ISSN 1980-1858

Guavira Letras

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras

UFMS / *Campus* de Três Lagoas

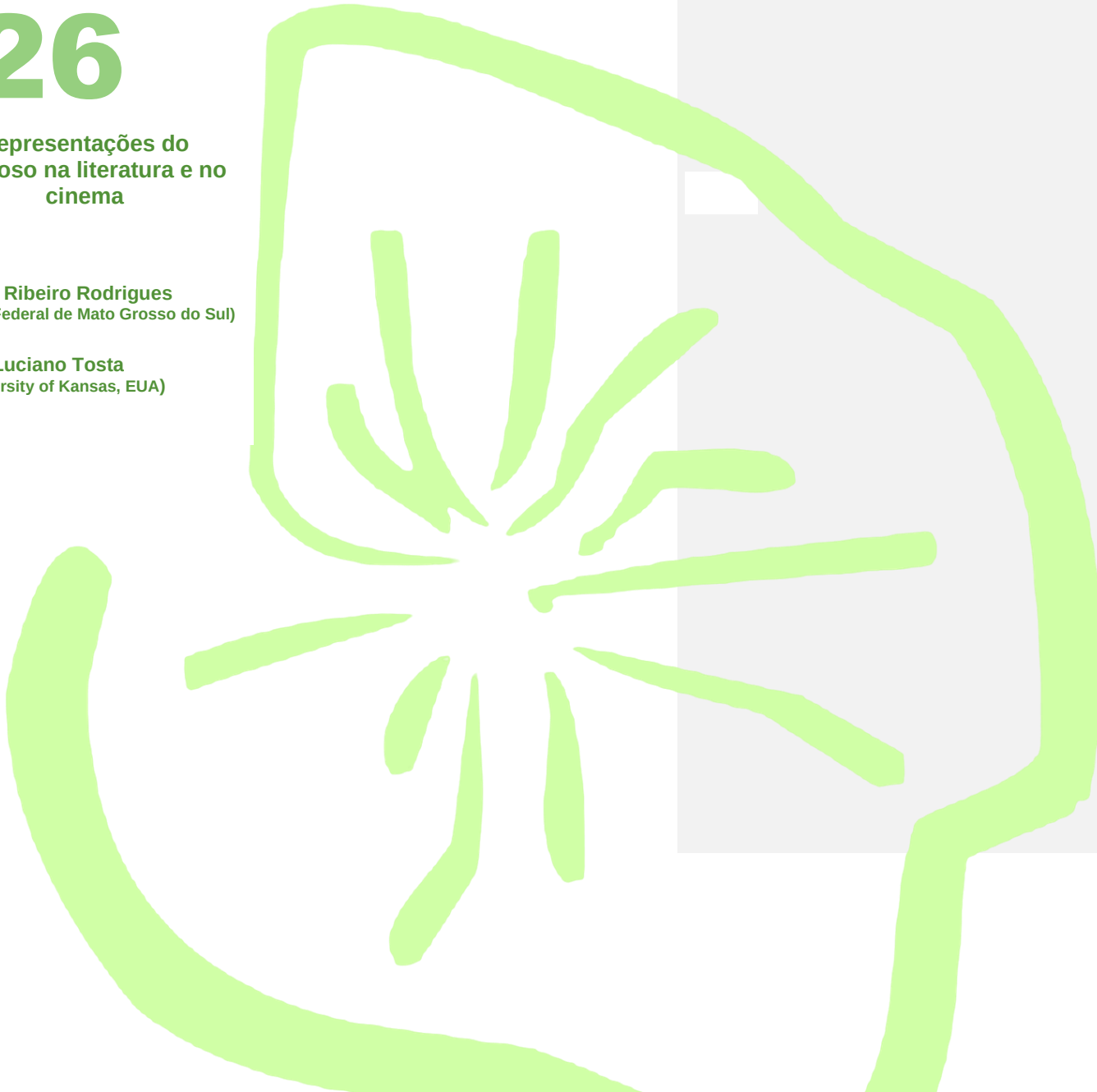
Jan./Abr. 2018

26

Representações do religioso na literatura e no cinema

Rauer Ribeiro Rodrigues
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)

Luciano Tosta
(University of Kansas, EUA)



Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Reitor
Marcelo Augusto Santos Turine

Vice-Reitor
Camila Celeste Brandão Ferreira Ítavo

Diretor do *Campus* de Três Lagoas
Osmar Jesus Macedo

Editor-Chefe
Kelcilene Grácia-Rodrigues

Editoração e Diagramação
Kelcilene Grácia-Rodrigues

Arte da Capa
Natália Tano Portela (UFMS)

Organizadores do Dossiê deste volume
Rauer Ribeiro Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)
Luciano Tosta (University of Kansas)

Os autores são responsáveis pelo texto final, quanto ao conteúdo e quanto à correção da linguagem.

© **Copyrigth 2018 – os autores**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(UFMS, Três Lagoas, MS, Brasil)

G918

Guavira Letras: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras

/ Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Graduação e Pós-Graduação em Letras. – n. 26 (1. quadrimestre, 2018), xxxp. - Três Lagoas, MS, 2018 -

Quadrimestral.
Descrição baseada no: n. 26 (jan./abr./ 2018)
Tema especial: Representações do religioso na literatura e no cinema.

Organizadores:
Rauer Ribeiro Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul)
Luciano Tosta (University of Kansas, EUA)

Editor:
Kelcilene Grácia-Rodrigues (Editor-Chefe)

ISSN 1980-1858

1. Letras - Periódicos. 2. Estudos Literários
I. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras. II. Título.

(Revista On-Line: http://www.guaviraletras.ufms.br)

CDD (22) 805

Conselho Editorial

Amanda Eloina Scherer (UFSC – Brasil)
Angela Stube (UFFS – Brasil)
Aparecida Negri Isquerdo (UFMS – Brasil)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto – Portugal)
Beatriz Eckert-Hoff (UnB – Brasil)
Celina Aparecida Garcia de Souza Nascimento (UFMS – Brasil)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/Mackenzie – Brasil)
Eneida Maria de Souza (UFMG – Brasil)
Graciela Inés Ravetti de Gómez (UFMG – Brasil)
Ivânia dos Santos Neves (UFPA – Brasil)
João Luís Cardoso Tápias Ceccantini (UNESP/Assis – Brasil)
José Antonio Sabio Pinilla (Universidad de Granada – Espanha)
José Luiz Fiorin (USP – Brasil)
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS – Brasil)
Luciano Tosta (University of Kansas – Estados Unidos)
Luiz Gonzaga Machezan (UNESP/Araraquara – Brasil)
Marcela Moura Torres Paim (UFBA – Brasil)
Márcia Aparecida Amador Máscia (USF – Brasil)
Márcia Teixeira Nogueira (UFCE – Brasil)
Maria Beatriz Nascimento Decat (UFMG – Brasil)
Maria Cristina Cardoso Ribas (UERJ – Brasil)
Maria do Rosário Valencise Gregolin (UNESP/Araraquara – Brasil)
Maria Filomena Gonçalves (Universidade de Évora – Portugal)
Maria Filomena Gonçalves (Universidade de Évora – Portugal)
Maria José Faria Coracini (UNICAMP – Brasil)
Maria Luisa Ortiz Alvarez (UnB – Brasil)
Maria Luisa Ortiz Alvarez (Universidade de Brasília – Brasil)
Marisa Philbert Lajolo (Mackenzie – Brasil)
Pablo Segovia Lacoste (Universidad de Concepción – Chile)
Pablo Segovia Lacoste (Universidad de Concepción – Chile)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS – Brasil)
Rita Maria Silva Marnoto (Universidade de Coimbra – Portugal)
Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ – Brasil)
Roberto Leiser Baronas (UNEMAT – Brasil)
Rosario Álvarez (Universidade de Santiago de Compostela – Espanha)
Silvia Inês Coneglian Carrilho de Vasconcelos (UEM – Brasil)
Simone de Souza Lima (UFAC – Brasil)
Tania Maria Sarmento-Pantoja (UFPA – Brasil)
Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia – Itália)
Vera Teixeira de Aguiar (PUC/Porto Alegre – Brasil)
Véronique Marie Braun Dahlet (USP – Brasil)
Xulio Sousa (Universidade de Santiago de Compostela)

Pareceristas do número

Adair Sobral (Universidade Católica de Pelotas)
Alfredo Ricardo Silva Lopes (Univ. Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Corumbá)
Álvaro Santos Simões Junior (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Assis)
Amaya O. M. de Almeida Prado (Univ. Fed. de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)
Ana Lúcia Espíndola (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)
Ana Lúcia Trevisan (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Ana Maria Zanoni da Silva (Instituto Municipal de Ensino Superior de Bebedouro)
Andrea Cristina Martins Pereira (Universidade Estadual de Montes Claros)
Antonio Donizete da Cruz (Universidade do Estado do Oeste do Paraná)
Antonio Rodrigues Belon (Univ. Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)
Arnaldo Baptista Saraiva (Universidade do Porto)
Arnaldo Franco Junior (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de São José do Rio Preto)
Aurora Gedra Ruiz Alvarez (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Belmira Magalhães (Universidade Federal de Alagoas)
Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (Universidade Federal de Uberlândia)
Cacilda Rego (Utah State University)
Cicera Rosa S. Yamamoto (Univ. Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)
Cleide Rapucci (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Assis)
Constantino Luz de Medeiros (Universidade Federal de Minas Gerais)
Cristiane Passafaro Guzzi (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)
Diana Junkes (Universidade Federal de São Carlos)
Diógenes Buenos Aires de Carvalho (Universidade Estadual do Piauí)
Domingos Sávio Siqueira (Universidade Federal da Bahia)
Elaine Cristina Cintra (Universidade Federal da Paraíba)
Elton Luiz Leite de Souza (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)
Eunice Prudenciano de Souza (Univ. Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)
Eunice Terezinha Piazza Gai (Universidade de Santa Cruz do Sul)
Fabiano Quadros Rückert (Universidad Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Corumbá)
Flávio Amorim da Rocha (Instituto Federal de Mato Grosso do Sul/Campo Grande)
Gilda Vilela Brandão (Universidade Federal de Alagoas)
Gilmei Francisco Fleck (Universidade Estadual do Oeste do Paraná/Cascavel)
Gláucia Eneida Davino (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Gláucia Mendes da Silva (Instituto Federal de Goiás/*Campus* Formosa)
Helena Bonito Couto Pereira (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
Hugo Lenes Menezes (Instituto Fedeal de Educação, Ciências e Tecnologia do Piauí)
Ida Alves (Universidade Federal Fluminense)
Isaias Francisco de Carvalho (Universidade Estadual de Santa Cruz)
Isis Barra Costa (Ohio State University)
João Cesário Leonel Ferreira (Universidade Presbiteriana Mackenzie)
José Antonio de Souza (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Unidade de Paranaíba)
José de Paiva dos Santos (Universidade Federal de Minas Gerais)
Joshua Enslen (West Point Academy)
Juliana Luna Freire (Universidade Federal da Paraíba)
Leila Lehnen (University of New Mexico)
Leonardo Francisco Soares (Universidade Federal de Uberlândia)

Leoné Astride Barzotto (Universidade Federal da Grande Dourados)
Lily Martinez (Universidade de Brasília)
Luciano Tosta (University of Kansas)
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)
Luiza Helena Oliveira da Silva (Universidade Federal do Tocantins)
Marcel Alvaro de Amorim (Instituto Federal do Rio de Janeiro)
Márcia Valéria Zamboni Gobbi (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)
Márcio Roberto Pereira (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Assis)
Maria Adélia Menegazzo (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campo Grande)
Maria Carolina de Godoy (Universidade Estadual de Londrina)
Maria Célia de Moraes Leonel (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)
Maria Cleci Venturini (Universidade do Estado do Oeste do Paraná)
Maria Cristina Cardoso Ribas (Universidade do Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ)
Maria de Fátima do Nascimento (Universidade Federal do Pará)
Maria de Lourdes Gandini Baldan (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)
Maria Eunice Moreira (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Maria Luceli Faria Batistote (Univ. Federal de Mato Grosso do Sul/Campo Grande)
Milena Ribeiro Martins (Universidade Federal do Paraná)
Orison Marden Bandeira de Melo Junior (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)
Otávio G. Cabral Filho (Universidade Federal de Alagoas)
Pamela Cappas-Toro (Stetson Univerty)
Paula Gândara (Miami University)
Paulo César Andrade da Silva (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)
Pedro Brum Santos (Universidade Federal de Santa Maria)
Priscila C. de Sá Campelo (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)
Rauer Ribeiro Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Corumbá)
Regina Baruki Fonseca (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Corumbá)
Regina Kohlrausch (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)
Regina R. Feliz (University of North Carolina Wilmington)
Regina Zilbeman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Rejane Cristina Rocha (Universidade Federal de São Carlos)
Rejane Piveta (Grupo Galabra, Universidade de Santiado de Compostela)
Renata Coelho Marchezan (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)
Renata Lisbôa (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Rex P. Nielson (Brigham Young University)
Ricardo Magalhães Bulhões (Univ. Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)
Robert Simon (Kennesaw State University)
Roberto Acízelo Quelha de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)
Roberto Sarmento Lima (Universidade Federal de Alagoas)
Rosane Gazola Alves Feitosa (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Assis)
Salma Ferraz (Universidade Federal de Santa Catarina)
Sérgio da Fonseca Amaral (Universidade Federal do Espírito Santo)
Sérgio Ricardo Oliveira Martins (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)
Sheila Dias Maciel (Universidade Federal de Mato Grosso)
Silvio Roberto Oliveira (Universidade Estadual da Bahia)
Solange Pimentel Caldeira (Universidade Federal de Viçosa)
Stephen Bocskay (Universidade Federal de Pernambuco)
Tatiana Franca Rodrigues Zaniratto (Universidade Federal de Goiás/Regional Jataí)
Ulysses Rocha Filho (Universidade Federal de Goiás/Regional Catalão)

Valdemir Miotello (Universidade Federal de São Carlos)
Vanda Maria Sousa (Universidade Nova de Lisboa)
Vânia Maria Lescano Guerra (Univ. Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)
Vera Lúcia Rodela Abriata (Universidade de Franca)
Waleska Rodrigues de M. Oliveira Martins (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)
Wilton Barroso Filho (Universidade de Brasília)
Wilton José Marques (Universidade Federal de São Carlos/CNPq)
Yvonélio Nery Ferreira (Universidade Estadual do Acre)

Sumário

Editorial x

Dossiê: Representações do religioso na literatura e no cinema

Apresentação xx

Rauer Ribeiro RODRIGUES
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Corumbá)

Luciano TOSTA
(University of Kansas)

Elementos religiosos na Literatura Brasileira Contemporânea xx
Religious elements in Contemporary Brazilian Literature

Jaime GINZBURG
(Universidade de São Paulo)

Ecos das narrativas bíblicas no romance brasileiro contemporâneo: *Dois irmãos*, de Milton Hatoum xx
Echoes of biblical narratives in the brasilian contemporary novel: Dois irmãos, by Milton Hatoum

