

# O Tempo do Lobo de Michael Haneke e os trinta e seis justos na literatura e no cinema

*The Time of the Wolf* by Michael Haneke and the thirty-six righteous in literature and cinema

## SÂMELLA MICHELLY FREITAS RUSSO

Graduada em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás.  
Mestranda em Literatura na Universidade de Brasília.

**RESUMO** Este artigo visa estabelecer uma reflexão sobre o uso do mito dos trinta e seis justos no filme *O tempo do lobo*, dirigido por Michael Haneke, em contraste com a apropriação desse mito judaico por Isaac Singer e Jorge Luis Borges em *O golem* e *O livro dos seres imaginários*, respectivamente. Não obstante a literatura e o cinema apropriarem-se dialogicamente do mito como base para a construção de seus enunciados, pretende-se identificar as singularidades de cada obra em sua ressignificação artística.

**PALAVRAS-CHAVE** Michael Haneke; Bashevis Singer; Jorge Luis Borges; mitologia; cinema; literatura; releituras e ressignificação.

**ABSTRACT** This article aims to provide a reflection on the use of the myth of the thirty-six righteous in the movie *Time of the wolf*, directed by Michael Haneke, in contrast to the appropriation of this Jewish myth by Isaac Singer and Jorge Luis Borges in *The golem* and *The book of imaginary beings*, respectively. Despite literature and cinema appropriate dialogically the myth as the basis for the construction of their statements, it is intended to identify the uniqueness of each work in its artistic reinterpretation.

**KEYWORDS** Michael Haneke; Bashevis Singer; Jorge Luis Borges; mythology; cinema; literature; re-reading and reinterpretation.

**A LITERATURA E O CINEMA SEMPRE POSSUÍRAM UMA RELAÇÃO DE PROXIMIDADE**, com a literatura fornecendo rico material para a criação cinematográfica. A inclusão de outras manifestações artísticas e outras áreas do conhecimento no *corpus* de análise dos estudos literários comparatistas proporcionada por Henry H. H. Remak, consagrando o pensamento do que se denominava à época de “escola americana”, torna possível a presente análise, que avalia a leitura do mito dos trinta e seis justos por Borges, Singer e Haneke em dois diferentes meios de expressão: a literatura e o cinema.

Pretendeu-se analisar como a lenda judaica dos trinta e seis justos foi representada no filme *O tempo do lobo*, de Michael Haneke, em contraste com os livros *O golem*, de Singer, e *O livro dos seres imaginários*, de Borges, na tentativa de identificar de que forma cada um dos autores engendrou transmutações atualizadoras do significado lendário e as singularidades de cada ressignificação enunciativa. Em estratégias dialógicas de releituras e desleituras, esses três leitores do mito judaico propõem a revisitação e a atualização de um mito até então circunscrito à tradição religiosa do judaísmo.

## O mito judaico

Uma antiga crença judaica afirma a existência dos *Lamed Vav Tzadikim*, também conhecidos como *Lamed Vavniks* ou *Lamed Wufniks*, “pessoas espiritualmente despidas de todo o mal” (MORASHÁ, 2011, p.4) e representantes dos verdadeiros justos. No judaísmo, os *Tzadikim* correspondem às pessoas reunidas no Monte Sinai quando do

recebimento dos Dez Mandamentos – primeiras Tábuas<sup>1</sup> outorgadas diretamente por D'us<sup>2</sup> – que se comprometeram a seguir os ensinamentos da *Torá* ainda sem ter conhecimento do que isso poderia implicar e, por essa razão, “purificaram-se da impureza espiritual que tinha degradado a humanidade como consequência do pecado de Adão. No dia que eles ouviram os Dez Mandamentos eram pessoas justas no mais amplo sentido da palavra, eram todos *Tzadikim*” (MORASHÁ, 2011, p.4).

Apesar de a lenda judaica ter sofrido alterações ao longo dos séculos, diz-se que sempre houve trinta e seis homens cuja missão é sustentar a existência do mundo perante Deus, e a falta de apenas um deles é razão suficiente para que o mundo deixe de existir. Caso um dos justos morra, imediatamente outro toma o seu lugar, pois deles depende o equilíbrio do mundo. A lógica desse sustentáculo reside na ideia de que se Deus criou o mundo, é a ação justa dos homens que permite a continuidade de sua existência.

Diz-se que os *Tzadikim* são pessoas comuns. Não se conhecem e não têm conhecimento da sua condição. Nesses homens puros e bons, verdadeiros seres de exceção, reside a salvação de uma humanidade degenerada em apatia. “Essa lenda, que se encontra amplamente divulgada no folclore judaico, fala dos Trinta e Seis *Tzadikim* ou justos, nas mãos dos quais, ainda que desconhecidos ou ocultos, está o destino do mundo.” (SCHOLEM, 1994, p.47)

Em *O Último dos Justos*, Schwarz-Bart descreve a figura dos *tzadikim*: “Em nada se distinguem dos simples mortais; muitas vezes, eles próprios se ignoram. Mas, se acontecesse faltar um só deles, o sofrimento dos homens envenenaria até a alma das crianças e a humanidade sufocaria num grito.” (SCHWARZ-BART, 1986, p.5-6)

Para Martin Buber, cuja obra contribuiu significativamente para a disseminação da cultura judia

no mundo, a fonte principal do conhecimento do hassidismo (ou chassidismo)<sup>3</sup> reside não na cabala, mas em suas lendas (SCHOLEM, 1994, p.15), eis que o gênero da literatura lendária desenvolvido no final do século XVIII tornou-se popular entre as massas hassídicas. A subjetividade e a liberdade interpretativa inerente às lendas e aos mitos justificam a sua predileção em detrimento de recursos textuais mais rigorosos. “Naturalmente, do ponto de vista estético, a lenda apresenta maiores vantagens e atrativos prestando-se melhor a uma interpretação subjetiva do que os escritos teóricos nos quais uma linha de raciocínio é cuidadosamente desenvolvida e executada.” (SCHOLEM, 1994, p.18)

Sabe-se que há divergências acerca do número de justos. O quantitativo varia de vinte, conforme preconiza alguns representantes da tradição talmúdica, a quarenta e cinco justos. Apesar das controvérsias, o número trinta e seis surgiu com o mestre babilônico Abaie no século IV<sup>4</sup> e foi aceito nos escritos cabalísticos.

