundo esteja entregue a uma sorte vã e como à mercê de um jogo sem sentido.” (VIEIRA, p. 55). Percebe-se claramente a titubeação da crença de Azriel.

Outros contos de Vieira mostram-se em consonância com as inquietações de Azriel. Em “O grande luto”, por exemplo, do livro Efraim, um pesquisador de um observatório encontra, numa fotografia tirada por um telescópio, o cadáver de Deus. Grandes são as inquietações do pesquisador, e suas crenças – é judeu – são fortemente abaladas pela descoberta. Afinal,

desde criança lhe vinham sussurrando do seu Deus, que não tinha limite os Seus poderes, e como sobre todas as criaturas (as próprias pulsações do pensamento Lhe eram transparentes) o Seu olhar indagador caía, punindo e devastando. Melhor era rogar-Lhe que, por momentos ao menos, desviasse o olhar e o justo pudesse refazer-se do temor que o tremia (VIEIRA, 2002, p. 20).

Mas agora, Ele estava morto. Pode-se comparar, aqui, a transgressão do homem presente em “O golem” a uma possibilidade de transgressão do próprio Deus: Ele “fora destruído logo após o acto da Criação, feiticeiro inexperto, vítima de quanto ousara: o corpo desmoronara, desconjuncto, no próprio ponto do Princípio; a matéria que d'Ele escorrera era cadavérico espólio” (VIEIRA, 2002, p. 21). Não há somente a afirmação de que o Deus transgrediu para além do que lhe era devido; coloca-se o Deus ante o homem, ambos vítimas de si mesmos, igualando-os.

O cientista Efraim experimenta, pela sua descoberta, uma euforia,

como se pairasse muito acima de seus semelhantes: enquanto se debatiam no relativo e no equívoco, ele sabia mover-se no absoluto, e podia prová-lo. Algo de numinoso assim lhe adivinha, pois que, único de entre os homens a conhecer a existência e a localização do divino despojo, era bem mais poderoso em seu saber que os mais altos sábios e filósofos e os sumo-sacerdotes que guardaram o segredo da Arca da Aliança e das Tábuas da Lei (VIEIRA, 2002, p. 14).

Tem-se, como em “O golem”, um processo de aquisição de um saber que parece exceder as possibilidades do próprio homem, e que caminha paralelamente à falência da crença religiosa. Este processo culminará, no entanto, com a sobrecarga do depositário da sabedoria, já que Efraim, ao final, não “suportava arcar com a danação de ter descoberto o cadáver de Deus” (VIEIRA, 2002, p. 24), e a grande vaidade e orgulho de ver abatido o Pai “déspota e insensível” vai culminar, enfim, com “um desejo insano de identificação com Ele” (VIEIRA, 2002, p. 24).

No conto “O confronto”, o herói Kavi solicita uma espécie de audiência com o deus Zurvan, autor da Criação. Kavi leva dentro de si um turbilhão de dúvidas acerca do real motivo da existência, do para quê e o porquê da criação, do propósito real da criação ante o Caos, mas, consultando o deus Zurvan, num duelo em que ambos protegem suas faces com máscaras (não cabe a um mortal conhecer a face do Criador), o herói não consegue solução para suas inquietações. Ao final, findo o confronto, o deus esquece a máscara que usara e na qual ficou inscrita a “equação suprema que era o filtro e a semente do fogo, e que unificava o Ente” (VIEIRA, 2001, p. 89).

“Tomado por um desejo astral de decifrar o filtro” (VIEIRA, 2001, p. 88), Kavi, que se encontrava no pico da mais alta montanha – lugar do confronto –, retorna ao contato com a Terra e deixa, num movimento distraído, a máscara com a revelação se partir em mil pedaços, e se perder para sempre.

Silva (2001), em seu estudo sobre a ironia em Vieira, diz que “ao longo do texto nos deparamos com marcas como travessões, reticências, exclamações, interrogações e parênteses que, por vezes, assinalam uma outra voz (do autor?), que desconstrói o discurso do narrador” (SILVA, 2001, p. 113), nos remetendo a este trecho de “O golem”: “– O Deus demasiado escondido, que só se adivinhava e intuía por sinais adventícios, exigia que os do Seu povo, para O encontrarem, fossem sábios géometras, astutos algebristas” (VIEIRA, 2001, p. 40). Percebe-se o elemento irônico – inserido pelo travessão – pois, ao contrário do que pretende Azriel e Ezra, a deidade não se apresenta sob a forma das letras e números que pretendem decifrar; esta não é, definitivamente, a essência de um deus.