Rogério Silva PEREIRA
(Universidade Federal da Grande Dourados)

Thaize Soares OLIVEIRA
(Univeridade Estadual de Mato Grosso do Sul/Unidade de Jardim)

A adaptação dos mitos bíblicos segundo a teoria literária: o conflito pelo direito da primogenitura em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum xx
The adaptation of the biblical myths according to the literary theory: the conflict for the birthright in Dois irmãos, by Milton Hatoum

Robson Caetano dos SANTOS
(Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)

Aspectos do divino em três narrativas de Hilda Hilst xx
Aspects of the divine in three narratives by Hilda Hilst

Leandro Soares da SILVA
(Universidade do Estado da Bahia)

Jesus de Jaçanã: um romance parafrásico engajado xx
Jesus de Jaçanã: a paraphrased engaged novel

Enedir Silva dos SANTOS
(Diretora escolar da Secretaria Municipal de Educação de São José do Rio Preto)

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)

A representação das mulheres de òrìsà: análise da estereotipia feminina na narrativa de Jorge Amado e Conceição Evaristo xx
The representation of òrìsà's women: analysis of female stereotypy in Jorge Amado's and Conceição Evaristo's narrative

Janete Fiori LEÃO
(Faculdade de Conchas)

Thaizy Cristhine Salles BENTO
(Universidade de São Paulo)

Emerson da Cruz INÁCIO
(Universidade de São Paulo)

Da imagem da madeira ao alto do compadecimento: representações marianas em Ariano Suassuna e Antonio Callado xx
From the wooden image to the highest of compassion: Marian representations in Ariano Suassuna e Antonio Callado

Altamir Celio de ANDRADE
(Centro Superior de Juiz de Fora)

Das sombras à omnivisão – a poética do sagrado em Jorge de Lima e Murilo Mendes xx
From shadows to omnivision – the poetics of the sacred in Jorge de Lima and Murilo Mendes

Sérgio Carvalho de ASSUNÇÃO
(Universidade Estácio de Sá)

Antônio Vieira: ação, palavra e arte xx
Antônio Vieira: action, word and art

Aurora Cardoso de QUADROS
(Universidade Estadual de Montes Claros)

Camilo e a *Divindade de Jesus* .....
Camilo and the Divinity of Jesus
xx

Antonio Augusto NERY
(Universidade Federal do Paraná)

Hereticus est: cristianismo e catolicismo pelo olhar de Eça de Queirós e Antero de Quental xx
Hereticus est: Christianity and Catholicism through the eyes of Eça de Queirós and Antero de Quental

Monica do Nascimento FIGUEIREDO
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Carolina Lopes BATISTA
(Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Recusatio christiana e apostasia do eu-lírico nos "Quadros da alma dorida", de Ruy Belo xx
Recusatio christiana and apostasy of the poetic person in the "Quadras da alma dorida" by Ruy Belo

Adriano Tarra Betassa Tovani CARDEAL
(Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES
(Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)

Poesia como novo sagrado em Octávio Paz: fronteira entre o teológico e o literário.... xx
Poetry as a new sacred in Octavio Paz: frontier between the theological and the literary

Eli Brandão da SILVA
(Universidade Estadual da Paraíba)

Huerto Eleutério Pereira de LUNA
(Universidade Estadual da Paraíba)

"Esta carne viva": Los diários de José Donoso xx
"For my flesh is meat indeed": José Donoso's papers

Liliana MARLÉS VALENCIA
(Universidade de São Paulo)

Como no princípio: as formas da violência em *El infinito en la palma de la mano*, de Gioconda Belli xx
As in the beginning: the forms of violence in El infinito en la palma de la mano, by Gioconda Belli

Rosane CARDOSO
(Universidade de Santa Cruz do Sul/Universidade do Vale do Taquari)

Ego contra mundum: a Bíblia como base para o romance de Robson Crusoé xx
Ego contra mundum: the Bible as a basis for the novel in Robinson Crusoe

Raphael Valim da Mota SILVA
(Universidade de São Paulo)

Sandra Guardini Teixeira VASCONCELOS
(Universidade de São Paulo)

Entre a distopia e a utopia: religião e estabilidade em *Admirável mundo novo* e *A ilha*, de Aldous Huxley xx
Between dystopia and utopia: religion and stability in Aldous Huxley's Brave New World and Island

Evanir PAVLOSKI
(Universidade Estadual de Ponta Grossa)

The "contemplative imagination" of Edgar Allan Poe Xx
A "imaginação contemplativa" de Edgar Allan Poe

Maria Alice Ribeiro GABRIEL
(Universidade de São Paulo)

Grandes casas de pedras: a representação do religioso na ficção de Chenjerai Hove ... xx
Great houses of Stone: The representation of religion in the fiction of Chenjerai Hove

Gustavo Santana Miranda BRITO
(The Rising Sun – TRS/Goiânia)

Heleno Godói de SOUSA
(Universidade Federal de Goiás)

Deuses novos frustrantes e frustrados: os novos caminhos da Ficção Científica através da secularização da fé xx

New, frustrating and frustrated gods: the new paths of Science Fiction through the secularization of faith

Hebe Tocci MARIN
(Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)

Aparecido Donizete ROSSI
(Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara)

Eternidade, temporalidade e narratividade no livro *Gênesis*, na *Teogonia* e em *O Silmarillion*: um ensaio comparativo xx

Eternity, temporality and narrativity in the book of Genesis, in Theogony and in The Silmarillion: a comparative essay.

Filipe Cambraia do CANTO
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

César Augusto Barcellos GUAZZELLI
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Cecília Bobsin do CANTO
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

O gene literal: elementos acerca da patrogênese xx

The literal gene: elements on the patrogenesis

Jerônimo de Camargo MILONE
(École Normale Supérieure de Paris)

Arquétipos do velho sábio e do peregrino nos *Relatos de um Peregrino Russo* xx

Archetypes of the wise old man and of the pilgrim in The Way of a Pilgrim

Victor Hugo Pereira de OLIVEIRA
(Universidade de Brasília)

Wiliam Alves BISERRA
(Universidade de Brasília)

Andrei Tarkovski e Age de Carvalho: o testemulho místico-poético xx
Andrei Tarkovski and Age de Carvalho: a mystic-poetic testimony

Mayara Ribeiro GUIMARÃES
(Universidade Federal do Pará)

Elizier Junior Araújo dos SANTOS
(Universidade Federal do Pará)

À esquerda do pai e o retorno do filho pródigo no cinema literário de Lavoura Arcaica xx
To the left of the father and the return of the prodigal son in the literary cinema of Lavoura Arcaica

Ana Clara Magalhães de MEDEIROS
(Instituto Federal de Goiás)

Augusto Rodrigues da SILVA JUNIOR
(Universidade de Brasília)

Lemuel da Cruz GANDARA
(Instituto Federal de Goiás)

Coração satânico: uma análise do filme de Alan Parker a partir do pensamento de Santo Agostinho xx
Angel Heart: an Alan Parker's movie analysis from Saint Augustin's thought

Paulo André Machado KULSAR
(Universidade Federal do Tocantins)

Eduardo SIMÕES
(Universidade Federal do Tocantins)

O Black Lodge se abre: o encontro com o *Mysterium Tremendum* em Twin Peaks.... xx
The Black Lodge opens: the meeting with Mysterium Tremendum in Twin Peaks

Renato Ferreira MACHADO
(Universidade La Salle)

"Um estranho numa terra estranha": transcendência e imanência em *Cavaleiros de Copas* (2015), de Terrence Malick xx
"Stranger in a strange land": transcendence and immanence in Knight of Cups (2015), by Terrence Malick

Sander Cruz CASTELO
(Universidade Estadual do Ceará)

Vária

A polêmica (sobre a) internacionalização de Machado de Assis xxx
The polemic (on the) internationalization of Machado de Assis

Lohanna MACHADO
(Universidade de São Paulo)

A Grande Guerra e o Modernismo Brasileiro – sua repercussão na poesia de estreia e na prosa de ficção de Mário de Andrade xxx
The Great War and Brazilian Modernism - its repercussion in the poetry of debut and in the prose of fiction of Mário de Andrade

Marcelo FRANZ
(Universidade Tecnológica Federal do Paraná)

Um fenômeno mor ou um lapso sutil?: antropogafia e fingimento na poética de Ana Cristina Cesar..... xx
Um fenômeno mor ou um lapso sutil?: anthropophagy and pretense in Ana Cristina Cesar's poetics

Cristina Oliveira RAMOS
(Universidade do Porto)

Ressonâncias de Alberto Caeiro em Manoel de Barros xx
Resonances of Alberto Caeiro in Manoel de Barros

Suzel Domini dos SANTOS
(Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Para além da ausência: a configuração do tempo em *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza xx
In addition to the absence: configuration of the time in Caderno de um ausente, of João Anzanello Carrascoza

Eliza da Silva Martins PERON
(Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Unidade de Nova Andradina)

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES
(Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas)

Editorial

O número 26 da *Guavira Letras* consiste em reunir artigos que reflitam sobre as representações de religiosidade nos textos literários e religiosos e no cinema, de forma que ganhassem refinamento teórico e desvelassem novas dimensões. É sob tal luz que se propôs o **Dossiê: Representações do religioso na literatura e no cinema**.

Para a presente edição, os professores Rauer Ribeiro Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul) e Luciano Tosta (University of Kansas), na seção **Dossiê**, elaboraram a proposta de reunir pesquisas que estabelecem, em diversas abordagens, o estudo das representações do religioso na literatura e no cinema, assim como de textos religiosos. Foram submetidos setenta artigos para o **Dossiê** e quinze para a seção **Vária**, o que exigiu a quantidade significativa de 104 (centro e quatro) pareceristas, conforme pode ser constatado no tópico "Pareceristas do número". Agradecemos a todos por colaborar e contribuir na emissão dos pareceres.

Os artigos desta edição, considerando o Dossiê e a seção Vária, são assinados por autores de diferentes instituições do Brasil e do Exterior: Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), Faculdade de Conchas (FACON), Instituto Federal de Goiás (IFG), Secretaria Municipal de Educação de São José do Rio Preto (SME/SJRP), Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e de São Paulo (PUC-MG e PUC-SP), The Rising Sun (TRS/Goiânia), Universidade de Brasília (UnB), Universidade de São Paulo (USP), Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Universidade do Estado da Bahia (UESB), Universidade Estácio de Sá (UNESA), Universidade Estadual do Ceará (UECE), Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara (UNESP/Araraquara), Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Universidade Estadual de Ponta Grosso (UEPG), Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal do Tocantins (UFT), Universidade La Salle (LaSalle), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (ITFPR), École Normale Supérieure de Paris e Universidade do Porto (UP).

A seção **Dossiê** reúne 28 (vinte e oito) artigos. Já a seção **Vária** contém cinco artigos que versam sobre pesquisas no âmbito dos estudos literários.

No **Dossiê**, temos os seguintes artigos: 1. *Elementos religiosos na Literatura Brasileira Contemporânea*, de Jaime Ginzburg (Universidade de São Paulo – USP); 2. *Ecos das narrativas bíblicas no romance brasileiro contemporâneo: Dois irmãos, de Milton Hatoum*, de Rogério Silva Pereira (Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD) e Thaize Soares Oliveira (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Unidade de Jardim – UEMS/Jardim); 3. *A adaptação dos mitos bíblicos segundo a teoria literária: o conflito pelo direito da primogenitura em Dois irmãos, de Milton Hatoum*, de Robsonn Caetano dos Santos (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG); 4. *Aspectos do divino em três*

narrativas de Hilda Hilst, de Leandro Soares da Silva (Universidade do Estado da Bahia – UEBA); 5. *Jesus de Jaçanã: um romance parafrásico engajado*, de Enedir Silva dos Santos (Secretaria Municipal de Educação de São José do Rio Preto – SEM/SJRP) e Kelcilene Grácia-Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas – UFMS/CPTL); 6. *A representação das mulheres de òrìsà: análise da estereotipia feminina na narrativa de Jorge Amado e Conceição Evaristo*, de Janete Fiori Leão (Faculdade de Conchas – FACON), Thaizy Cristhine Salles Bento (Universidade de São Paulo – USP), e Emerson da Cruz Inácio (Universidade de São Paulo – USP); 7. *Da imagem da madeira ao alto do compadecimento: representações marianas em Ariano Suassuna e Antonio Callado*, de Altamir Celio de Andrade (Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF); 8. *Das sombras à omnivisão – a poética do sagrado em Jorge de Lima e Murilo Mendes*, de Sérgio Carvalho de Assunção (Universidade Estácio de Sá – UNESA); 9. *Antônio Vieira: ação, palavra e arte*, de Aurora Cardoso de Quadros (Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES); 10. *Camilo e a Divindade de Jesus*, de Antonio Augusto Nery (Universidade Federal do Paraná – UFPR); 11. *Hereticus est: cristianismo e catolicismo pelo olhar de Eça de Queirós e Antero de Quental*, de Monica do Nascimento Figueiredo e Carolina Lopes Batista (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ); 12. *Recusatio christiana e apostasia do eu-lírico nos "Quadros da alma dorida", de Ruy Belo*, de Adriano Tarra Betassa Tovani Cardeal e Maria Lúcia Outeiro Fernandes (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara – UNESP/Araraquara); 13. *Poesia como novo sagrado em Octávio Paz: fronteira entre o teológico e o literário*, Eli Brandão da Silva e Huerto Eleutério Pereira de Luna (Universidade Estadual da Paraíba – UEPB); 14. *"Esta carne viva": Los diários de José Donoso*, de Liliana Marlés Valencia (Universidade de São Paulo – USP); 15. *Como no princípio: as formas da violência em El infinito en la palma de la mano, de Gioconda Belli*, de Rosane Cardoso (Universidade de Santa Cruz do Sul e Universidade do Vale do Taquari – UNISC/UNIVATES); 16. *Ego contra mundum: a Bíblia como base para o romance de Robson Crusoé*, de Raphael Valim da Mota Silva e Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (Universidade de São Paulo – USP); 17. *Entre a distopia e a utopia: religião e estabilidade em Admirável mundo novo e A ilha, de Aldous Huxley*, Evanir Pavloski (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG); 18. The "contemplative imagination" of Edgar Allan Poe, de Maria Alice Ribeiro Gabriel (Universidade de São Paulo – USP); 19. *Grandes casas de pedras: a representação do religioso na ficção de Chenjerai Hove*, de Gustavo Santana Miranda Britto (The Rising Sun – TRS/Goiânia); 20. *Deuses novos frustrantes e frustrados: os novos caminhos da Ficção Científica através da secularização da fé*, de Hebe Tocci Marin e Aparecido Donizetti Rossi (Universidade Estadual Paulista/*Campus* de Araraquara – UNESP/Araraquara); 21. *Eternidade, temporalidade e narratividade no livro Gênesis, na Teogonia e em O Silmarillion: um ensaio comparativo*, de Filipe Cambraia do Canto, César Augusto Barcellos Guazzelli e Cecília Bobsin do Canto (Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS); 22. *O gene literal: elementos acerca da patrogênese*, de Jerônimo de Camargo Milone (École Normale Supérieure de Paris); 23. *Arquétipos do velho sábio e do peregrino nos Relatos de um Peregrino Russo*, de Victor Hugo Pereira de Oliveira e Wiliam Alves Biserra (Universidade de Brasília); 24. *Andrei Tarkovski e Age de Carvalho: o testemulho místico-poético*, de Mayara Ribeiro Guimarães e Elizier Junior Araújo dos Santos (Universidade Federal do Paraná – UFPA); 25. *À esquerda do pai e o retorno do filho pródigo no cinema literário de Lavoura Arcaica*, de Ana Clara Magalhães de Medeiros (Instituto Federal de Goiás – IFG), Augusto Rodrigues da Silva Junior (Universidade de Brasília – UnB) e Lemuel da Cruz Gandara (Instituto Federal de Goiás – IFG); 26. *Coração satânico: uma análise do filme de Alan Parker a partir do pensamento de Santo Agostinho*, de Paulo André Machado Kulsar e Eduardo Simões (Universidade Federal do Tocantins – UFT);

27. *O Black Lodge se abre: o encontro com o Mysterium Tremendum em Twin Peaks*, de Renato Ferreira Machado (Universidade La Salle – LaSalle); 28. *"Um estranho numa terra estranha": transcendência e imanência em Cavaleiros de Copas (2015), de Terrence Malick*, de Sander Cruz Castelo (Universidade Estadual do Ceará – UECE).