A figura do justo ou *tzadik*, em hebraico, aparece inclusive em Gênesis 18. Diante do anúncio de Deus sobre a destruição de Sodoma e Gomorra, Abraão intercede junto a ele pelo seu povo, rogando pela não destruição da cidade caso nela encontrasse pelo menos dez justos.

E chegou-se Abraão dizendo: Destruirás também o justo com o ímpio? Se, porventura, houver cinquenta justos na cidade, destruí-los-ás também e não pouparás o lugar por causa dos cinquenta justos que estão dentro dela? (...) Então disse o Senhor: Se eu em Sodoma achar cinquenta justos dentro da cidade, pouparei todo o lugar por amor deles. E respondeu Abraão, dizendo: (...) Se, porventura, faltarem de cinquenta justos cinco, destruirás por aqueles cinco toda a cidade? E disse: Não a destruirei, se eu achar ali quarenta e cinco.

E continuou ainda a falar-lhe e disse: Se, porventura, acharem ali quarenta? E disse: Não o farei, por amor dos quarenta. Disse mais: Ora, não se ire o Senhor, se eu ainda falar: se, porventura, se acharem ali trinta? E disse: Não o farei se achar ali trinta. E disse: Eis que, agora, me atrevi a falar ao Senhor: se, porventura, se acharem ali vinte? E disse: Não a destruirei, por amor dos vinte. Disse mais: Ora, não se ire o Senhor que ainda só mais esta vez falo: se, porventura, se acharem ali dez? E disse: Não a destruirei por amor dos dez.

### Os trinta e seis justos de Isaac Singer

Escrito em 1969, o livro *O golem*,<sup>5</sup> do escritor judeu Isaac Bashevis Singer, ganhador do Nobel de Literatura de 1978, representa uma resposta às atrocidades vividas pelos judeus nas duas guerras mundiais. Inicialmente, Singer dedica o livro “aos oprimidos e perseguidos onde quer que estejam, jovens e velhos, judeus e não judeus, na esperança contra esperança de que o tempo das falsas acusações e decretos maliciosos há de cessar um dia” (SINGER, 2010, p.15).

Em *O golem*, o autor apresenta uma narrativa que envolve uma comunidade judaica ambientada na velha cidade de Praga no século XVI. Um proeminente banqueiro local e judeu, Reb Eliezer Polner, após negar empréstimo ao conde Jan Bratislavski, conhecido por ser incapaz de honrar suas dívidas, passa a ser perseguido pelo conde e é, inclusive, levado a julgamento pelo suposto sequestro de sua filha, Hanka. O suposto sequestro teria sido motivado pelo propósito de usar sangue da criança na produção das *matzes*.<sup>6</sup> “Sempre que uma criança cristã desaparecia, os inimigos dos filhos de Israel faziam logo correr em Praga o rumor de que os judeus a haviam assassinado a fim de obter sangue para o pão ázimo.” (SINGER, 2010, p.19)

Desde o início, fica claro que esse foi um plano articulado pelo conde para vingar-se do banqueiro. Assim, Singer utiliza-se da lenda das *matzes* para explicitar a perseguição do povo judeu e, em sua construção narrativa, o autor apropria-se de mais duas significativas lendas judaicas: o *golem* e os trinta e seis justos. Diante de todas as mazelas que afligiam o povo judeu e das notícias da prisão de Reb Eliezer Polner, o mais famoso sábio e cabalista Rabi Leib, o Maharal, que sempre rogou a Deus pelo seu povo, recebeu uma inesperada visita, que pareceu ser a resposta às suas preces.

Exatamente às doze da noite, Rabi Leib levantou-se para as preces da meia-noite. Como é do costume, espalhou cinzas sobre a cabeça e entoou as lamentações pela destruição do Tempo em tempos antigos. Derramou também lágrimas pela desgraça que assaltara Reb Eliezer Polner e toda a comunidade judaica nos tempos de hoje.

De repente a porta abriu-se e apareceu um homenzinho vestido um Gabardo todo remendado, com uma corda em torno da cintura e um saco nas costas, qual um mendigo.

[...]

Rabi Leib lançou um olhar sobre o forasteiro e no mesmo instante lhe ficou claro que não se tratava de um viajante comum. Notou em seus olhos alguma coisa que só grandes homens possuem e que só grandes homens reconhecem – uma estranha mistura de amor, dignidade e temor a Deus. Compreendeu então que o visitante poderia ser um *lamedvovnik*, um dos Trinta e Seis Justos por cujos méritos o mundo existe, segundo a tradição. Nunca anteriormente tivera Rabi Leib o privilégio de encontrar uma pessoa dessa envergadura. (SINGER, 2010, p.26-27)

Nessa passagem, o autor cita os trinta e seis justos, ao inferir que o homem que lhe rendia visitas era um desses justos, que teria vindo ao seu encontro para instruí-lo e libertar o povo judeu de seu jugo. Em um diálogo entre o Rabi Leib e o suposto justo, o autor novamente lança mão de um mito judaico: o *golem*. O suposto justo adverte ao Rabi que um *golem* de barro deveria ser feito e que essa criatura seria a responsável pela salvação do povo judeu.

A narrativa nos é útil até essa passagem, pois está presente a utilização dos mitos como meio de salvação e pretensa expiação dos pecados humanos, em um movimento de terceirização de responsabilidade, ilustrativo das práticas religiosas. Apesar do estilo sucinto e direto de Singer, que acarreta relativa perda de qualidade poética de seu texto, sua literatura muito se aproveita da religião, do misticismo e da mitologia que habitam a tradição e a narrativa popular, constituindo eixo temático em sua literatura.

### Os trinta e seis justos de Borges

Em *O livro dos seres imaginários*, de 1974, Borges enumera um grande número de criaturas mágicas que figuram nas mais variadas histórias contadas através dos tempos. Escrito com a colaboração de Margarita Guerrero, são catalogados 116 criaturas e seres, oriundos da literatura, das lendas e dos mitos, um árduo trabalho que busca, em fontes antigas, material capaz de nos oferecer novas possibilidades criativas.