No texto de Silva, há ainda a percepção para várias cenas, presentes nos contos de Vieira, em que a luz que ilumina o ambiente é insuficiente, o que propicia um fio interligando os contos (SILVA, 2001, p. 117). Segundo ele, “essas ocorrências de luz limitada e parcial que (des)iluminam as coisas ou situações nos parecem propósito de um autor nos advertindo que tudo não passa de centelhas de conhecimento” (SILVA, 2001, p. 117), e que esse “fio que vai interligando os contos – uma matiz de conhecimento, sob pouca luz, que se apresenta em cada um – parece-nos um procedimento de questionamento do saber estabelecido” (SILVA, p. 117). Parece-nos, também, ser a indicação de que o conhecimento (ou estas centelhas de conhecimento) almejado pelos personagens não são senão caminhos equivocados, que são trilhados por não conseguirem mais apegar-se às suas crenças.

“O golem” cria também relação com o conto “Vida e morte de Argos”, em que a relação entre criador/criatura se dá entre homens e robôs. Neste conto, rebeldes de uma sociedade totalitária são aprisionados num ambiente vigiado por um robô, a quem denominam Argos, momento em que o narrador, um dos prisioneiros, percebe

a irônica realidade da nossa relação: tínhamos-lhe dado um nome mítico, enquanto ela nos designava por números de código – por isso nós, humanos, éramos reduzidos a designações de máquinas, e ela, máquina delatora, elevada à categoria de semideus (VIEIRA, 2002, p. 132)

Os prisioneiros não sabem, na verdade, a quem de fato pertence o controle daquele sistema que os aprisiona (mesmo indiretamente, foi criado pelos próprios humanos, pois a robótica é fruto do gênio humano), são simplesmente levados a se submeter às vontades do robô. Através de uma brincadeira para se distraírem, em que faziam perguntas face ao robô mas direcionadas a eles mesmos, revelam a incapacidade de se conhecerem realmente e de conhecerem do que fazem parte. Perguntas como: “Não tens pena de ser escravo? Escravo de quem, diz-me?”, “Lês a Bíblia? Qual é o teu deus, que te acautela a morte? Vá, confessa”...!”, “E o que esperas da morte?” (VIEIRA, 2002, p. 143), revelam, mais do que supunham os próprios prisioneiros, sua própria incapacidade de encontrar respostas para essas indagações. Finalmente questionado se é vivo ou morto, Argos responde: “Custa-me a prostrar a diferença entre vida e morte. Mas, pois que falo, é porque vivo” (VIEIRA, p. 144).

Citando novamente Silva,

o fantástico, o maravilhoso e o absurdo das histórias narradas, na maioria dos contos, estabelecem uma relação entre poder e saber. Em “O gólem”, a sabedoria do sábio Nahamanides e de Azriel de Geroma, somada à habilidade de Ezra ben Salomó não são totalmente eficazes, ao fracassar (em parte) na criação do gólem (SILVA, 2001, p. 120).

Todos revelam, ao final dos contos de António Vieira, a incapacidade de lidar com uma sabedoria excessiva, a qual buscaram, por vezes sem limite, adquirir. Demonstraram, afinal, não poder controlar o poder que tinham em mãos.

Conclusão

Através de um tema em comum, a criação de um novo ser vivo pelas mãos do próprio homem, presente nos dois textos estudados – o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley e o conto “O golem”, de António Vieira –, mostrou-se a preocupação de autores de diferentes épocas e contextos em refletir sobre a relação que o homem mantém com o saber que adquire e constrói, notadamente o saber científico. Este se torna relevante atualmente, pois os limites da ciência definitivamente parecem não ter fim, e as experiências – com clones, genes, robótica – são tão frequentes quanto inversamente proporcionais às precauções que tomam os peritos na área. Nos dois textos, o empenho dos personagens em criar um novo ser revela-se como experiências que fogem ao seu controle, despertando eventos retaliadores – a vingança do monstro de Frankenstein e o cadáver deformado do golem natimorto –, que questionam a ética e pertinência de seus trabalhos.

Espera-se que o presente trabalho provoque em seus leitores reflexões acerca da ciência, tomando como exemplo as histórias contidas em *Frankenstein* e “O golem”; e que tenha propiciado maior conhecimento e reconhecimento da importante obra de Mary Shelley, além de despertar o interesse para maiores leituras e trabalhos sobre os textos de António Vieira.

Referências

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Sygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinnelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FLORESCU, Radu. *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*. Trad. Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz T. da Silva e Guaraçira L. Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein: mito e filosofia*. Trad. Rosa Amanda Strausz. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Trad. Myriam V. Baptista e Magdalena P. Baptista. São Paulo: Perspectiva: Edusp, 1990. (Coleção debates; v.234).

_____ & SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. Trad. Eloísa de Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Mécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 2001. (Coleção Pocket L&PM).

SILVA, Carlos Roberto da. "(Con)fabulações: António Vieira e a ironia romântica", in: *Ironia, humor, metalinguagem e reavistação da história. Cadernos CESPUC de Pesquisa*. Belo Horizonte: PUC Minas, n. 9, ago. 2001, PP. 111-123.

VIEIRA, António. *Contos com monstros*. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Sete contos de fúria*. São Paulo: Globo, 2002.