Na seção **Vária**, estão os seguintes estudos: 1. *A polêmica (sobre a) internacionalização de Machado de Assis*, de Lohanna Machado (Universidade de São Paulo – USP); 2. *A Grande Guerra e o Modernismo Brasileiro – sua repercussão na poesia de estreia e na prosa de ficção de Mário de Andrade*, de Marcelo Franz (Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR); 3. *Um fenômeno mor ou um lapso sutil?: antropogafia e fingimento na poética de Ana Cristina Cesar*, de Cristina Oliveira Ramos (Universidade do Porto – UP); 4. *Ressonâncias de Alberto Caeiro em Manoel de Barros*, de Suzel Domini dos Santos (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP); 5. *Para além da ausência: a configuração do tempo em Caderno de um ausente, de João Anzanello Carrascoza*, de Eliza da Silva Martins Peron (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Unidade de Nova Andradina – UEMS/Nova Andradina) e Kelcilene Grácia-Rodrigues (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas – UFMS/CPTL);

Esperamos que o volume atenda à comunidade científica, oferecendo a devida visibilidade aos estudos desenvolvidos e que possa contribuir para o debate com respeito aos temas neles tratados.

Boa leitura!

Rauer Ribeiro Rodrigues
Editor responsável pelo número

DOSSIÊ:

Representações do religioso na literatura e no cinema

Apresentação

Rauer Ribeiro RODRIGUES[1]
Luciano TOSTA[2]

Este número 25 da *Guavira Letras* – **Dossiê**, que congrega pesquisadores brasileiros e espanhóis, reúne um conjunto de trabalhos que compõem o dossiê sobre o tema **A toponímia em foco: princípios, métodos, enfoques**, organizado pelos professores Aparecida Negri Isquerdo (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS/Bolsista de Produtividade do CNPq), Rosario Álvarez (Universidade de Santiago de Compostela/USC) e Xulio Sousa (Universidade de Santiago de Compostela/USC). Este número teve como propósito disponibilizar para a comunidade acadêmica resultados de pesquisas que traduzem a diversidade de abordagens de estudos toponímicos que, por sua vez, refletem teorias, métodos e enfoques analíticos distintos.

Foi intenção dos organizadores deste **Dossiê** reunir um conjunto de contribuições que permitissem disseminar bases teóricas, metodologias e diretrizes que orientam a pesquisa toponímica na atualidade. Esse campo dos estudos onomásticos tem experimentado nas últimas décadas significativos avanços, motivados pela sua renovação teórica e metodológica e também pela extensão das suas relações interdisciplinares com outros campos de investigação (Linguística, Geografia, origem populacional, História social e cultural etc.). As contribuições apresentadas, na seção **Dossiê**, têm o propósito de disponibilizar aos interessados por estudos voltados para essa temática uma amostra dos resultados de investigações em curso sobre toponímia românica no Brasil e na Espanha, particularmente na Galícia, tanto em termos de atualização de fontes teóricas quanto no que diz respeito à análise prática de documentação toponímica atual e antiga. A publicação tem, pois, o compromisso de compartilhar saberes sobre investigações contemporâneas na área da Toponímia aquém e além-mar.

Esta publicação resulta de uma das ações previstas no acordo de cooperação existente, desde 2009, entre a UFMS e o Instituto da Lingua Galega da USC, no âmbito de investigação em variação linguística, nomeadamente no campo das ciências do léxico, e de forma mais específica voltada para o projeto *Tesouro do Léxico Patrimonial Galego e Português*, um empreendimento do Instituto da Lingua Galega/USC que conta com a colaboração de pesquisadores brasileiros aos quais se incluem os vinculados à UFMS. Os organizadores agradecem de forma especial a deferência da Equipe Editorial da revista, no sentido de aceitar a língua galega, a par da portuguesa, entre as admitidas para fins de publicação de trabalhos na *Guavira Letras*.

[1] Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Corumbá – MS – Brasil. CEP: xxxxx-xxx. E-mail: rauer.rodrigues@gmail.com
[2] University of Kansas – SIGLA. Faculdade xxxa – Departamento de xxxx. Cidade – Estados Unidos. Código Postal: xxxx. E-mail: lucianotosta@ku.edu

Abrindo a publicação, o trabalho de Gonzalo Hermo González, *Arredor do topónimo como signo lingüístico*, rediscute o estatuto linguístico do objeto de estudo da Toponímia à luz do quadro teórico do estruturalismo saussuriano. Tomando como exemplo nomes de lugar do território galego chama a atenção para a necessidade de revisão da forma como a noção de *significante* e de *significado* vem sendo aplicada aos estudos toponímicos. O autor enfatiza que, apesar das particularidades que singularizam os nomes de lugar e da necessidade urgente de estabelecer um *corpus* teórico sólido para a Onomástica, a Linguística precisa reafirmar a sua relevância no desenvolvimento dos estudos toponímicos.

No texto *Fraseotopônimos: estabelecendo diálogos entre a fraseologia e a toponímia*, Elizabete Aparecida Marques procura estabelecer a interação entre estudos toponímicos e fraseológicos, com base na delimitação do conceito de *fraseotopônimo* por ela proposto: "unidade toponímica que, no plano da escrita, é grafada como uma sequência de duas ou mais unidades lexicais que correspondem a um único referente: o acidente geográfico físico ou humano que ele nomeia". A autora analisa 121 fraseotopônimos que nomeiam "fazendas" e "sítios" de cinco municípios da Mesorregião Leste do estado de Mato Grosso do Sul. A análise dos dados centra-se no exame da estrutura morfológica dos fraseotopônimos e das características semânticas das denominações mais recorrentes no *corpus* analisado.

Ana Isabel Boullón Agrelo, por sua vez, no texto *Nomes, topónimos e apelidos: camiños de ida e volta*, analisa o processo de transferência que normalmente ocorre entre nomes pessoais e nomes de lugar. Tomando como referência o território galego, traça uma breve história de topônimos que se originaram de antropônimos, tanto nomes de batismo como sobrenomes. O trabalho trata com especial atenção os nomes femininos, não muito abundantes entre os dados examinados, e os haxiotopônimos, topônimos originados de nomes de santos, muito abundantes no *corpus* toponímico galego. A autora enfatiza a importância para os estudos onomásticos do estudo das mudanças de "ida e volta" que ocorrem entre os dois conjuntos de nomes próprios.

O artigo de Gonzalo Navaza, *A intervención régia na toponímia galega medieval. Os nomes de Afonso IX (1188-1230)*, por sua vez, demonstra a necessidade de a Onomástica estabelecer estreitas relações interdisciplinares com as ciências históricas e com a Filologia. O investigador analisa, com profundidade e com base em ampla documentação, as mudanças de denominação ocorridas em muitos lugares galegos durante o reinado de Afonso IX (1188-1230), rei de Galícia e de Leão. Conforme a perspectiva de análise adotada pelo autor, as novas denominações, escolhidas pelo rei, têm origem na cultura francesa e são inspiradas no culto a Santiago e nas peregrinações relacionadas ao Caminho de Santiago. Entre outros topônimos, são analisadas no trabalho as denominações antigas e modernas de Milmanda, Monforte de Lemos, Baiona, Viana do Bolo, A Coruña, A Guarda e Salvaterra de Miño. O trabalho dá mostras da importância da perspectiva interdisciplinar como um caminho necessário e fundamental para as pesquisas toponímicas.

A toponímia urbana tem dupla presença neste volume, com trabalhos vinculados ao projeto *Atlas Toponímico do Estado de Mato Grosso do Sul* (ATEMS).

No texto *Tendências da toponímia urbana do município de Dourados-MS: os nomes das ruas*, Marilze Tavares examina as características identificadas nos nomes dos logradouros que compõem o espaço urbano da cidade sede do município de Dourados que foi fundada na primeira metade do século XX (1935) e cuja população é constituída tanto por migrantes estrangeiros das mais diversas procedências quanto por migrantes de diversas regiões do Brasil. A autora analisa a motivação dos nomes, a estrutura do sintagma toponímico e as línguas envolvidas nos topônimos analisados, demonstrando que a pesquisa toponímica une

ao seu valor intrínseco a sua utilidade para o estudo histórico da formação e configuração da cidade de Dourados.

Já no texto *Toponímia urbana da região de Imbirussu, Campo Grande/MS: registros ontológicos e cartográficos de áreas toponímicas*, Letícia Barbosa da Silva Cavalcante e Aparecida Negri Isquerdo analisam a microtoponímia de uma região urbana da capital do estado de Mato Grosso do Sul, adotando, para tanto, duas abordagens: a análise quantitativa para apresentação dos resultados relativos à língua de origem, à classificação taxionômica, à estrutura morfológica, etc. e a abordagem qualitativa no exame da motivação semântica dos topônimos. O trabalho analisa a relação entre as camadas toponímicas identificadas e a história social da cidade de Campo Grande. A visualização dos resultados por meio de mapas conceituais e da cartografia evidencia a concentração de topônimos com determinada motivação semântica e/ou origem linguística em certos espaços urbanos e, em consequência, a distribuição espacial de áreas toponímicas.

A história social e cultural também está presente, em outro nível, no artigo de Lana Cristina Santana e Marcela Moura Torres Paim, *Os topônimos do Recôncavo da Bahia*, região que pode ser considerada "o berço do Brasil" por ter sido a primeira área do território brasileiro a ser colonizada pelos portugueses e uma das primeiras exploradas economicamente polos europeus. As autoras analisam a diversidade linguística visível na toponímia desse amplo espaço geográfico com destaque para os topônimos de composição híbrida, aqueles cuja estrutura reúne formantes oriundos dos três estratos linguísticos fundamentais do português do Brasil – indígena, africano e europeu –, ou seja, topônimos cuja estrutura evidencia um amálgama linguístico e social, um dos traços necessários para a configuração, a partir de bases sólidas, da crônica dessa sociedade.

No trabalho que fecha o volume, Carolina Pérez Capelo, em *O sufixo diminutivo – ŏLA na toponimia galega*, relaciona o estudo da variação morfológica na toponímia (resultados romances da forma latina) com o estudo da variação diatópica atual no léxico comum e o da gramática e dialetologia históricas. Os resultados da pesquisa toponímica revelaram-se essenciais para estudos de gramática histórica, pois a cartografia das formas onomásticas evidencia um estágio dialetal pretérito que, em algumas áreas e/ou para algumas variantes antigas, não deixou correspondência no léxico comum da língua.

Os organizadores agradecem a disponibilidade dos estimados colegas que responderam de forma positiva ao convite para publicação dos resultados das suas pesquisas neste **Dossiê** voltado para os estudos toponímicos. O agradecimento se estende aos especialistas de diversas universidades e países que contribuíram com este volume como pareceristas anônimos. Sem a concordância e contribuição desses dois segmentos de especialistas a publicação deste volume não teria se concretizado.

Está agora nas mãos da comunidade científica o produto deste trabalho, com o desejo e a esperança de que os textos que compõem este volume da *Guavira Letras* possam contribuir para a divulgação dos resultados alcançados pelas equipes que trabalham em ambos os lados do Atlântico e represente um marco significativo para a valorização e a divulgação da disciplina Toponímia como área de investigação linguística com inerente caráter interdisciplinar.

Elementos religiosos na Literatura Brasileira Contemporânea

Religious elements in Contemporary Brazilian Literature

Jaime GINZBURG[1]

RESUMO: A literatura brasileira contemporânea é caracterizada por uma diversidade de elementos formais e temáticos. Sendo um importante aspecto da cultura brasileira, a religião se constitui como um ponto de interesse constante em textos literários. Escritores brasileiros fazem referências a elementos religiosos a partir de variados enfoques. Entre eles, podemos encontrar: uma perspectiva crítica contra autoridades religiosas que não respeitam o sofrimento de pessoas; uma posição crítica referente a algumas práticas religiosas; e apropriações irônicas de escritos sagrados.

PALAVRAS-CHAVE: Religião. Literatura Contemporânea. Bernardo Carvalho. Bernardo Kucinski. Ditadura Militar.

ABSTRACT: Contemporary Brazilian literature is characterized by a variety of formal and thematic elements. As an important aspect of Brazilian Culture, Religion is a constant point of interest for literary texts. Brazilian writers refer to religious elements through multiple approaches. Among them, we can find: a critical perspective against religious authorities who do not respect people's suffering; a critical position regarding some religious practices; and ironic appropriations of sacred writings.

KEYWORDS: Religion. Contemporary Literature. Bernardo Carvalho. Bernardo Kucinski. Military Dictatorship.

Este trabalho foi inicialmente motivado pela leitura dos textos "O velório", de Bernardo Kucinski, e "Liturgia do medo", de Bernardo Carvalho. A aproximação entre eles desperta questões de interpretação. Muito diferentes um do outro, os textos apresentam referências a práticas religiosas.

Entre as possibilidades de reflexão abertas pela observação dessas referências, cabe destacar as construções de personagens caracterizados como autoridades religiosas. No caso de Kucinski, aparece um padre, e há uma referência a um bispo; em Carvalho, entra em cena um pastor evangélico.