Borges destina apenas uma página para descrever o mito judaico, mas o diminuto texto não impede a riqueza de conteúdo ao tradicional estilo borgeano.

Os *lamed wufniks*<sup>7</sup>

Há na Terra, e sempre houve, trinta e seis homens retos cuja missão é justificar o mundo perante

Deus. São os *lamed wufniks*. Não se conhecem entre si e são muito pobres. Se um homem chega a saber que é um *lamed wufnik*, morre imediatamente, e um outro, talvez em outra região do planeta, toma seu lugar. Sem suspeitar, esses homens são os pilares secretos do universo. Não fossem por eles, Deus aniquilaria o gênero humano. São nossos salvadores e não sabem.

Essa crença mística dos judeus foi exposta por Max Brod.

Sua remota raiz pode ser encontrada no capítulo 18 do Gênesis, quando o Senhor declara que não destruirá a cidade de Sodoma se nela houver dez homens justos.

Os árabes têm um personagem análogo, os *kutb*. (BORGES, 2007, P.132)

Trata-se, portanto, de um meticuloso compêndio de entidades criadas em espaços e tempos específicos pela imaginação humana. Nesse livro, Borges apresenta ao leitor quão profícuo pode ser a imaginação e convida-o a desafiar as narrativas tradicionais por meio da apropriação do fantástico.

### Os trinta e seis justos em *O tempo do lobo*, de Michael Haneke

*O tempo do lobo* foi escrito e dirigido por Michael Haneke e lançado em 2003. Após uma possível catástrofe não identificada temporal ou espacialmente, da qual não se tem nenhuma explicação, cada um sobrevive da forma que pode. Anne, protagonizada por Isabelle Huppert, seu marido, Georges, e seus dois filhos, Eva e Ben, vão para sua morada de campo e deparam com uma família que invadiu sua casa e que se recusa a sair. O marido de Anne é morto. A reação de Anne se restringe a limpar o sangue do marido que respingou em seu rosto e, após alguns segundos, vomitar diante da si-

tuação absurda que presencia. Em meio à escassez de água e à falta de eletricidade, os sobreviventes da família procuram refúgio junto aos vizinhos, mas nada obtêm. São tratados com uma indiferença dilacerante, a não ser um pouco de comida que recebem de uma vizinha reticente. Os três começam uma caminhada sem rumo, refugiando-se em cabanas e celeiros abandonados. Uma noite, Ben desaparece. Na escuridão completa, a mãe e a irmã acendem um fogo para tentar encontrá-lo. Ben retorna de manhã, acompanhado de um adolescente também na mesma situação, que, aos poucos, vai se tornando mais amigável devido à sua amizade com Eva.

Os quatro partem em direção a uma estação, onde se encontram alguns sobreviventes que esperam por um trem. Lá, há pessoas de diferentes origens, representado no filme pelo uso de diferentes línguas. A luta pela sobrevivência implica comportamentos agressivos e hostis. Em meio a um caos social e com a resistência de muitos, há o estabelecimento de regras de convivência que são constantemente reafirmadas no intento de controlar a situação por um homem chamado Koslowski. A partir desse cenário, vários atos são representativos do caos e da desordem: fome, sede, violência, estupro, humilhação, suicídio e indiferença. E permanecem esperando por um trem que lhes dará a redenção, um trem que nunca chega. Eva reencontra o assassino de seu pai, mas a falta de provas faz as acusações da família perderem força. Ben, perturbado por uma história contada por um velho comedor de giletes, decide sacrificar-se em uma grande fogueira feita nos trilhos. Um homem convence Ben a não se sacrificar no fogo. De uma janela de um trem, a paisagem passa, o que dá ao desfecho filmico um tom otimista.

Em *O tempo do lobo*, Haneke apresenta um distinto diagnóstico da situação de uma sociedade

deteriorada em todas as suas instâncias: afetiva, ética, econômica, ecológica e política, e a sua não identificação tempo-espacial acaba por sugerir a onipresença da catástrofe nos dias atuais. Trata-se do único filme de Haneke que utilizou a tecnologia do CinemaScope,<sup>8</sup> já que, diferentemente dos demais filmes do diretor, *O tempo do lobo* se desenvolve principalmente no exterior, nas vastas paisagens, o que demandou uma lente alternativa.

Ainda que a temática fílmica seja típica do gênero ficção científica, o filme em muito se distancia desse gênero. O tema interessa a Haneke particularmente por possibilitar a evocação de problemas sociais e humanos por meio de situações extremas, mas sem recorrer aos artifícios banais típicos da ficção científica, tornando a catástrofe um reflexo dos dias atuais. Sobre seu filme, Haneke diz: “(...) *Le temps du loup, où j’essaie de montrer la situation dans laquelle nous nous trouvons aujourd’hui. Nous sommes au bord de l’abîme, abîme dont nous ignorons souvent l’existence*” (CIEUTAT, 2012, p.230).

A ausência de trilha sonora no filme é sintomática de uma conjuntura de racionamento, em que a falta de água, comida e eletricidade prevalece. Há, no entanto, uma única música no filme,<sup>9</sup> que é ouvida por Eva em um rádio à pilha e quase não é possível identificá-la. Esse cenário é utilizado pelo diretor austríaco para nos apresentar a forma como as pessoas reagem em situações limites.

Ao longo da narrativa fílmica, Haneke faz alusão à mitologia em dois momentos: no título do filme e ao procurar um elemento redentor capaz de salvar a todos. Na escolha do título do filme, Haneke faz referência a um dos mais antigos poemas germânicos, *Völuspá*. Na tradução feita por Henry Adams Bellows, em *The Edda Poetic: the mythological poems*, que faz um compêndio de poemas da mitologia nórdica, a expres-

são “*wolf-time*”<sup>10</sup> encontra-se na estrofe 45, quando da representação do tempo que antecede o fim do mundo, o Ragnarök, o tempo do lobo, devidamente atualizado pelo diretor.

Brothers shall fight | and fell each other,  
And sisters' sons | shall kinship stain;  
Hard is it on earth, | with mighty whoredom;  
Axe-time, sword-time, | shields are sundered,  
Wind-time, *wolf-time*, | ere the world falls;  
Nor ever shall men | each other spare.  
(BELLOWS, 2004)

A segunda alusão mitológica é a que nos interessa em especial: o mito judaico dos trinta e seis justos. Em uma conversa entre Anne e Béa, uma das sobreviventes que se encontra na estação, os justos são mencionados pela primeira vez. Ao falar de Koslowski, Béa sugere que talvez ele seja um dos justos, já que ele parece ter total controle da situação. Nesse ensejo, conta para Anne o que o grupo representa. Relata que conheceu um deles, que são, no total, trinta e seis, e que são eles quem garantem a nossa existência. A falta de apenas um seria suficiente para que o mundo acabasse. Os justos de Béa são os trinta e seis justos da mitologia judaica, ainda que em um contexto não restrito à religiosidade. No decorrer do filme, haverá uma segunda alusão a esse mito, em uma espécie de releitura dos trinta e seis justos apresentados por Béa.

O senhor comedor de giletes conversa com Béa e conta sobre os seus justos. Esses justos são diferentes, porque, na história contada pelo senhor, são homens que se oferecem em sacrifício: homens que pulam nas chamas, todos nus, e que queimam até a morte. Eles se sacrificam por nós, ficando o mundo bem novamente. Para o senhor, esses justos são os instrumentos da redenção humana, estando em toda parte. Aqui, fica claro que cada um crê na sua

própria construção, sendo a segunda menção aos trinta e seis justos diferente da primeira.

É notória a inação que caracteriza os sobreviventes da pretensa catástrofe, que não planejam ou preparam qualquer ação, mas simplesmente conversam sobre o mito de salvadores, sempre sem saber o que fazer. A figura da espera é uma constante na narrativa fílmica, e o mito dos trinta e seis justos é representativo dessa eterna espera da salvação pelo outro. Encontra-se no coletivo – nos trinta e seis justos e no trem – a salvação de uma sociedade incapaz de se salvar, de se ajudar. Espera-se por um trem que nunca chega e por um justo que parece não existir.

Há uma cena que antecede a chegada da família à estação. Durante a caminhada, um trem passa, e todos correm em direção ao trem e gritam para que ele pare. O único que permanece inerte é Ben, como se ele soubesse que a salvação não se encontra nele. Ben, após ouvir a história contada pelo senhor, fará prova de uma grande humanidade, ainda que de forma bastante perversa, ao vislumbrar seu próprio sacrifício como única solução possível. O tom otimista da cena final da paisagem passando pela janela do trem sugere, de certa forma, a inutilidade do sacrifício pretendido por Ben. O otimismo do filme é reafirmado pelo personagem que impede Ben de se atirar no fogo, não obstante ter-se mostrado durante o filme um indivíduo hostil, em uma atitude, à primeira vista, contraditória.

Sobre o ato de Ben, ao ser questionado sobre o seu significado, Haneke permanece vinculado a uma ideia de liberdade interpretativa no cinema: “*Je ne peux rien dire, car c’est vraiment une question d’interprétation. Je pense que chaque spectateur va voir ce geste d’une manière différent, en fonction de sa conception de la vie et du surnaturel.*” (CIEUTAT, 2012, p.232-233)

Com uma estética semelhante à de Robert Bresson, diretor que exerce influência confessa em Haneke, o diretor austríaco opta por um cinema seco e sem pretensão de nos dar fáceis respostas, justificando a “*esthétique de l’obscurité*” apresentada no longa-metragem. Esse mecanismo acaba por frustrar o espectador, o que parece ser um dos intuitos de Haneke. Para o diretor austríaco, as grandes obras de arte são aquelas que nos oferecem inúmeras possibilidades de interpretações, nenhuma capaz de explicar a obra em sua totalidade. A sua proposta é um cinema que evoque a liberdade interpretativa, em que ele mesmo afirma que o objetivo do seu trabalho é “*laisser une place au spectateur, afin qu’il puisse s’appropriier le film à sa façon, avec sa culture et sa manière de penser*” (CIEUTAT, 2012, p.233).

A parte inicial do filme, que nos mostra o pai de família, Georges, sendo assassinado abruptamente e sem motivo aparente, é ilustrativa da estratégia hanekeana. O lugar do espectador diante dessa cena é um sentimento de profundo desespero, sentido de forma mais ávida do que mediante uma cena repleta de representações dramáticas. A intenção é a imparcialidade do diretor, o que implica a liberdade do espectador, que é chamado a se posicionar e a estabelecer a sua própria interpretação. Essa estratégia é constantemente explorada no cinema de Haneke, a exemplo do que ocorre em *O sétimo continente* (1989) e *O vídeo de Benny* (1994), ambos pertencentes a sua Trilogia da Frieza.<sup>11</sup>

*O tempo do lobo* é uma obra que evoca apenas meios sentidos, sentidos fragmentados, que não nos parece um quadro harmônico e de total inteligibilidade. Os personagens parecem compartilhar de uma situação limítrofe e, como usual, não nos é oferecida muita informação sobre eles, suas experiências e histórias pessoais. A motivação dos personagens quase sempre permanece obscura, e seus

objetivos, ambíguos, em consonância com a proposta de liberdade interpretativa presente em seus projetos cinematográficos, sobre o que Haneke questiona: “Como dou ao espectador a chance de reconhecer essa perda de realidade e sua própria participação nela, assim fazendo com que ele se emancipe da posição de vítima do meio para se tornar seu potencial parceiro?” (HANEKE, 2011, p.32).

O cineasta Andrei Tarkoviski, outro nome no cinema que exerce forte influência em Haneke, também considera fundamental essa liberdade ofertada pelas obras fílmicas, ao que ele denominada de “obra aberta” (MOGRABI, 2013, p.141), uma vez que vê o cinema como uma experiência que permite uma reflexão aberta sobre a nossa condição humana de mundo sempre historicamente situada.