É possível elaborar uma hipótese de leitura sobre essas autoridades. Guardadas as especificidades dos textos, em ambos as autoridades estão mais dedicadas aos interesses da entidade religiosa de que fazem parte, do que em considerar a singularidade dos indivíduos que aparecem diante deles. Em razão dessas caracterizações, cabe um questionamento: o que podem significar as maneiras de apresentar elementos religiosos, na literatura brasileira contemporânea? Dentro do horizonte desse questionamento, este trabalho procura, em

[1] Universidade de São Paulo – USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH – Professor de Literatura Brasileira no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-900. E-mail: jaime.ginzburg@hotmail.com

Kucinski, Carvalho e em outros escritores, verificar se prevalece ou não, como tendência literária, uma concepção afirmativa das práticas religiosas. É possível considerar, para compor o raciocínio e em antagonismo com essa ideia, outra hipótese. Para esta, a produção literária poderia estar caracterizada por um interesse pela compreensão do sagrado como ilusão.

No índice do livro *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções*, de Bernardo Carvalho, o texto "Liturgia do medo" foi incluído em um conjunto de crônicas. Ainda que tenha recebido essa classificação editorial, esse texto integra características que remetem a outros gêneros, como um depoimento, um episódio de uma autobiografia ou um conto. Para além disso, de acordo com o seu primeiro parágrafo, é um relato de uma experiência articulada com o trabalho de dramaturgia. Em uma das primeiras páginas de *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções*, logo após o índice, é encontrado um parágrafo em que o escritor afirma a respeito do livro: "os gêneros aqui não são ortodoxos" (CARVALHO, 2005, p. 9). Entre as crônicas estariam "ficções dissimuladas" (CARVALHO, 2005, p. 9). Essa expressão sugere que "Liturgia do medo" pode ser lido como uma narrativa imaginária, inteiramente criada por Carvalho, ou como um relato factual, referente a circunstâncias vividas pelo escritor. Entre essas duas alternativas, poderiam ser considerados diversos graus de ambiguidade.

O primeiro parágrafo é responsável pela impressão de que se trata de um relato factual. Há uma especificação de tempo (março de 2004), de espaço (Brasilândia, na zona norte de São Paulo) e de motivação para realizar as ações narradas. Essa motivação consistiria na proposição, por parte de um diretor do grupo Teatro da Vertigem, de um exercício associado à dramaturgia, que consistiria em uma espécie de imersão na periferia de São Paulo. De acordo com a perspectiva factual, para cumprir a tarefa, Bernardo Carvalho teria entrado em uma igreja evangélica em Brasilândia.

Do segundo parágrafo em diante, "Liturgia do medo" expõe a inserção do narrador no interior da igreja, e sua interação com um pastor e uma assistente, dentro desse espaço. Não há mais ninguém no local, além deles. A sequência de acontecimentos é organizada, de acordo com a perspectiva do pastor, com o fim de obter do narrador um comprometimento com a igreja, objetivo que é expresso pelo pedido de preenchimento de um formulário, e por manifestações orais.

A ambiguidade do texto permite que esse processo possa ser interpretado de pelo menos duas maneiras. Caso o texto seja entendido como um depoimento, centrado na função referencial da linguagem, o episódio será compreendido como um fato biográfico na trajetória do escritor Bernardo Carvalho. Para essa leitura, o texto aborda a preparação do espetáculo BR-3, dirigido por Antonio Araújo[2]. Caso, por outro lado, seja entendido como "ficção dissimulada", é possível afirmar que a construção do narrador, enquanto protagonista, é delimitada em antagonismo com os dois personagens dentro da igreja. Para efeito deste raciocínio, pelo menos como hipótese, respeitada a ambiguidade do texto, as observações levam em conta que o texto poderia ser lido como uma obra ficcional.

A trajetória do pastor na cena percorre três etapas: o ato de falar para o narrador, buscando imediatamente obter deste uma reação participativa; o estímulo para que o narrador batesse palmas, propondo um envolvimento físico deste com a situação; a determinação de que fosse preenchido um formulário e assumido um compromisso, por escrito, com a entidade. Essas etapas se sucedem em uma gradação de intimidação, culminando em uma atitude agressiva, por parte do pastor, no final.

[2] A experiência de Carvalho em BR-3 como dramaturgo foi tema de uma entrevista concedida a Cleilson Queiroz Lopes (LOPES, 2017).

A percepção disso, por parte do narrador, se associa ao título. Lembrando em alguns aspectos um relato etnográfico, em que um grupo é objeto de observação por alguém externo a ele, a narrativa mostra que o comportamento do pastor corresponde a um princípio: sua estratégia de persuasão consiste em provocar medo no ouvinte.

O formulário é descrito como

> "um pedido de oração com uma lista de problemas (desemprego, dívidas, barulhos ou vozes do além, pessoas desaparecidas, vícios que atrapalham, dor de cabeça estranha etc.) que deviam ser assinalados com um "x". Apenas uma das opções pedia esclarecimentos: "Se você sofre de alguma doença que não aparece nos exames e chapas, ou o médico examina e diz que você não tem nada, descreva o que sente". No final, era preciso deixar nome, endereço e telefone" (CARVALHO, 2005, p. 138-139).

A relação entre o pastor e as pessoas que eventualmente adentrem a igreja seria então previamente determinada por uma organização burocrática, incluindo uma identificação cadastral, com referências à saúde. A lista de problemas, dentro dos parênteses, traz termos heterogêneos, mas que estariam sendo tratados como similares em razão do recurso da enumeração. A aproximação entre sofrimentos físicos e psíquicos, problemas econômicos (desemprego, dívidas) e experiências sobrenaturais (vozes do além) deixa a impressão de que a instituição antecipadamente prevê padrões entre as preocupações dos fiéis. Assinalar com um "x" expressaria uma adequação de cada fiel a uma tendência coletiva, em que os problemas seriam frequentes e reiterados. A singularização de um problema que supostamente não tem comprovação em exames médicos abre margem para que uma pessoa exponha "o que sente", como se o pastor pudesse substituir, com vantagem, em sua igreja, um diagnóstico médico profissional.

O formulário pode ser interpretado como uma metonímia de um sistema de funcionamento da igreja, de acordo com o qual o fiel seria levado a acreditar que nela encontraria prestação de serviços. Estão explicitadas as condições propostas pela igreja evangélica, de acordo com o narrador, para que os fieis se relacionem com a instituição.

Após o preenchimento do formulário, o pastor cobra um compromisso do narrador. Este responde "Vou ter que pensar" (p.139). A reação do pastor é: "Tem que decidir agora. Você está com Jesus ou com o diabo?!". A pressão para uma resposta imediata e positiva não admite necessidade de reflexão por parte do narrador. De acordo com o discurso do pastor, aceitar ou não o cumprimento das regras impostas corresponderia diretamente a um problema de livre arbítrio, como se ao narrador coubesse, naquele exato momento, ceder ou não à tentação e ao pecado. Como se fosse instalado um inquérito, o narrador é colocado em julgamento, pouco depois de entrar pela primeira vez naquela igreja.

A perspectiva assumida pelo texto de Bernardo Carvalho é caracterizada por uma ambiguidade. Por um lado, de modo geral, epistemologicamente, prevalece um posicionamento crítico, distanciado e ponderado com relação aos acontecimentos. Isso pode ser observado, principalmente, nos momentos em que o narrador passa da concretude da cena para a abstração, da particularidade momentânea para percepções mais abrangentes, e não deixa de lado a ironia: "Do lado de fora estava ruim? Seja bem-vindo, aqui dentro não é diferente." (p.139). Por outro lado, a condição para que esse movimento de ponderação seja possível é a entrega corporal aos estímulos: "Se eu parava de bater palmas, a evangelista imediatamente retomava a batida, dando a entender que eu não devia esmorecer" (p. 138). A ambiguidade consiste, nesse sentido, em que o narrador observa criticamente o que acontece,

mas, mesmo tendo uma reação negativa, não deixa de participar. O procedimento narrativo assume uma variação da distância estética (ADORNO, 2003, p. 61): ora o corpo do protagonista admite repetir as frases e bater palmas, ora o discurso se constitui como se o narrador observasse a si mesmo, à distância.

No texto "Eu vivo neste mundo", Bernardo Carvalho, também incluído na sessão de crônicas de *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções*, assim como no caso anterior, faz referência ao Teatro da Vertigem. Os três primeiros parágrafos trazem elementos voltados para a contextualização do relato como um episódio biográfico. O texto, entre o quarto e o sexto parágrafos, elabora observações descritivas, relacionando o Vale do Amanhecer com a construção da cidade de Brasília. É feita, no quinto parágrafo, uma referência ao Santo Daime, nos termos de que consistiria em uma religião brasileira.

Nos três últimos parágrafos, o discurso narrativo prevalece com relação ao descritivo e ao argumentativo. Embora breve, essa parte do texto merece atenção. O assunto, especificamente, é o contato do narrador com a bebida do Santo Daime. Cabe refletir sobre um trecho:

> De início, tudo parecia não passar de uma cerimônia insossa, regrada por fetiches patrióticos e escolares, em que homens e mulheres fardados, em grupos separados, repetiam à exaustão os mesmos passos da marcha, enquanto entoavam os versos simplórios de um hinário recebido sob o transe pelo mestre e chacoalhavam um maracá nas mãos.
> Três doses de bebida depois, eu já via o ritual com outros olhos. Tudo tinha ganhado um sentido feérico, embora nada tivesse mudado e os adeptos continuassem num ritmo capaz de fazer até Philip Glass pedir para trocar de disco. (CARVALHO, 2005, p. 142).

Assim como em *Liturgia do medo*, a perspectiva é caracterizada por uma ambiguidade. Um primeiro ângulo que pode ser descrito, como parâmetro para compreensão do fragmento, consiste no seguinte: expressões como "cerimônia insossa" e "versos simplórios" indicam uma avaliação negativa, em que a voz da enunciação se apresenta como diferente das pessoas que observa. Essa diferença é hierárquica, pois o discurso é ofensivo, tendo como efeito a autoafirmação do narrador, como um sujeito capaz de ter consciência crítica, em contraste com os que se entregam às ações sem criticá-las.

Um segundo ângulo pode priorizar as expressões "transe" e "sentido feérico". O narrador se envolve concretamente com as atividades que critica. O efeito da bebida altera as percepções do protagonista. De modo ambivalente, esse efeito inclui um deslocamento – a mudança de sentido – e uma manutenção – "nada tivesse mudado". Essa ambivalência entre mudança e permanência não é descrita como um problema lógico que estivesse incomodando o narrador. Nesse ponto, o discurso assume um estilo cômico, e apresenta uma piada irônica. Os termos da piada, com uma referência ao músico Philip Glass, propõem uma analogia improvável, ao mesmo tempo em que criticam o compositor, cujas obras frequentemente se caracterizam por um elevado grau de repetição de recursos musicais, como no caso da trilha sonora do filme *Koyaanisqatsi* (BERG, 1990, p. 320). O narrador constitui uma hipérbole – é como se até mesmo um compositor que estiliza a repetição em seu trabalho, e, portanto, encara esse recurso de modo positivo, se incomodaria com o prolongamento repetitivo da prática do grupo do Santo Daime.

"Liturgia do medo" e "Eu vivo neste mundo" apresentam alguns aspectos em comum:

- as referências ao Teatro da Vertigem, que contribuem para que a leitura das narrativas considere os relatos como sendo diretamente ligados a vivências factuais do escritor, situadas no contexto da preparação da montagem do espetáculo BR-3;
- a apresentação de reações imediatas, por parte dos respectivos narradores, a acontecimentos à sua volta;
- a ambiguidade de perspectiva frente a elementos religiosos, articulando distanciamento crítico e disposição para interagir concretamente.

Existem diferenças fundamentais entre eles. As manifestações orais de personagens são essenciais para a movimentação dinâmica dos acontecimentos de "Liturgia do medo", o que não ocorre no segundo. Em termos de construção, "Eu vivo neste mundo" está mais marcado do que o primeiro por elementos contextuais que motivam uma atribuição de significado condicionada pela biografia do autor.

A literatura brasileira contemporânea é muito heterogênea, tanto em termos temáticos, como formais. As relações entre casos particulares e princípios gerais, em estudos literários, merecem atenção cuidadosa. O título deste trabalho poderia talvez ser entendido como um gesto de totalização homogênea, como se o objetivo fosse determinar de maneira unívoca e inequívoca como a religião é representada nessa literatura. Isso significaria talvez supor uma proposição de uma fórmula estereotipada de valor invariável para ser aplicada de modo mecânico em estudos literários. Em termos de abordagem, ao contrário, uma premissa da presente reflexão é reconhecer a diversidade e complexidade do campo a que nos referimos como literatura brasileira contemporânea. Outra premissa é de que pode ser promissor, em termos de compreensão dessa complexidade, levantar questões em torno de afinidades eletivas entre diferentes obras. Como afinidades eletivas, as ligações entre obras não são consideradas como resultados de influências.

A observação dessas afinidades não significa que elas possam ser generalizadas, para serem convertidas em categorias aplicadas de modo imediato, como esquemas simplificados, em análises de outras obras. Resguardando a singularidade das obras e a diversidade da produção literária, a observação de afinidades pode motivar reflexões capazes de elaborar questões abrangentes, que podem ser objetos de reflexões de longa duração, constituindo contextos para interpretação das obras. A leitura de "Liturgia do medo" e "Eu vivo neste mundo", de Bernardo Carvalho evoca, por afinidades eletivas, textos de outros escritores.

Cabe dar atenção à articulação entre uma posição distanciada da fé religiosa e uma disposição concreta para interagir com atividades a que outros atribuem significação religiosa. Essa ambiguidade pode ser interpretada como um movimento entre o sagrado e o profano. A atribuição de função sagrada a ações humanas é feita por personagens diferentes dos narradores – o pastor em "Liturgia do medo", e os fiéis ao Santo Daime em "Eu vivo neste mundo". O distanciamento do narrador com relação a essa atribuição pode motivar o leitor, por adesão à voz da enunciação, a compreender o pastor como um sujeito inserido no capitalismo, cujo interesse principal seria envolver pessoas e controlá-las em acordo com seus interesses, e não praticar um culto de fé; e os fiéis do Santo Daime como ingênuos que não teriam consciência sobre o que haveria de inconsistente ou ridículo em suas práticas. Nos dois casos, mas especialmente em "Liturgia do medo", o efeito de leitura é de que existe, no interior do espaço narrativo, apenas uma ilusão de sagrado, que não resiste a um pensamento crítico.

As práticas religiosas variam muito no tempo e no espaço. Dentro dessa diversidade, uma das formas de compreensão do sagrado é de que sua existência tem como propósito uma pacificação da humanidade. De acordo com Jean-Pierre Dupuy, em diversas práticas religiosas, "o sagrado nada mais é do que a violência dos homens expulsa, exteriorizada, hipostasiada" (DUPUY, 2011, p. 202). Essa proposição levaria a distinguir uma ordem e um caos, ou um modo de viver compreendido e um modo de viver imprevisível, nas experiências humanas. A arbitrariedade das ações sagradas, nos casos em que elas propõem violência, como em algumas formas de sacrifício ou em algumas ações justificadas pela ideia de purificação, constituiria uma ambivalência do sagrado: a destruição restabeleceria uma ordem (DUPUY, 2011, p. 203).