(...) sempre há mais num filme do que aquilo que se vê — pelo menos, se for um verdadeiro filme. Sempre descobriremos nele mais reflexões e ideias do que as que ali foram conscientemente colocadas pelo autor. Assim como a vida, em constante movimento e mutação, permite que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo, o mesmo acontece com um filme autêntico; ao registrar fielmente na película o tempo que flui para além dos limites do fotograma, o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele: este processo de interação é um fator fundamental do cinema. (TARKOVISKI, 1998, p.139-140)

### A atualização do mito dos trinta e seis justos no cinema e na literatura

A atualização do mito judaico dos trinta e seis justos passa pelo resgate das narrativas tradicionais engendradas no espaço-tempo religioso. Esse resgate temático, porém, já foi alvo de um ceticismo que indicava os limites da percepção criativa, em

especial no campo literário. Durante algum tempo, a perspectiva da literatura do esgotamento de John Barth e do eterno retorno de Friedrich Nietzsche sustentaram essa atmosfera de pessimismo sobre o fazer literário.

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência – e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez, e tu com ela, poeirinha da poeira!”. Não te lanças ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasses assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti, assim como tu és, ele te transformaria e talvez te triturasse: a pergunta diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre o teu agir! (NIETZSCHE, 2001, p.230)

A ideia do eterno retorno nietzschiano consiste em atribuir à vida o seu ciclo repetitivo: a humanidade presa a um número limitado de fatos e circunstâncias, que se repetem no passado, no presente e no futuro, com o bem e o mal, a dor e o prazer, a alegria e a tristeza alternando-se na eternidade. Ainda que não ouse afirmar que os fatos se repetem de forma inequivocamente idêntica, o eterno retorno sugere que o fazer literário também se

submete a esse movimento cíclico, em uma lógica da repetição dos fatos, das histórias, das narrativas.

Se a ideia nietzschiana em si já evocava um ciclo inevitável de repetição, a teoria da literatura do esgotamento de Barth indicava o mesmo caminho. Em 1967, ao analisar a literatura das vanguardas modernistas em um ensaio controverso e polêmico, *The literature of exhaustion*,<sup>12</sup> o norte-americano identificou um cenário de possibilidades exauridas enfrentado pelas vanguardas modernistas. Essa perspectiva, no entanto, não vaticinava o ocaso do fazer literário, mas apenas demonstrava a necessidade de sua resignificação.

Barth vê, em Jorge Luis Borges, um dos poucos nomes que dominam uma técnica narrativa especial, capaz de resignificar a literatura e despertar o nosso interesse mesmo em uma era de esgotamento literário. Essa distinção é atribuída a Borges por ele conseguir lidar com as restrições e limites literários da contemporaneidade, tanto técnica quanto tematicamente, sendo capaz de superar os limites estéticos e de se apropriar deles, abrindo espaço à manifestação criativa. Por isso, John Barth afirma esperar que o movimento que, em 1967, ele denominou de “literatura do esgotamento” pudesse um dia ser também considerado uma “literatura da plenitude”.

Em um de seus ensaios, Borges dialoga com Nietzsche e Barth:

Costumo voltar eternamente ao Eterno Regresso; (...) Um astrólogo que não havia examinado em vão o Timeu<sup>13</sup> formulou este argumento irreprensível: se os períodos planetários são cíclicos, também o será a história universal; ao fim de cada ano platônico renascerão os mesmo indivíduos e cumprirão o mesmo destino. (BORGES, 1997, p.71)

Ao analisar as diversas traduções do clássico *As mil e uma noites*, que teve como proeminentes tra-

dutores Antoine Galland, Eduardo Lane, Burton e J. C. Mardrus, Borges antevê a importância das releituras de grandes feitos da humanidade, sendo ressignificados temporal e espacialmente, pois permanece “o problema fundamental. Como divertir os cavalheiros do século XIX com os romances em fascículos do século XIII? É sobejamente conhecida a pobreza estilística das Noites” (BORGES, 1997, p.87).

Hoje as indagações são ainda pertinentes. Como é possível divertir ou despertar o interesse dos homens do século XX e XXI a respeito de um mito que remete aos tempos bíblicos e inicialmente circunscrito à crença judaica? Sabe-se que cada tradutor de *As mil e uma noites* lhe deu uma entonação própria, ora acrescentando ora omitindo palavras e histórias diante de uma conveniência específica. Nas palavras do próprio Borges, esse mecanismo nada mais é do que o ato de enriquecimento artístico, em um exercício criativo que visa à transformação narrativa: “De modo geral, cabe dizer que Mardrus não traduz as palavras e sim as representações do livro (...). Sua infidelidade, sua infidelidade criadora e feliz, é o que deve importar para nós” (BORGES, 1997, p.93).

Uma das indagações de Borges é: em uma época em que tudo já foi dito, como ser original? T. S. Eliot também reflete sobre as apropriações enunciativas e os conceitos de influência e originalidade, muito úteis à literatura comparada. Para Eliot, não se trata de mera reprodução, mas de representação dialética entre a memória do passado e o presente, entendendo a história inserida em um processo de simultaneidade.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que deles fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso

situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico. É necessário que ele seja harmônico, coeso, e não unilateral. (ELIOT, 1989, p.39)

Assim, cabe ao artista articular a sua consciência no passado e desenvolvê-lo em sua obra, no intuito de incrementar as possibilidades criativas. Aqui, o passado da mitologia é alterado pela perspectiva do presente, e o presente, conseqüentemente, se transforma, encontrando-se a originalidade na leitura feita por cada um.

Borges nos mostra como é possível elaborar uma obra de arte sem sequer escrevê-la, a exemplo do que faz em seu conto *Pierre Menard*, autor do *Quijote*. Ao trabalhar com o limite, com o já dito, Borges faz uma literatura única e atual, em seu conteúdo e em sua forma, revelando que o esgotamento e o eterno retorno ao mesmo de Nietzsche são improváveis, pois a apreensão depende não dos autores, mas dos seus leitores, considerados individualmente, cada qual com sua leitura específica. Esse universo de leituras possíveis é condicionado pelas vivências de cada um, sendo que cada contexto espacial e temporalmente distinto funciona como um elemento transformador das narrativas tradicionais.

Sobre a apropriação enunciativa em determinados contextos e os intercâmbios culturais inerentes à comunicabilidade artística, o pensamento de Yuri Lotman é elucidativo. O interesse de Lotman é a análise de textos em uma determinada cultura e também textos de culturas estrangeiras, temporal e espacialmente deslocados e em constante interação. Dessa interação surge o dinamismo cultural. O mito judaico dos trinta e seis justos pode ser inserido nessa perspectiva. Parte-se de um texto estrangeiro que, ao interagir com diferentes culturas, gera diferentes interpretações subjetivamente construídas,

em que os textos passariam a representar instrumentos de memória, em consonância com o pensamento de Mikhail Bakhtin e sua análise dos gêneros.

Todas as culturas são constantemente bombardeadas por textos isolados e ao acaso, mas que caem sobre elas como uma chuva de meteoritos. O que temos em mente não são os textos que já estão incluídos em uma tradição e que têm influência sobre a cultura, mas sim as invasões isoladas e disruptivas. (...) Mas, na verdade, eles são fatores importantes no estímulo à dinâmica cultural. (LOTMAN, 1990, p.18)

Em contato com o texto estrangeiro, o sistema receptor perde a sua passividade e torna-se ativo, em uma manifestação responsiva diante do enunciado do outro, com a produção de novas interpretações, novos textos, novas estruturas. Para Lotman, os “textos importados são inteiramente dissolvidos na cultura receptora, a qual, por sua vez, começa a desenvolver novos textos, estimulados originalmente pelos textos importados, mas reestruturadas pelas muitas transformações”, e a “cultura receptora é capaz de tornar-se cultura transmissora, reexportando os textos, agora já transformados, para outras áreas, tornando-se centro de transmissão ao invés de uma área de recepção periférica” (*apud*, RIBEIRO, 2010, p.419). Essa interação enunciativa implica a vivificação e a atualização do mito judaico, após um processo de adaptação da cultura até então estrangeira.

O significado do mito passa, assim, a ser um espaço polissêmico, uma vez que passível de vários sentidos e apropriações possíveis. Partindo-se de um enunciado concreto – o mito dos trinta e seis justos –, elabora-se uma relação interdiscursiva entre o mito judaico, o cinema de Haneke e as literaturas de Singer e Borges em suas respectivas apro-

priações enunciativas, resultantes da compreensão responsiva de cada um.

O estenograma do pensamento humano é sempre o estenograma de um diálogo de tipo especial: a complexa interdependência que se estabelece entre o texto (objeto de análise e de reflexão) e o contexto que o elabora e o envolve (contexto interrogativo, contestatório, etc.) através do qual se realiza o pensamento do sujeito que pratica ato de cognição e de juízo. Há encontro de dois textos, do que está concluído e do que está sendo elaborado em reação ao primeiro. Há, portanto, encontro de dois sujeitos. (BAKHTIN, 1997, p.333)

A reutilização de material literário considerado esgotado não evoca a mera cópia em seu sentido estrito de reprodução, mas resulta em novas combinações, em uma espécie de reciclagem criativa. Os enunciados são ressignificados e atualizados. Mais tarde, o próprio Barth é obrigado a concordar com Borges, ao reconhecer que a literatura jamais conhecerá o esgotamento, uma vez que sua significação reside nas trocas efetuadas com os leitores individuais através do tempo, do espaço e da linguagem. É o que se vê na arte atualmente: apropriações da tradição antiga e moderna na recriação por novas leituras, em um processo de revitalização artística.

O próprio mito dos trinta e seis justos já é por si uma releitura e uma atualização bíblica, ao trabalhar com o imaginário coletivo em nome da preservação das representações tradicionais. O episódio do Monte Sinai que dá origem à lenda judaica constitui um processo de releitura interessante, indicando certo contrassenso da apropriação mitológica. Diz-se que o primeiro conjunto de Tábuas no qual constavam os Dez Mandamentos teria sido fruto do esforço de Deus, sendo, portanto, uma dádiva divina. As segundas Tábuas, porém, foram

talhadas pelo próprio Moisés em sua condição humana. A crença judaica afirma que a idolatria – o pecado do bezerro de ouro – foi reflexo da outorga gratuita inerente ao primeiro conjunto das Tábuas, pois a facilidade de receber tal dádiva não foi recebida com alegria completa. Os ensinamentos judaicos revelam que a salvação reside então no esforço humano, em detrimento do divino, do outro.

As primeiras Tábuas, concedidas gratuitamente, não resistiram, enquanto que aquelas oriundas do esforço humano perduraram. E qual a razão disso? Paradoxalmente, nisso reside grande parte dos ensinamentos judaicos: “Aquilo que se consegue sem esforço raramente perdura” (MORASHÁ, 2011, p.2). E eis o contrassenso: nas três representações neste artigo analisadas, o justo é sempre um outro. A salvação está no esforço desse outro, que representa o elemento expiador de uma conduta individual injusta, egoísta e apática, sendo o diálogo entre Abraão e Deus sobre a salvação da cidade de Sodoma bastante ilustrativo, com Abraão clamando pela preservação da vida dos injustos pela ação de outros poucos justos.

#### Cinema e literatura: um dialogismo anunciado

Para o teórico russo Mikhail Bakhtin, o gênero reveste-se do caráter de constante renovação em seu intuito de manutenção enquanto arte, e, assim como a literatura, entende-se o cinema como gênero que pretende participar do ciclo evolutivo da manifestação artística e criadora. Ao dispor sobre os gêneros, Bakhtin informa que

o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, ‘perenes’ da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da arcaica. É verdade que nele essa arcaica só

se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. (...) O gênero vive do presente mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. (BAKHTIN, 1981, p.91)

A apropriação de determinado gênero na composição literária e fílmica implica, simultaneamente, a destruição e a renovação do próprio gênero. Paraphraseando e atualizando Bakhtin, o gênero torna-se representante da memória criativa no processo de desenvolvimento artístico como um todo, e, ao apropriarem-se do gênero mítico enquanto fonte primeira para a criação literária e fílmica, Borges, Singer e Haneke propõem essa rememoração criativa.

As representações artísticas são inevitavelmente submetidas a transformações dialógicas, de textos que resultam em outros textos, em um eterno processo de reciclagens e releituras. Bakhtin defende a ideia de que toda a escritura resulta da leitura de um *corpus* literário anterior, entendendo o texto como absorção e réplica a outro texto.