Seguindo especificamente as ideias de Dupuy sobre a construção do sagrado, o distanciamento por parte dos narradores em Bernardo Carvalho pode ser interpretado como uma escolha associada à percepção de que não haveria ordem harmônica a ser restabelecida, e de que nenhuma ação sagrada de fato conseguiria pacificar processos históricos pautados por conflitos e sofrimentos coletivos. Essa percepção antitética não elimina, no entanto, um interesse, ainda que seja justificado pela pesquisa dramatúrgica do escritor para um grupo de teatro, por olhar algumas práticas, ainda que em simulação ou com fingimento, a partir de um lugar de dentro delas. Bater palmas, repetir frases do pastor, ou ingerir a bebida do Santo Daime são ações que representam escolhas feitas.

Em alguns textos literários contemporâneos, a presença de elementos religiosos é caracterizada por essa posição antitética. Referências intertextuais a textos sagrados surgem em diversos textos nos quais os narradores não manifestam fé religiosa.

Um caso em que isso ocorre é um texto atribuído a José Nêumanne Pinto, que integra uma coletânea chamada *Contos cruéis – as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*. Embora esteja, pelo título da coletânea, sendo apresentado como um conto, o texto é breve e se restringe a um único parágrafo.

A Paixão de Cristo

> Primeiro, deu-lhe um murro de mão fechada que lhe quebrou os dentes. Antes que se levantasse, lhe chutou as ilhargas com brutalidade e força e, depois, o levantou pela gola de camisa. Esmurrou-o novamente tentando atingir o baço e, quando a vítima se dobrou, o carrasco acertou outro soco na ponta do queixo. Introduziu-lhe um cassetete ânus adentro. Envolveu o pênis em fios e lhe deu choques. Para completar, aplicou com força um golpe com mãos abertas nos dois ouvidos. O tímpano ainda zunia quando ele ouviu o tiro de misericórdia ser disparado. Sentiu a bala penetrar-lhe a nuca. Ei, você aí, leitor incauto, não pare de ler: isto é só literatura. Como cantou o Belchior, a vida é muito pior. E, como dizia minha avó, mais sofreu Jesus, que morreu na cruz. (PINTO, 2006, p. 209).

O texto apresenta uma cena de tortura. Como não há especificações de data e lugar para a cena, ela pode ser lida tendo como horizonte histórico a ditadura militar brasileira, ou como um relato de uma prática exercida em um período de tempo posterior, e mais próximo do presente[3]. O movimento discursivo pode ser delimitado em duas partes. A primeira corresponde ao trecho desde a primeira frase até "a nuca". A segunda inicia em "Ei" e é concluída no final do texto.

[3] A antologia não apresenta informações sobre a presença desse texto em publicações prévias. Por essa razão, a data de publicação do texto, considerada para os fins desse estudo, é o ano de lançamento do volume, 2006.

Na primeira parte, é apresentado um discurso em terceira pessoa, em que a sequência de frases corresponde, de modo linear, a uma sucessão de golpes violentos praticados contra um homem. Os termos "chutou", "esmurrou-o", "acertou", "introduziu-lhe", "envolveu" e "aplicou" constituem uma base semântica para constituir o impacto da cena. O texto não destaca pausas ou interrupções digressivas, de modo que prevalece, em termos de delimitação das condições de recepção, um horizonte de contemplação de violência física.

Na segunda parte, o texto se volta para a segunda e a primeira pessoas do discurso. O interlocutor é insultado, como "leitor incauto", e é insinuada uma desistência de seguir com a leitura. O sujeito termina evocando uma lembrança familiar. A avó teria enunciado a expressão "mais sofreu Jesus, que morreu na cruz", como um dito popular de tradição oral.

A frase "O tímpano ainda zunia quando ele ouviu o tiro de misericórdia ser disparado" prejudica a narrativa, pois o sujeito dos verbos mencionados anteriormente ("chutou", "esmurrou-o", "introduziu-lhe" e outros) é o perpetrador. Por paralelismo e continuidade, o provável sujeito do verbo principal seria ele. Mas o tímpano danificado é da vítima, e por isso o pronome "ele" fica ambíguo. Não é uma ambiguidade que contribua para enriquecer a narrativa, ao contrário. Esse problema de construção reforça a impressão geral de que o texto tende mais a uma provocação do que a uma motivação para pensar criticamente sobre a tortura.

Em "A paixão de Cristo", é priorizada a função linguística de apelo ao interlocutor. A linguagem, na segunda parte, explicitamente projeta uma situação de conversa, evocando a presença do leitor. Nesse caso, o apelo provocador é constitutivo da redação. A primeira parte é diferente. O procedimento para apelo ao interlocutor é similar ao de um narrador de um espetáculo televisivo de lutas. O encadeamento de atos violentos demanda uma atenção por parte do leitor. Sem introdução, contextualização ou mediação verbal com relação às ações, a primeira parte conta com um hipotético interesse do leitor pela contemplação direta da violência e do sofrimento.

Em razão da construção formal e das escolhas de linguagem, o texto não permite elaborar uma perspectiva crítica sobre a tortura. A primeira parte interessará a um leitor que não exija mediações críticas com relação à violência. A segunda parte trivializa a configuração de um leitor exposto ao choque (ele seria fraco, por ser incapaz de assimilar um choque, e por isso precisaria ser provocado para continuar lendo).

A inclusão de elementos religiosos tem efeito irônico. A cena de tortura estaria sendo comparada com a Paixão de Cristo, tal como é exposta na Bíblia, em razão de que esta inclui imagens de sofrimento físico. Em termos religiosos, a Paixão de Cristo poderia ser interpretada de acordo com as ideias de Dupuy. A trajetória de Cristo estaria associada à manifestação de Deus que, através de seu filho sacrificado, traria a redenção para os seres humanos.

A frase final, em articulação com o título, propõe que o sofrimento do homem agredido seria inferior ao que Jesus viveu em seu sacrifício, na crucificação. Isso sugere que a importância da agressão e da morte seria menor do que o leitor poderia, talvez, conceber antes de ler a frase final.

A banalização se dirige tanto à religião, tomada pelo texto como fonte de expressões muito conhecidas, como ao leitor, que é ridicularizado. Essas escolhas esgotam as possibilidades de valorizar artisticamente o texto, que quase se reduz, na segunda parte, a jogos de palavras.

É possível afirmar que, diferentemente de "Liturgia do medo" e "Eu vivo neste mundo", o texto de José Nêumanne Pinto não elabora uma perspectiva crítica ou antitética com relação a práticas consideradas religiosas. Os elementos ligados ao cristianismo, nesse caso, são reduzidos a clichês. O texto não se interessa pela possibilidade de abordar, de maneira apropriada, relações entre tortura e cristianismo, incluindo a crítica à violência em Roma, ou a presença de fé religiosa entre perpetradores ou vítimas de tortura no Brasil.

Portanto, as abordagens de temas religiosos, em casos de perspectivas que não são expressões de fé, variam, e dentro dessa heterogeneidade, estão incluídas a posição crítica e antitética, presente em Carvalho, e a redução da religiosidade a clichê, no caso de Nêumanne Pinto. Uma situação bem diferente pode ser encontrada em textos de Bernardo Kucinski.

O conto "O velório", integrado ao volume *Você vai voltar para mim e outros contos*, apresenta o relato de um enterro considerado especial. O protagonista é Antunes, um homem velho, que perdeu um filho, chamado Roberto. Alguns elementos sugerem que esse filho teria sido alvo do Estado durante a ditadura militar brasileira. Por exemplo, o seguinte fragmento:

> Mas quando o Beto desapareceu o Teixeira se mexeu mais que ninguém. Era gamado no Roberto, seu primeiro sobrinho. Chegou a ir para Brasília falar com uns homens que ele conhecia. Não adiantou. (KUCINSKI, 2014, 52).

Esse trecho pode ser interpretado como uma referência ao governo militar em Brasília, no sentido de que o tio tivesse tentado, com interferência pessoal, libertar o rapaz, caso ele estivesse detido e sem comunicação, como preso político. É possível ler o conto dentro do horizonte das discussões referentes aos desaparecidos políticos, associadas às manifestações de familiares que perderam entes queridos e não tiveram, por parte do Estado, o reconhecimento de responsabilidade por essas perdas (GALLO, 2014, p. 3). A expressão "se mexeu", nesse sentido, significaria uma tentativa de obter do Estado uma posição formal, referente à situação de um desaparecido. Como indica o texto, o Estado não atendeu a solicitação do personagem Teixeira.

Com relação à presença de religiosidade aparece no conto, é importante a seguinte passagem:

> Devota, dona Rita foi consultar o padre Gonçalves, que não disse nem sim nem não; pediu tempo para poder consultar o bispo. Na semana seguinte, o padre explicou que, nas circunstâncias, não oficiaria missa de corpo presente nem de sétimo dia, mas levaria conforto à família no velório e no sepultamento. (KUCINSKI, 2014, p. 50).

A recusa do padre em realizar uma missa para Roberto se deve ao fato de que o seu corpo nunca foi encontrado. Antunes sentia necessidade de realizar o funeral, por sentir que, envelhecido, vivia uma situação extrema: "Não quero morrer sem enterrar o meu Roberto" (KUCINSKI, 2014, p. 50).

O padre, no entanto, prioriza convenções institucionais, e não o respeito ao sentimento de perda, por parte do pai. A consulta ao bispo indica que ele não quis decidir por si mesmo como proceder. A palavra "circunstâncias" mostra, em contraste, a diferença entre o tratamento impessoal no discurso do padre e a intensidade dos sentimentos de Antunes.

No romance *K*, do mesmo autor, é construído um episódio muito semelhante. A estória é centrada na procura, por parte de um pai, de uma filha que desapareceu por razões políticas, em meio à ditadura militar. No capítulo "*A matzeivá*", o protagonista K recebe uma posição negativa de um rabino, para um pedido de uma lápide para a filha no cemitério.

O rabino justifica sua posição com referências ao *Talmud* e à *Mishné Torá*. Ele afirma: "Sem corpo não há rito, não há nada" (KUCINSKI, 2011, 80). O rabino insinua que a moça fosse suicida e, em certo ponto da conversa com o pai, diz: "mas ela era terrorista, não era? E você quer que a nossa comunidade honre uma terrorista no campo sagrado, que seja posta em risco por causa de uma terrorista? Ela não era comunista?" (KUCINSKI, 2011, p. 82-83).

A tensão estabelecida nesse diálogo entre o rabino e K expressa uma diferença entre uma concepção institucionalizada da religião, que fundamenta suas práticas em princípios rígidos, defendidos por autoridades, e uma percepção individual, baseada no sofrimento e na dor, para a qual a lápide no cemitério judaico expressaria um senso de conclusão, ao menos simbólico, para o percurso de busca; isso, de fato, não corresponderia a uma conclusão efetiva dessa busca, uma vez que o corpo da filha não foi encontrado.

Tanto em "O velório" como em *K*, os elementos religiosos estão associados ao desaparecimento de pessoas durante a ditadura militar, e os protagonistas das narrativas são pais de desaparecidos. Em ambos os casos, esses personagens procuram se aproximar de um ritual tradicional, um rito fúnebre, para tentar lidar com o inominável constituído pelo corpo desaparecido.

A inserção de elementos religiosos em Bernardo Kucinski tem ligação com um sofrimento melancólico, e eles atuam como recursos para que os personagens possam dar uma forma a aquilo que sentem, uma forma que possa ser reconhecida de modo legítimo, no espaço público, como um tributo afetivo.

No caso de *K*, o narrador expõe que o protagonista tem uma relação antagônica com lideranças religiosas. Ele afirma: "Na verdade, não era das pessoas e suas crenças que ele não gostava, era dos sacerdotes, fossem padres, rabinos ou bispos; ele os tinha como hipócritas" (KUCINSKI, 2011, p. 25). Esse aspecto permite observar uma afinidade entre o romance e a *Liturgia do medo*, de Bernardo Carvalho. Aparecem atitudes críticas quanto a práticas religiosas, enunciadas a partir de um distanciamento. Mesmo assim, os personagens principais se dispõem realizar uma inserção em um espaço destinado a essas práticas.

Tanto em *K*, como em "O velório", a ênfase não está em abordar a fé religiosa em si mesma, mas em observar como representantes institucionais de entidades religiosas são capazes, em nome de suas normas, excluir pessoas. Especificamente no caso do rabino, no romance, além de uma exclusão, ocorre um ataque à imagem e à memória da filha, através de estereótipos políticos difundidos pelo governo militar.

A seriedade com que Bernardo Kucinski elabora conflitos em torno da religiosidade não é comum na literatura brasileira contemporânea. O livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire, se propõe a apresentar textos de vários escritores, com um padrão comum: eles deviam ser escritos com até cinquenta letras. Como o título indica, a proposta é considerar os textos como contos, ou ainda como "microcontos", segundo a apresentação. No que se refere a elementos religiosos, esse livro estabelece um total contraste com relação aos textos de Kucinski. Cabe observar alguns casos:

> No princípio era o Verbo. João I:I-3.
> Abertura do volume (FREIRE, 2004, p. 7).

A BÍBLIA (SPECIAL FEATURES)

Olha, Pai, eu tentei,
Mas acho que
Não deu muito certo não...

Antonio Prata (PRATA, 2004, p.31)

CRIAÇÃO

No sétimo dia, Deus descansou.
Quando acordou, já era tarde.

Tatiana Blum (BLUM, 2004, p.205)

DIA ZERO

Disse o Homem: haja Deus!
E houve Deus.

Whisner Fraga (FRAGA, 2004, p. 207).

Em acordo com a proposta editorial, os textos foram escritos com brevidade. A citação de Gênesis na abertura parece, à primeira impressão, remeter para a ideia de que a linguagem constrói o mundo, sugerindo que o livro expressaria um princípio similar, referente à função das palavras. A leitura do volume mostra que essa citação não é um indicador filosófico ou estético do que foi publicado, mas um registro irônico. Nada no livro sugere um interesse por apresentar, a partir da Bíblia, uma explicitação de fundamentos para escrita literária, seja metafórica ou ilustrativa. Como epígrafe do volume, a frase é deslocada do campo sagrado e recontextualizada em um contexto de expressão minimalista. O movimento de expansão apresentado no Gênesis é oposto à busca de síntese e contenção determinada pela regra do número máximo de letras. A priorização de uma regra formal rígida sobre a espontaneidade da expressão motivou alguns escritores a restringirem a oportunidade a jogos de palavras despretensiosos.

Em acordo com isso, Tatiana Blum sintetiza o processo de criação do mundo, incorporando, como um clichê, a referência ao sétimo dia, em que Deus teria descansado, em acordo com a perspectiva judaico-cristã. A frase "Quando acordou, já era tarde" sugere que os desígnios divinos fracassaram, e que o mundo não teve uma criação bem-sucedida. O humor estaria em que a situação é tratada como uma banalidade cotidiana. Alguém perde a hora dormindo, digamos, e quando acorda algo negativo ocorreu, alguma coisa que poderia ter sido impedida, se não tivesse deixado de acordar na hora certa.

A ideia de que os desígnios divinos não foram bem-sucedidos sustenta também o texto de Antonio Prata, em que a palavra "Pai" sugere que Jesus Cristo estaria falando. Essa fala expressa um fracasso divino, e a palavra "acho" sugere uma falta de convicção. O registro informal – "não deu muito certo não" se distingue da linguagem bíblica e atribui a Jesus uma fala trivial. O título incorpora uma expressão comum em DVDs de filmes, que se refere a vídeos complementares, o que acentua a ausência de sacralidade.

O texto de Whisner Fraga propõe, esquematicamente, uma inversão na narrativa bíblica. O homem teria criado Deus. Não há dúvida de que essa inversão consiste em um tema

relevante em debates contemporâneos, e os questionamentos de Maria Rita Kehl podem ser lembrados como uma importante contribuição a eles (KEHL, 2011, p. 76). Porém, não é esse o horizonte a ser contemplado pela regra de um máximo de cinquenta letras. A ideia é tomar um clichê – "haja Deus!" – e deslocar sua função. Como expressão trivial, ela poderia ser uma reclamação, um lamento por um sofrimento. O texto propõe a leitura do verbo "haja" como se fosse uma ordem, no imperativo, que teria sido obedecida com a criação de Deus.

Nos três casos, os elementos religiosos aparecem em perspectiva irônica, dessacralizados e destituídos de qualquer aspecto doutrinário. Como construções lúdicas, os textos podem ser lidos como pequenas piadas. Diferentemente dos casos de Bernardo Kucinski e de Bernardo Carvalho, essas referências à religião não estão associadas a vivências, nem demonstram interesse por ritos.

Considerando o conjunto de textos escolhidos para este estudo, é possível observar variações nos modos como a religiosidade é abordada. Talvez seja importante indicar pelo menos três aspectos fundamentais:

- a observação de práticas religiosas a partir de perspectivas distanciadas e críticas, como no caso de "Liturgia do medo";
- a crítica de autoridades institucionais de entidades religiosas, para as quais os seus próprios interesses são mais importantes do que o sofrimento de seres humanos; no caso dos textos de Bernardo Kucinski, o sofrimento de pais que perderam os filhos;
- a apropriação de referências religiosas por discursos que as dessacralizam, subvertendo sua significação original, e incorporando-as a pensamentos triviais ou jogos lúdicos.

Essas observações não são exaustivas e, como foi indicado anteriormente, não têm valor invariável e não servem a aplicações mecânicas. Outros casos despertam interesse, no que se refere à diversidade de formas de elaboração literária de referências religiosas no Brasil. É necessário reforçar que a produção literária contemporânea é heterogênea. Sem dúvida, há muito a ser estudado. Mesmo dentro das limitações deste trabalho, é possível constituir uma possibilidade de leitura, para questionamento.

Pelo menos no que se refere a este *corpus*, não ocorre nenhuma manifestação efetivamente afirmativa a respeito de práticas religiosas. Quando elas são buscadas por personagens (como em Bernardo Kucinski), a institucionalização pode representar uma desumanização. É importante a perspectiva, exposta em Bernardo Carvalho, de que alguém possa elaborar uma espécie de jogo teatral, e participar de atividades consideradas religiosas, na prática, sem que a motivação seja a fé. De acordo com essa perspectiva, o envolvimento concreto com práticas religiosas dependeria mais de performances do que de uma crença. Cabe ainda observar como escritores podem se apropriar de elementos religiosos com o fim de produzir jogos de linguagem que subvertem as funções originais desses elementos. Talvez o estudo destas e de outras obras permita, mais adiante, reconhecer afinidades eletivas entre escritores, de modo a compreender com maior clareza e precisão formas e temas da literatura contemporânea que remetem a práticas religiosas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ___. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-64.

BERG, Charles Merrell. Philip Glass on composing for film and other forms: the case of *Koyaanisqatsi*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Lawrence, v.5, n.1, p.301-320, fall 1990.

BLUM, Tatiana. Criação. In: FREIRE, Marcelino (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 95.

CARVALHO, Bernardo. "Eu vivo neste mundo". In: _____. *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções.* São Paulo: Publifolha, 2005. p. 140-144.

_____. Liturgia do medo. In: _____. *O mundo fora dos eixos. Crônicas, resenhas e ficções.* São Paulo: Publifolha, 2005. P. 137-139.

DUPUY, Jean-Pierre. Crer é não crer: as crenças religiosas, a violência e o sagrado. Trad. de Ana Maria Szapiro. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Mutações. A invenção das crenças.* São Paulo: Edições SESC SP, 2011. P. 187-208.

FRAGA, Whisner. Dia Zero. In: FREIRE, Marcelino (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 97.

FREIRE, Marcelino (Org.) *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

GALLO, Carlos Arthur. Notas sobre a atuação dos familiares de mortos e desaparecidos político no Brasil, no Chile e no Uruguai. *Revista Contemporânea.* Campinas, v.1, n.5, p.1-15, 2014.

KEHL, Maria Rita. Deus é um vírus? In:____. *18 crônicas e mais algumas*. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 75-77.

KUCINSKI, Bernardo. *K.* São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. O velório. In: _____. *Você vai voltar pra mim e outros contos*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 49-56.

LOPES, Cleilson Queiroz. Entrevista: Bernardo Carvalho. *O percevejo*. Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 252-263, jan-jul 2017.

PINTO, José Nêumanne. A paixão de Cristo. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). *Contos cruéis. As narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Geração Editorial, 2006. p. 209-210.

PRATA, Antonio. A Bíblia (Special Features). In: FREIRE, Marcelino (Org.) *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 9.

Recebido em 10/01/2018
Aprovado em 04/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Ecos das narrativas bíblicas no romance brasileiro contemporâneo: *Dois irmãos*, de Milton Hatoum

Echoes of biblical narratives in the brasilian contemporary novel: *Dois irmãos*, by Milton Hatoum

Rogério Silva PEREIRA[1]
Thaize Soares OLIVEIRA[2]

RESUMO: O pensamento ocidental, tal como vemos hoje, parece ter sofrido certa influência da *Bíblia*. Apesar do distanciamento histórico, é perceptível a presença de "ecos" dos textos bíblicos em outros textos no decorrer dos séculos, nas mais diversas áreas do conhecimento. A *Bíblia*, apesar de ser foco conhecido da teologia, também traz possibilidades de análise que envolvam a literatura, a sociologia, a filosofia e outras. Isso se deve a sua "harmonização altamente heterogênea de códigos, dispositivos e propriedades linguísticas" como corrobora Robert Alter e Frank Kermode (1997, p.15). O gênero romance, por outro lado, conforme os pressupostos de Mikail Bakhtin (2010), não é conhecido por sua "harmonia" com os demais gêneros, pelo contrário, é dado destaque para o seu inerente "inacabamento" e sua capacidade, também inerente, para reinterpretar os outros gêneros justamente "enquanto gêneros". Dessa forma, o nosso propósito é justapor esses textos: algumas narrativas hebraicas do "Gênesis" e o romance contemporâneo *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum. Para tanto, usaremos alguns conceitos dos já citados Alter & Kermode (1997) e Bakhtin (2010), além de Benjamin (1994), Robert (2008), e outros.

PALAVRAS-CHAVE: *Dois irmãos*. Romance. Bíblia. Narrativa.

ABSTRACT: Western thought, as we see it today, seems to have undergone some influence from the *Bible*. Despite the historical distance, the presence of "echoes" of biblical texts in other texts over the centuries, in the most diverse areas of knowledge, is perceptible. The *Bible*, despite being a known focus of theology, also brings possibilities of analysis involving literature, sociology, philosophy, and others. This is due to their "highly heterogeneous harmonization of codes, devices and linguistic properties," as Robert Alter and Frank Kermode (1997, p. 15) corroborate. The novel genre, on the other hand, according to the assumptions of Mikail Bakhtin (2010), does not is known for its "harmony" with the other genres, on the contrary, its inherent "incompleteness" and its inherent capacity to reinterpret other genres precisely "as genres" are emphasized. In this way, our purpose is to juxtapose these texts: some Hebrew narratives of "Genesis" and the contemporary novel *Dois irmãos* (2000) by Milton Hatoum, using some concepts from the already mentioned Alter & Kermode (1997) and Bakhtin (2010)), in addition to Benjamin (1994), Robert (2008), and others.

KEYWORDS: *Dois irmãos*. Novel. Bible. Narrative.

[1] Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD. Faculdade de Comunicações, Artes e Letras/FACALE – Professor de Literatura Brasileira. Dourados – MS – Brasil – CEP: 79804-970. E-mail: rogeriospereira@uol.com.br
[2] Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Docente do Curso de Letras da Unidade de Jardim. Jardim – MS – Brasil – CEP: 79804-970. E-mail: thaize_oliveira123@outlook.com

Considerações iniciais

É quase impossível determinar de forma precisa a origem do gênero romance; tanto Mikhail Bakhtin (2010), quanto Walter Benjamin (1986) expõem suas conclusões a respeito desse nascimento. Benjamin diz que o progressivo fim da narrativa oral é uma das causas para o fortalecimento do romance:

> O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. (BENJAMIN, 1986, p. 201).

O romance impõe e espelha uma nova relação entre homens, quanto ao ato de narrar. Nele não estamos mais diante da necessidade de comunicar experiências, tampouco a transmissão de conselhos de sábios mais velhos através das narrativas orais. Agora é o indivíduo isolado do coletivo que é o produtor de enredos e o manipulador de personagens. Este não está mais preocupado em saciar as dúvidas ou os anseios de uma dada comunidade estável; escreve numa sociedade em profunda transformação econômica e ideológica. Para tal empresa é fundamental a divulgação que é feita por meio da imprensa, enfraquecendo a relação entre narrador tradicional (oral) e ouvinte, e fortalecendo a relação entre romancista e leitor.

Por seu turno, Bakhtin (2010, p. 397), diz que estudar os vários gêneros tradicionais é como estudar línguas mortas, enquanto estudar o romance é como estudar línguas vivas e jovens. Todos os gêneros têm seu cânone já, há muito, formado. Nada disso acontece com o gênero romance. Nele, percebemos lacunas que estão longe de serem preenchidas, principalmente quanto às suas possibilidades futuras enquanto gênero e o seu possível cânone. O romance é o único gênero que continua evoluindo, ou seja, tratamos de um objeto que ainda está se constituindo. Gêneros não romanescos (a epopeia, a tragédia, a fábula, etc), ainda segundo Bakhtin, possuem moldes rígidos e acabados, um fator que pode ser considerado como facilitador para o estudo dos mesmos. Isso não se aplica ao romance que é um gênero ainda sem moldes fixos. Ao longo da modernidade, verificando-se o declínio dos gêneros não romanescos, é possível perceber a ascensão do romance, que se impõe como um governante totalitário, em sua estrutura que não comporta convenções fixas. “O romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau de anarquia” (ROBERT, 2008, p. 13).

A ideia de individualidade nunca foi tão difundida e os temas nunca foram tão diversos quanto após o surgimento do romance. Dessa forma, a relação do romance com os outros gêneros se torna, no mínimo, complexa:

> O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 2010, p. 399, itálico nosso).

A opinião de Marthe Robert reforça a de Bakhtin:

> Com essa liberdade do conquistador cuja única lei é a expansão indefinida, o romance, que aboliu de uma vez por todas as antigas castas literárias – as dos gêneros clássicos – apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em

> benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego. (ROBERT, 2008, p. 13, itálico nosso).

O romance, assim, se "apropria" com certo desrespeito dos demais gêneros. Ao mesmo tempo, ele parece ser um gênero desmascarador do aspecto "convencional" presente naqueles. O romance é gênero literário numa sociedade que está profundamente afetada pela noção de que os costumes cristalizados na vida social são convenções a serem questionadas.

Embora o gênero romance não tenha uma definição que seja consenso, tampouco uma estrutura rígida como os demais, sabe-se de seu caráter transgressor, parodista e complexo. Sabe-se também que ele sobreviveu por se adaptar à realidade contemporânea, cada vez mais intrincada e individualizada.

Do mesmo modo, quando falamos do texto bíblico não devemos ignorar a sua complexidade, ainda que distinta do romance e, além disso, sua pluralidade de gêneros.

Pode-se afirmar a respeito do texto bíblico sua notável influência na sociedade ocidental. É evidente que essa influência foi maciça na sociedade teocêntrica europeia da Idade Média, ainda que com interpretações equivocadas. Já na Modernidade, numa sociedade crescentemente antropocêntrica, a presença dos textos bíblicos se manteve, contudo, de forma mais crítica. Nesse período histórico, a *Bíblia*, reocupou o patamar de "cultura literária", como assinalam Robert Alter e Frank Kermode:

> Se voltarmos o olhar para o Iluminismo percebemos que homens do calibre de Lessing e Herder não supunham dever se especializar em literatura secular ou religiosa. Lembramos de Lessing como dramaturgo, crítico influente e teórico do drama – um esteta – , mas também como um ousado crítico bíblico. A influência de Herder no desenvolvimento da literatura alemã é enorme e seus estudos bíblicos dificilmente são menos importantes. Contudo, foi na época desses intelectos extraordinários, e parcialmente em consequência de suas realizações, que o método histórico-crítico, característico dos estudos bíblicos modernos especializados, foi desenvolvido. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 13).

Alter e Kermode nos mostram que a *Bíblia*, antes vista como revelação divina no campo teológico, agora é laicizada e vista também como literatura. Apesar desse avanço quanto à perspectiva, as conquistas nesse campo foram tímidas ao longo dos séculos seguintes. Ignorou-se a *Bíblia* como literatura propriamente, ou seja, seus aspectos especificamente poéticos, narrativos, dentre outros.

Uma perspectiva mais consequente de leitura literária da *Bíblia* veio se consolidando ao longo do século XX em várias frentes que têm no filólogo alemão Eric Auerbach (1892-1957) um de seus mais influentes pesquisadores.

A visão atual proposta por Alter e Kermode é desdobramento dos esforços de Auerbach e dirige a atenção às operações linguísticas presentes nos textos bíblicos:

> Sua sintaxe, gramática e vocabulário envolvem uma harmonização altamente heterogênea de códigos, dispositivos e propriedades linguísticas. Estas incluem gênero, convenção, técnica, contextos de alusão, estilo, estrutura, organização temática, ponto de vista para as narrativas, voz para poesia, figuras de linguagem, dicção para ambas e muito mais. (ALTER; KERMODE, 1997, p. 15).

Se verificarmos somente a questão dos gêneros, já temos uma gama vasta para pesquisa. O texto bíblico apresenta narrativas em forma de poemas, parábolas, profecias, cânticos, provérbios, dentre outros gêneros. Por isso, ao delimitarmos nosso *corpus*, focamos especialmente nas narrativas de *Gênesis*, as quais, ainda que não perceptíveis na tradução para o português, apresentam características de prosa e poesia na língua original, o hebraico.