(...) as ideias alheias se tornam cada vez mais plásticas, nos diálogos começam a encontrar-se ideias e homens, que na realidade histórica nunca entraram (mas poderiam entrar) em contato dialógico real. Fica-se a um passo do futuro ‘diálogo dos mortos’, no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo. (BAKHTIN, 1981, p.96)

Assim, a literatura e o cinema, ao recorrerem ao texto mítico em suas composições narrativas

verbais e não verbais, promovem sua releitura, criticando, enriquecendo, atualizando e ressignificando o mito.

Sob estratégias de releituras e desleituras, resta então considerar o mito dos trinta e seis justos apreendido pelos seus leitores em potencial: Jorge Luis Borges, Isaac Singer e Michael Haneke. Em Borges, Isaac e Haneke, o fantástico é reelaborado e inserido em contextos específicos, o que denota a singularidade de cada um desses leitores, em que o mito é repensado sob perspectivas diversas.

Em *O Golem*, Isaac Singer limita-se a utilizar o mito judaico como meio para nos apresentar a injustiça vivenciada pelo povo judeu. Menos que explorar os elementos míticos, sua intenção é retratar a perseguição de um povo vilipendiado. Trata-se de uma voz narradora impessoal, que descreve os fatos de uma forma tediosa, sem pretensões maiores, uma vez que

a voz narradora, que é sempre externa ao microcosmo textual, lembra antes a de um contador tradicional de estórias a narrar, não como um criador literário tentando fazer ressoar a originalidade de sua arte individual e dirigindo-se a um ouvido eventual numa massa pouco identificável, mas como o porta-voz de um grupo particularizado em sua feição sociocultural, que transmite por seu intermédio, uma enunciação quase impessoal, o *epos* e o *lore* de vivências, experiências e projeções conhecidas na maior parte pelo ouvinte. (SINGER, 2010, p.61)

A apropriação mitológica no texto de Singer, seja na figura dos trinta e seis justos seja na figura do *golem*, representa o ato da espera. A mitologia serve de consolo para o homem que espera no outro a sua salvação. A espera converte-se na materialização mítica dos trinta e seis justos e do *golem*

enquanto instrumentos de uma salvação que parece escapar à atuação humana. É o retrato de um povo que ainda espera pela legitimação de um estado judeu instituído em 1948, mas até hoje ameaçado por constantes conflitos territoriais.

Na análise de J. Guinsburg, tradutor de *O Golem*, Singer representa o

Homem do século XX, tendo em seu horizonte vital e espiritual o espetáculo de duas guerras cataclísmicas e a insensatez absoluta a justificar cientificamente o aniquilamento de povos, culturas e da própria natureza, Bashevis Singer foi por certo um escritor às voltas com as dúvidas e as perplexidades de nosso tempo. O que ele se perguntou foi, na verdade, aquilo que Kafka, Borges, Agnon e tantos outros perguntaram na ficção moderna, cada um na sua língua e a seu modo: qual o sentido do homem e de sua existência? (SINGER, 2010, p.69)

De uma forma simples, *O golem* estabelece uma relação entre o real e o imaginário, em uma relação que tem a manifestação do fantástico convertida em uma reflexão ficcional sobre a condição do povo judeu.

Borges, por sua vez, em *O livro dos seres imaginários*, manifesta sua tradicional apreensão fantástica do universo, ao catalogar personagens extraordinários. Já no prólogo, Borges adverte que se trata de uma compilação “dos estranhos entes engendrados, ao longo do tempo e do espaço, pela fantasia dos homens”. Ordenados alfabeticamente, nos moldes dos dicionários e dos aparatos enciclopédicos, seu livro apresenta ludicamente as criaturas. Essa obra reflete de que forma o argentino lidou com a ideia da repetição e do eterno retorno de Nietzsche. A repetição, seja de um texto, de uma imagem ou de uma história, nunca é feita da mesma forma. E eis o desafio de encon-

trar o diferente no que parece ser igual. A figura do labirinto, tão presente em sua obra, sugere esse desafio: quando se parece que todas as possibilidades de escolha já foram indicadas, presumindo o esgotamento, o labirinto sugere uma postura criativa, ao intentar novos caminhos, novas combinações.

A obra borgeana percorre caminhos literários já explorados por outros escritores ao recontar histórias já contadas, demonstrando seu ceticismo quanto ao esgotamento criativo, pois cada um tem uma leitura diferente de todas as coisas. O mito dos trinta e seis justos que aparece em *O livro dos seres imaginários* não representa uma releitura propriamente dita, mas uma rica fonte para que escritores possam exercer futuras ressignificações em suas próprias escritas fantásticas.

Em *O tempo do lobo*, Michael Haneke também se apropria do mito judaico na criação de sua estética da obscuridade. Criado na Áustria, país cercado por conflitos inter e intranacionais, sob uma atmosfera marcadamente de pós-guerra, Haneke situa sua leitura do mito judaico de forma particular. Primeiramente, apresenta o mito tal como ele é, na voz da personagem Béa, mas apresenta também um mito dos trinta e seis justos ressignificado, proporcionando a essa tradição uma expressão criativa. Haneke não só manifesta a sua leitura como também oferece, por meio do seu cinema da liberdade interpretativa, espaço para estabelecer a próprias liberdade de cada espectador.

O filme mostra como é possível essa variação de leitura em um mesmo espaço-temporal no próprio espaço e tempo diegéticos da obra fílmica. Inseridos em uma mesma realidade e sob o teto de um mesmo galpão, duas pessoas, Béa e o senhor comedor de giletes, têm leituras distintas de uma única narrativa, cada qual com sua conveniência enunciativa.

A função do escritor, do cineasta, do artista em geral e, por que não, do discurso religioso na apropriação da lenda não é atender criteriosamente às convenções eruditas da tradição judaica, mas dar vazão imaginativa em sua busca pela singularidade estética em nome da liberdade criativa. É o mito sendo remodelado e transmutado: ora como elemento passível de adquirir uma conotação fantástica rumo à plenitude literária propalada por Barth, ora como evidência de uma sociedade apática que espera pela sua salvação no que lhe escapa.