Paternidades: semelhanças, inversões e reinterpretações

O romance *Dois irmãos* tem paternidade? De fato, podemos desde o início entrever que Milton Hatoum, o escritor, reivindica, como Nael (o narrador do romance), o reconhecimento de certa paternidade bíblica para seu livro. São, de fato, Caim e Abel, Esaú e Jacó, etc., os *dois irmãos* de que o texto de Hatoum fala – logo pensamos. Nossa hipótese seria, assim, a de que *Dois irmãos* assenta sua possível paternidade no texto bíblico. Tudo certo?

Nem tanto. Com efeito, se olharmos bem, seu esforço parece ir muito além disso. Parece que o romance está mais para um texto que reivindica singularidade do que hereditariedade.

Nesses termos, se Nael, ao longo de *Dois irmãos*, empreende uma pesquisa, uma busca, com o fito de saber quem de fato foi seu pai – se isso é verdade, ao final do romance, ao menos para a percepção do leitor, o que se tem é frustração. Eis o aparente enigma do livro: quem afinal é o pai de Nael? Qual dos dois gêmeos é seu pai? E eis a frustração, travestida de surpresa: Nael parece se contentar com uma *dupla* paternidade. No nível do texto do romance, o que temos é uma ambiguidade não superada. Sequer sua mãe, presumivelmente a fonte de toda a verdade, é capaz de oferece a "verdade" ao filho, que permanece ignorante.

Por outro lado, no nível dos gêneros, o que chega até o leitor é uma mistura que aponta para uma paródia do gênero bíblico. Não se trata de, como no texto bíblico, encontrar o primogênito, ou o filho bom, etc. Trata-se ir além: suspender a verdade, tornando-a ambiguidade ficcional.

A seguir, tentaremos mostrar essa tensão entre ser e não ser filho, típica do texto de *Dois irmãos*.

A respeito da relação com o texto bíblico, Hatoum, em seu texto "Escrever à Margem da História", fala sobre o seu contato com a cultura oriental, com a língua, com a religião e por consequência com os textos religiosos, inclusive a Bíblia:

> Aos poucos, a língua árabe, a história, as paisagens e os costumes de um país longínquo tornaram-se familiares para mim. Os laços sanguíneos contribuíram para isso, mas o pequeno Oriente que me cercava (e do qual emanavam vários códigos visíveis e invisíveis) foi decisivo. Perscrutar um homem ajoelhado no seu quarto, a rezar com o corpo voltado para Meca, era violar um momento de sua intimidade, mas também descobrir o fervor religioso do meu pai. Outros parentes próximos eram católicos ou cristãos maronitas, mas nenhuma religião me foi imposta: era mais importante tomar conhecimento do texto bíblico ou corânico do que optar por uma religião. Afinal, diziam os mais velhos, somos todos *descendentes* de Abraão (HATOUM, 1993, p. 1, itálicos nossos).

O trecho nos indica que dentre os vários livros, de diversos escritores que Hatoum menciona ter lido, o autor parece ver o texto bíblico não como texto sagrado apenas – o vê como texto em si. O que dá margem para supor que o vê também como texto literário. Com efeito, parece que Hatoum introduz o texto bíblico em seu romance, não somente para tratar de questões religiosas, mas também para tratar de assuntos como a rivalidade, a vingança e os conflitos familiares – questões que vão muito além da religião. Além destas aproximações temáticas, as de enredo também são notáveis, como constataremos a seguir. E, para além disso tudo: as vinculações entre os gêneros literários, sobretudo o próprio romance com a *Bíblia*.

Assim, em relação ao trecho, também caberia perguntar, ecoando a fala de Hatoum: sendo todos nós descendentes de Abraão, poderíamos pensar, analogamente, *Dois irmãos* como sendo simples descendente da *Bíblia*?

Para nos aproximarmos de uma resposta, talvez seja útil fazermos alguns cotejos entre o romance de Hatoun e a *Bíblia*, partindo (eventualmente) de outros estudos que cotejam os dois textos.

Com frequência, *Dois irmãos* é justaposto a narrativas presentes no "Gênesis" bíblico: sobretudo aquelas relativas à família de Adão e Eva e a de Isaque e Rebeca. Embora, claro, possa haver outras possibilidades, quando nos referimos aos conflitos familiares:

> Pode-se dizer que o Gênese, primeiro livro do Pentateuco, abriga relatos de conflito entre irmãos em torno, basicamente, do direito à herança política de continuar o clã patriarcal e à herança religiosa de granjear o pacto com Deus. Os conflitos entre Caim e Abel, Ismael e Isaac, Lia e Raquel, José e seus irmãos podem ser assim classificados. Conflitos que nos primeiros episódios se apresentam com um enredo simples, mas que vão se complicando pelo acréscimo de outras motivações e mediações. (PETRAGLIA, 2012, p. 62).

Assim, comecemos por Caim e Abel, filhos de Adão e Eva. Aqui os dois textos se relacionam em vários momentos. A história de Caim e Abel está relatada no capítulo quatro de "Gênesis". Os "dois irmãos" não conviveram com os pais no paraíso, mas ainda estabeleciam um relacionamento com o Criador. Após a queda do homem, ou seja, o pecado original de Adão e Eva, estes foram expulsos do jardim do Éden, e a humanidade, para se relacionar com Deus, oferecia sacrifícios. Nesse contexto, surgem as ofertas de Caim e Abel. A profissão deste último era a de pastor de ovelhas, enquanto a do primogênito Caim, era a de agricultor. A rivalidade entre os irmãos surge quando a oferta de Abel é aceita por Deus, e a de Caim não:

> Aconteceu que no fim de uns tempos trouxe Caim do fruto da terra uma oferta ao Senhor. Abel, por sua vez, trouxe das *primícias* do seu rebanho e da gordura deste. Agradou-se o Senhor de Abel e de sua oferta; ao passo que de Caim e de sua oferta não se agradou. Irou-se, pois, sobremaneira, Caim, e descaiu-lhe o semblante.
> Então, lhe disse o Senhor: Por que andas irado, e por que descaiu o teu semblante?
>
> Se procederes bem, não é certo que serás aceito? Se, todavia, procederes mal, eis que o pecado jaz à porta; o seu desejo será contra ti, mas a ti cumpre dominá-lo (BÍBLIA, 2007, p. 8, Gênesis cap. 4: 3-7, itálico nosso).

Uma possibilidade de justificativa para a rejeição divina à oferta de Caim está logo no início do versículo: "Aconteceu que no fim de uns tempos". É possível presumir que depois

da colheita, passados alguns dias, Caim ofereceu os alimentos a Deus. Não foram os primeiros, e nem se sabe se foram os melhores. Este argumento se fortalece ao confrontarmos o ato de Caim com o de Abel que "por sua vez, trouxe das *primícias* do seu rebanho e da gordura deste". Das "primícias": isto é, "dos primeiros frutos". Isso parece ter feito diferença para Deus, pois o mesmo diz que se Caim tivesse agido de forma correta não teria sofrido com aquela rejeição.

Caim, enciumado e irado com a situação, prefere acabar com a vida do irmão, e as consequências são trágicas. Além da maldição, de não poder cultivar a terra, Caim recebeu de Deus uma marca, que provavelmente era visível, pode-se inferir, uma marca física. Sobre a marca se pode acrescentar:

> A palavra hebraica usada aqui não indica que esse sinal fosse uma tatuagem ou mutilação, geralmente infligidas a escravos ou criminosos [...]. Pode ser um sinal externo, que levaria outros a tratá-lo com respeito ou cuidado, mas pode também representar um sinal de Deus a Caim, de que ele não seria ferido e as pessoas não iriam atacá-lo. (WALTON; MATTHEWS; CHAVALAS, 2003, p. 33).

A história bíblica da marca de Caim ecoa em *Dois irmãos*. Porém, a motivação do conflito entre os gêmeos do romance não era a aceitação divina e sim o amor de uma mulher:

> Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a plateia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certeira, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub [...] O Caçula, apoiado na rede branca, ofegava, o caco de vidro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensanguentado do irmão. (HATOUM, 2006, p. 22).

A personagem Lívia é o gatilho que desencadeia a rivalidade violenta entre os gêmeos. Diga-se de passagem, uma forte rivalidade já está posta na história desde o início e só pode ser plenamente entendida à luz de uma disputa pela preferência das atenções da mãe, Zana. Mas é com Lívia que tal rivalidade parece ganhar a concretude violenta de uma cicatriz. Assim, o Caçula Omar corta o rosto de Yaqub com um caco de garrafa, externando o seu ciúme, deixando-lhe a cicatriz perene.

O episódio faz com que seus pais decidam separá-los, para proteger a integridade de ambos. Além disso, o fato e a cicatriz se tornam importantes símbolos de discórdia entre os irmãos.

A história dos gêmeos se assemelha à história de Caim e Abel, ainda, pelo fato de o filho mais velho, Yaqub, ir embora após a agressão. Ele viaja para o Líbano, onde passa cinco anos. Esse conflito é o ponto de partida para uma rivalidade que duraria toda a vida. A história, contudo, diverge da história bíblica por não ser o agressor quem recebe a marca e sim o agredido, e a marca (ou o sinal) não é uma forma de proteção para Yaqub, mas a recordação da agressão. Bem entendido, contrariamente à *Bíblia*, não há morte no conflito do romance – só o ferimento na face. Também, ao contrário da *Bíblia* é a vítima quem carregará o estigma da violência (além de ser de certa forma punido com o banimento), e isso servirá como ponto de partida para ressentimento e futura vingança.

Outro ponto de divergência. Trata-se da tentativa de Zana, a mãe, de unir os gêmeos anos depois. Como se viu, separados desde a juventude pela briga que originou a cicatriz de

Yaqub, persiste entre eles forte inimizade. A tentativa de Zana fracassa e a rivalidade entre os gêmeos se acirra.

A ideia da mãe é uni-los num plano de construção de um hotel. Porém, dando o troco da cicatriz, Yaqub trapaceia ao negociar às escondidas do irmão com um sócio indiano que iria financiar o hotel. Omar, o caçula, descobre, revolta-se, agride Yaqub, e o conflito não se soluciona – se agrava.

À semelhança de Caim, tanto Yaqub quanto Omar, sofrem com a possibilidade de sucesso do irmão rival. Inveja, ódio e vingança os assombram. Yaqub, em resposta ao pedido da mãe que trabalhasse juntamente com Omar no empreendimento do hotel, lhe diz: "Oxalá seja resolvido com civilidade; se houver violência, será uma cena bíblica" (HATOUM, 2006, p. 171). Yaqub deixa claro que a violência é uma possibilidade. E alude às cenas bíblicas de traição e de morte envolvendo irmãos, provavelmente à morte de Abel por Caim. A afirmação é ambígua. Qual dos dois irmãos deflagraria a violência? Qual dos dois iria matar o outro – no caso de um homicídio bíblico? Qual deles seria Caim?

A tensão envolvendo a ambiguidade da frase é percebida pelo irmão Omar. A par da afirmação de Yaqub, ele indaga: "O que o sabichão [Yaqub] quer dizer com cena bíblica [...]? O que [...] entende por civilidade?" (HATOUM, 2006, p. 171).

Cabe observar no contexto destas cenas que as personagens são simétricas até certo ponto. Na história bíblica, há a relação de oposição, Abel agrada a Deus, Caim não o agrada, mas da parte de Abel não há nenhum ressentimento ou sintoma de rivalidade, afinal o irmão Caim o chama para o campo (para a morte) e este vai sem desconfiar. Quanto a Yaqub e Omar o mesmo não acontece. Não há confiança entre eles, as duas personagens corporificam aquele desejo constante de se vingarem um do outro, cujo estereótipo bíblico se radica exclusivamente em Caim.

Outro ponto a ser verificado é que em "Gênesis" o agressor é punido com a maldição e o exílio. Já em *Dois irmãos*, como se disse, o agressor não é punido com o exílio e sim o agredido. Esta impunidade parte da própria mãe, Zana, ao convencer o pai, Halim, de que o Caçula deveria ficar perto dela. Fato que agrava ainda mais o conflito, pois Yaqub sofrerá não só com a violência e o estigma, mas também com a impunidade e a rejeição da família. Fortemente sugerida fica também a preferência da mãe por Omar em detrimento de Yaqub, preferência que atravessa todo o romance.

Arrisquemos mais uma aproximação com o texto bíblico, agora relativamente à história de Esaú e Jacó. Sobre essas duas personagens temos a seguinte história vista em *Gênesis*, a partir do capítulo 25. Rebeca era casada com Isaque e era estéril. Após um pedido a Deus, feito por Isaque, Rebeca engravida de duas crianças, que desde o seu ventre já brigavam. Logo, ela pergunta a Deus o motivo e ouve a seguinte resposta: "Duas nações há no teu ventre, dois povos, nascidos de ti, se dividirão: um povo será mais forte que o outro, e o mais velho servirá ao mais moço" (BÍBLIA, 2007, p. 25, Gênesis, cap. 25:23).

O primogênito era vermelho e peludo, seu nome Esaú se referia a "Seir", lugar onde mais tarde morariam seus descendentes e soa parecido no hebraico com a palavra "peludo". "Saiu o primeiro, ruivo, todo vestido de pelo, por isso lhe chamaram Esaú" (BÍBLIA, 2007, p. 24, Gênesis, cap. 25: 25) Jacó nasce agarrando o calcanhar de Esaú e por isso recebeu esse nome, que soa parecido com a palavra "calcanhar", embora o nome Jacó futuramente seja ligado a outros termos, como traidor, usurpador etc.:

> Muitas vezes, os nomes expressavam esperanças ou bênçãos, ou preservavam algum detalhe a respeito da ocasião do nascimento, especialmente se fosse algo considerado como relevante. Aqui Esaú recebeu um nome por causa de uma característica física, enquanto o nome dado a Jacó estava relacionado ao seu comportamento singular durante o nascimento. Nem sempre os significados dos nomes correspondiam à palavra da qual se originavam, mas frequentemente havia uma relação por meio de um jogo de palavras. Assim, a palavra hebraica para Jacó não significa "calcanhar", apenas soa como a palavra "calcanhar" (WALTON; MATTHEWS; CHAVALAS, 2003, p. 57).

A semelhança do nascimento dos gêmeos de *Dois Irmãos* com o dos gêmeos bíblicos é significativa. Principalmente pelas características físicas:

> Yaqub e Omar nasceram dois anos depois da chegada de Domingas à casa. Halim se assustou ao ver os dois dedos da parteira anunciando gêmeos. Nasceram em casa, e Omar uns poucos minutos depois. O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco *mais escuro e cabeludo* que o outro. Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte iminente. (HATOUM, 2006, p. 50, itálico nosso).