Dessa forma, Borges, Singer e Haneke dialogam com a alegoria mítica, ao deslocá-la espacial e espacialmente, multiplicando seu sentido verbal e não verbal, ora por meio da literatura, ora por meio do cinema. Escritores e cineasta revelam como um mesmo texto pode ser compreendido e repensado por óticas particulares e meios distintos, demonstrando o dinamismo inerente das construções enunciativas.

Em um exercício dialógico, a evocação do mito judaico dos trinta e seis justos representa assim o resgate do discurso religioso como pretexto para convidar leitores e espectadores a rememorarem e a refletirem acerca dos múltiplos sentidos que o mito é capaz de suscitar. É o vaticínio do demônio de Nietzsche que se manifesta, sem contudo revelar-se estanque.

#### NOTAS

1 Os ensinamentos judaicos preconizam que o povo judeu teria recebido dois conjuntos de Tábuas contendo os Dez Mandamentos; porém o primeiro teria sido quebrado por Moisés, no Monte Sinai, após o que se denomina "pecado do bezerro de ouro", que faz alusão à idolatria. Após a quebra das primeiras Tábuas, Moisés teria voltado ao Monte para implorar o perdão de Deus pelo seu povo, que foi concedido no décimo dia, atualmente a data de celebração do *Yom Kipur* (Dia do Perdão). Concedido o

perdão, Moisés teria voltado ao povo judeu com a segunda Tábua e os Dez Mandamentos, escritos não por Deus como nas primeiras, mas pelo próprio Moisés.

2 Devido ao mandamento “Não tomarás em vão o nome do Senhor”, os judeus usualmente passaram a utilizar um apóstrofo nos nomes divinos mais sagrados, de forma que o nome da divindade não viesse a ser profanado.

3 O movimento hassídico ou chassidismo surgiu no interior do judaísmo ortodoxo para promover a espiritualidade por meio da popularização e internalização do misticismo judaico como um aspecto fundamental da fé judaica.

4 O número trinta e seis provém do método místico-numérico e advém de uma interpretação do valor numérico de uma palavra em Isaías 30:18 – “Bem aventurados todos os que nele esperam” –, em que o valor numérico da palavra “nele” é 36, e o referido versículo seria interpretado da seguinte forma: “Bem aventurados todos aqueles que nos trinta e seis justos esperam”.

5 Segundo a tradição lendária judaica, “Golem” significa gigante de barro, cuja criação teria sido realizada por rabis e cabalistas de renome.

6 Espécie de pão que os judeus devem comer durante a páscoa hebraica – *Pessach*, com o intuito de recordarem o êxodo do Egito.

7 O ídiche possui um vocábulo específico para denominar os Justos ocultos: *Lamedwowniks*.

8 O CinemaScope foi uma tecnologia de filmagem e projeção que utilizava lentes anamórficas criada em 1953 e utilizada para a gravação de filmes widescreen, o que permitiu a criação de uma imagem de até 2.66:1 em comparação com a até então utilizada de 1.37:1.

9 Ludwig van Beethoven. Sonata para piano e violino nº 5 em fá maior. 2º movimento: *adagio molto espressivo*.

10 Em português, “tempo do lobo”.

11 *O sétimo continente* (1989), *O vídeo de Benny* (1992) e *71 fragmentos de uma cronologia do acaso* (1994) compõem a Trilogia da Frieza e marcam a estreia de Haneke no cinema, que, até a década de 1980, dedicava-se exclusivamente à televisão.

12 Anos mais tarde, o próprio Barth publicou na revista *The Atlantic* um ensaio que revia aquele primeiro, publicado em 1967, e resumia suas ideias mais atualizadas sobre a ficção pós-modernista. A principal mudança já é sugerida pelo próprio título: em lugar da *Literatura do Esgotamento* o autor propõe, então, a *Literatura da Plenitude*.

13 Refere-se a um dos diálogos de Platão, na forma de monólogo, escrito no século IV a.C.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês: Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BARTH, John. *The literature of exhaustion*. *The Atlantic*, 220, 2 (p.29-34), 1967.

\_\_\_\_\_. *The literature of replenishment: postmodernist fiction*. In: \_\_\_\_\_. *The Friday Book*. Baltimore: Johns Hopkins, 1997.

BELLOWS, Henry Adams. *The Edda Poetic: the mythological poems*. 1ª ed. Dover publications, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Tradução: Carmen Cirne Lima. 4ª ed. São Paulo: Globo, 1997.

\_\_\_\_\_. Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. (colaboração de Margarita Guerrero) Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HANEKE, Michael. *Terror e utopia da forma: 'Au harsard Balthazar' de Robert Bresson*. In: CAIXA Cultural (2011), A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke. Rio de Janeiro: Caixa Cultural.

CIEUTAT, MICHEL; ROUYER, PHILIPPE. *Haneke par Haneke*. 1ª ed. Paris: Stock, 2012.

ELIOT, T.S. *Ensaíos*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

LOTMAN, Yuri. *Universe of the Mind*. London & New York: Tauris, 1990.

MOGRABI, Gabriel José Corrêa; REIS, Célia Maria

Domingues da Rocha (Orgs.). *Cinema, literatura e filosofia: interfaces semióticas*. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Nossas Grandes Festas: Simchat *Torá* e o Retorno a D'us. *Revista Morashá*, edição nº 73, set/2011. Disponível em <http://www.morasha.com.br>

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Paulo: Pedro & João Editores, 2010.

SCHOLEM, Gershom. *O golem, Benjamin, Buber e outros justos*. Tradução: Ruth Joanna Solon. 1a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

SCHWARZ-BART, André. *O Último dos Justos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

SINGER, Isaac Bashevis. *O Golem*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## FILMOGRAFIA

*Le temps du loup* (França, Áustria e Alemanha, 2003). 2003, 120 minutos. 35 mm.

Direção: Michael Haneke

Roteiro: Michael Haneke

Diretor de Fotografia: Jüngen Jünges

Música: Ludwig van Beethoven

Elenco: Isabelle Huppert, Lucas Biscombe, Anaïs Demoustier, Hakim Taleb, Maurice Bénichou, Olivier Gourmet