Em "Gênesis", o primogênito Esaú é ruivo e peludo, característica que o difere de Jacó durante toda a vida e serve de identificação para o seu pai Isaque, quando este passa a não enxergar mais, toca nos braços do filho para reconhecê-lo. Em *Dois irmãos* é o caçula que nasce com essa característica "mais escuro e cabeludo".

O episódio do nascimento foi determinante para a preferência de Zana quanto a Omar. Vendo o caçula como mais frágil, à beira da morte a reação da mãe foi superprotegê-lo, e isso perdurou durante toda a vida. Por outro lado, não se pode dizer que Yaqub era o filho preferido do pai Halim, mas que este possuía um relacionamento respeitoso com o pai e era motivo de orgulho para este.

Quanto ao perfil de Esaú e Jacó, verifica-se que o primeiro gostava de caçar e viver no campo, o segundo gostava de ficar em casa, sossegado. Esaú era o preferido de Isaque, e Jacó o preferido de Rebeca.

A conhecida história em torno da primogenitura define suas características. Em um dado momento, Esaú chega do campo faminto e vende seus direitos de primogenitura a seu irmão, em troca de um prato de lentilhas.

Posteriormente, Esaú se casa e suas esposas, Judite e Basemate, amarguram a vida de seus pais pelo fato de não pertencerem à mesma cultura. Isaque, já velho, pede ao filho que cace um animal e o prepare como refeição para o pai, pois ele vai abençoar o filho antes de morrer. Rebeca escuta a conversa e estimula o filho preferido a usurpar o lugar do irmão. Jacó cobre o braço com pelo de carneiro e leva a comida ao pai. Como o velho Isaque já estava quase cego, abençoa Jacó, pensando ter abençoado Esaú.

> Mal acabara Isaque de abençoar a Jacó, tendo este saído da presença de Isaque, seu pai, chega Esaú, seu irmão, da sua caçada.
> E fez também ele uma comida saborosa, a trouxe a seu pai e lhe disse: Levanta-te, meu pai, e come da caça de teu filho, para que me abençoes.
> Perguntou-lhe Isaque, seu pai: Quem és tu? Sou Esaú, teu filho, o teu primogênito, respondeu.

> Então, estremeceu Isaque de violenta comoção e disse: Quem é, pois, aquele que apanhou a caça e ma trouxe? Eu comi de tudo, antes que viesses, e o abençoei, e ele será abençoado.
> Como ouvisse Esaú tais palavras de seu pai, bradou com profundo amargor e lhe disse: Abençoa-me também a mim, meu pai!
> Respondeu-lhe o pai: Veio teu irmão astuciosamente e tomou a tua bênção.
> Disse Esaú: Não é com razão que se chama ele Jacó? Pois já duas vezes me enganou: tirou-me o direito de primogenitura e agora usurpa a bênção que era minha. Disse ainda: Não reservaste, pois, bênção nenhuma para mim? (BÍBLIA, 2007, p. 27, Gênesis cap. 27: 30-36).

Mas já era tarde, uma vez a benção dada, Esaú seria servo de seu irmão para o resto da vida. A benção era tida como algo quase concreto, uma vez proferida não poderia ser revogada; as palavras assumiam um papel determinante, sendo impossível que Isaque as repetisse para Esaú.

Esse ritual de pai para filho foi enfatizado com todos os patriarcas, Abraão, Isaque e Jacó. A questão da primogenitura sempre foi latente, o filho primogênito assumia um papel determinante após a morte do pai e cabia a ele dirigir os "negócios da família". É compreensível a ira de Esaú, embora este houvesse vendido seu direito de primogenitura sem muita resistência, e já fosse previsível uma ação assim por parte de Jacó. Percebe-se a astúcia deste de "comprar" o direito de primogênita do irmão, mas o roubo da benção dada por Isaque só aconteceu pela astúcia de Rebeca; a proposta vem dela, e é ela inclusive quem articula os meios para que o plano funcione.

Assim, após a morte do pai, Esaú planeja matar seu irmão, Rebeca não queria uma tragédia na família e pede para Isaque mandar seu filho para Harã, onde moravam seus parentes, seu avô Betuel e seu tio Labão. Para tanto, ela argumenta: "Aborrecida estou da minha vida, por causa das filhas de Hete; se Jacó tomar esposa dentre as filhas de Hete, tais como estas, as filhas desta terra, de que me servirá a vida?" (BÍBLIA, 2007, p. 28). O argumento de Rebeca tem valor duplo, pois ela sabia o quanto o patriarca Isaque estava descontente com as mulheres de Esaú e também seria uma forma de proteger o filho Jacó da vingança do irmão.

Também em *Dois irmãos*, como se disse, um dos irmãos deixa a casa paterna. Trata-se de Yaqub, o mais velho. A primeira vez que sai, o faz de maneira forçada. De sua estadia no Líbano, ele nada diz: "Yaqub quase nada revelava sobre a sua vida no sul do Líbano [...] ele disfarçava. Ou dizia, lacônico: 'Eu cuidava do rebanho. Eu, o responsável pelo rebanho. Só isso'" (HATOUM, 2006, p. 30).

Se assemelha assim à história de Jacó, que em seu exílio também se tornou apascentador de rebanhos:

> Disse-lhe Jacó: Tu sabes como te venho servindo e como cuidei do teu gado. Porque o pouco que tinhas antes da minha vinda foi aumentado grandemente; e o SENHOR te abençoou por meu trabalho. Agora, pois, quando hei de eu trabalhar também por minha casa? (BÍBLIA, 2007, p. 30, Gênesis, cap. 30: 29-30).

Ambos se casaram distantes de sua terra natal. Yaqub ao sair de Manaus pela segunda vez, para estudar no colégio politécnico de São Paulo, enriquece e busca Lívia na capital manauara, realizando o casamento distante de todos de sua família. O mesmo ocorre com Jacó, como já vimos, é distante de seus pais, Isaque e Rebeca, que ele oficializa a sua união com Lia e Raquel.

O período de exílio traz a Jacó, além das esposas, doze filhos. E o seu irmão, Esaú, também segue construindo uma família. Anos depois, Jacó retorna e pede perdão ao irmão. O encontro dos dois é narrado em *Gênesis* 33: 4-5: “E ele mesmo [Jacó], adiantando-se, prostrou-se à terra sete vezes, até aproximar-se de seu irmão. Então, Esaú correu-lhe ao encontro e o abraçou; arrojou-se-lhe ao pescoço e o beijou; e choraram” (BÍBLIA, 2007, p. 33).

A reconciliação não ocorre em *Dois irmãos*:

> Omar foi condenado a dois anos e sete meses de reclusão. Não podia sair, não teve direito à liberdade condicional. [...]contou Rânia, chorando. Ela me disse, alterada, que ia escrever uma carta a Yaqub. "Ele traiu minha mãe, calculou tudo e nos enganou." Foi corajosa [...], escreveu a Yaqub o que ninguém ousara dizer. Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão. Já não se vingara ao soterrar o sonho da mãe? Não a viu morrer, não sabia, nunca saberia. Zana havia morrido com o sonho dela soterrado, com o pesadelo de uma culpa (HATOUM, 2006, p. 194).

Essas semelhanças parecem evidentes – a começar pela origem e sonoridade dos nomes: Yaqub e Jacó. Assim, Hatoum levaria o leitor a pensar que Yaqub, o primogênito no romance, corresponderia a Jacó, o caçula bíblico, e desta forma simetricamente pensando, Omar (o caçula no romance) corresponderia a Esaú (o primogênito bíblico). Porém, o leitor vê logo que essas correspondências não são simples. A começar pela evidente inversão. O caçula num texto, agora é o mais velho no outro – e vice-versa.

Para além disso, certa complexidade começa a se apresentar quando observamos a análise feita por J. P. Fokkelman em que aponta questões filológicas importantes quanto ao texto bíblico. O crítico busca o texto original em hebraico para que seja possível criar hipóteses para um significado mais amplo. Duas palavras são essenciais *berakhah* e *bekhorah* (benção/ direito de primogenitura). O primogênito recebia a benção de seu pai, o que lhe dava além de prosperidade e o direito de ser servido pelos outros, Esse direito foi roubado por Jacó. Fokkelman aponta nesses versos já citados essas palavras em hebraico, que no texto original tinha um tom poético através da sonoridade das palavras:

> Com razão se chama ***ya’qob***
> É a segunda vez que me enganou (*ya’ qebeni*):
> Tomou meu direito de *bekhorah*
> E agora toma minha *berakhah*. (FOKKELMAN, 1997, p. 61, grifo nosso).

Através do nome, *Ya’qob,* Esaú atribui o significado de “enganador” para Jacó. Observe-se, pela leitura de Fokkelman a semelhança sonora entre as palavras “ya’qob” (Jacó) e “ya’ qebeni” (enganou), e entre as palavras “bekhorah” (primogenitura) e “berakhah” (benção).

A primogenitura não é questão central na relação entre os dois irmãos de Hatoun; mas engano e trapaça comparecem fortemente. Se, por outro lado, na história de Esaú e Jacó, há reconciliações, no romance, não. Jacó, de fato, trapaceia sobre o mais velho para obter o direito de ser o primogênito e, em seguida, obter a benção paterna. Jacó, por mais que sofra, alcançam, no fim da história, a prosperidade financeira tão almejada, e, além disso, se reconcilia com o irmão; pode-se afirmar que o acesso à primogenitura realmente lhe trouxe

benefício. Já em *Dois irmãos*, percebe-se que o primogênito Yaqub trapaceia o Caçula (quanto à construção do hotel), mas a relação entre ambos permanece irreconciliável, ou seja, embora Yaqub tivesse obtido sucesso profissional, jamais conseguiu o pleno relacionamento com a sua família, muito menos com seu irmão.

Assim, já pelo que foi dito até aqui, fica claro que a correspondência entre os gêmeos do romance e os da bíblica não é de simetria. Não é possível dizer que Omar sempre corresponderá a Esaú e Yaqub sempre corresponderá a Jacó. Isso fica mais e mais evidente à medida que se aprofunda a comparação. Veja-se, pois, a relação de Rebeca com Jacó (na *Bíblia*) e de Zana com Omar, o Caçula (no romance).

O livro de "Gênesis" revela uma Rebeca astuta, que, por exemplo, devido a preferência pelo filho caçula, maquina um plano para que este obtenha o lugar do irmão. Uma vez que Jacó havia recebido o direito de primogenitura de Esaú, a benção paterna era a consumação da prosperidade financeira.

Em *Dois irmãos* também vemos uma mãe que interfere fortemente no destino dos filhos. Vemos, ao mesmo tempo, sua preferência por Omar.

Do mesmo modo, p. ex., como a Rebeca bíblica, a matriarca Zana tinha dificuldades em conviver com possíveis noras. Mas há matizes importantes. Se a motivação de Rebeca era que Jacó não se casasse com alguma mulher que não fosse do mesmo povo, a de Zana era obsessiva, ao ponto de não aceitar nenhuma mulher para o filho caçula:

> Acuou o caçula logo de cara, não ia permitir que o filho se embeiçasse por uma mulher qualquer. "Isso mesmo, uma qualquer! Uma charmuta, uma puta! Que ela passe o resto da vida mofando naquele barco imundo, mas não com o meu filho. (...) Eu não ia permitir… nunca! Ouviste bem? Nunca!" Ela abaixou a voz e sussurrou, dócil, tristonha: "Tens tudo aqui em casa, meu amor". (HATOUM, 2006, p. 130).

Zana aparenta ser mais possessiva (quase edipiana) que Rebeca. Prefere que o filho fique em casa, que não se case e que não legue à família nenhuma descendência. Trata-se de um amor algo patológico. Ela consente nas bebedeiras e na boemia do filho. Muitas vezes até lhe dá dinheiro para as noitadas, mas não permite que ele tenha um relacionamento sério com uma mulher:

> Ele continuou fiel a suas aventuras, fiel aos clubes noturnos, onde era conhecido e festejado. [...]. Fantasiava-se com extravagância, pregava nas paredes do quarto fotografias coloridas em que aparecia enroscado em colombinas e odaliscas seminuas. A mãe se divertia ao mirar as imagens: era preferível contemplá-lo numa foto, cercado de mulheres quase nuas, a vê-lo em carne e osso com uma única mulher vestida (HATOUM, 2006, p. 98).

O amor cego faz com que as duas mães sejam permissivas com os erros dos filhos, sempre os superprotegendo. Também este amor faz com que, outras vezes, incentivem o filho ao erro, como é o caso de Rebeca e Jacó no episódio descrito em *Gênesis* 27:8-13:

> Agora, pois, meu filho, atende às minhas palavras com que te ordeno.
> Vai ao rebanho e traze-me dois bons cabritos; deles farei uma saborosa comida para teu pai, como ele aprecia; levá-la-ás a teu pai, para que a coma e te abençoe, antes que morra.

> Disse Jacó a Rebeca, sua mãe: Esaú, meu irmão, é homem cabeludo, e eu, homem liso. Dar-se-á o caso de meu pai me apalpar, e passarei a seus olhos por zombador; assim, trarei sobre mim maldição e não bênção.
> Respondeu-lhe a mãe: Caia sobre mim essa maldição, meu filho; atende somente o que eu te digo, vai e traze-mos. (BÍBLIA, 2007, p. 27).

No caso de Zana e Omar, podemos ver como a mãe, complacentemente, se deixa ludibriar, pelo filho:

> O êxtase do lança-perfume induzia Omar a surrupiar uma parte do dinheiro do mercado e da feira. Várias vezes fez isso. Depois vi Domingas tirar uma ou duas cédulas amarelas, imaginando que a patroa atribuiria o roubo ao filho. Não atribuiu a ninguém: Zana se deixava ludibriar. Às vezes, quando o filho se penteava diante do espelho da sala, a mãe se aproximava dele, cheirava-lhe o pescoço, e enquanto ele se arrepiava, vaidoso e possuído pelo amor materno, ela arrumava-lhe a gola da camisa; depois a mão de Zana descia, apertava o cinturão, e nesse momento dava um jeito de enfiar um maço de cédulas no bolso da calça (HATOUM, 2006, p. 98).

E essa conivência é notada por todos, no caso de Zana, como no trecho a seguir onde Yaqub e Halim conversam sobre Omar: "Zana devia conhecer essa história, e aí sim, ela ia entender o verdadeiro caráter do caçulinha dela, o peludinho frágil. Mimem esse crápula até ele acabar com vocês! Vendam a loja e a casa! Vendam a Domingas, vendam tudo para estimular a safadeza dele!" (HATOUM, 2006, p. 93).

Observando as relações das mães com seus filhos é evidente que, nesses episódios, a hipótese, já refutada, de não simetria se reforça. Yaqub não é Jacó e Omar está longe de ser Esaú). Logo, é possível verificar que Hatoum ora se apropria ora subverte as relações entre os personagens dos dois textos, fugindo da simetria e de eventual maniqueísmo, embora as personagens bíblicas estejam longe de serem maniqueístas quando observadas atentamente.

Considerações Finais

Torna-se importante assinalar um aspecto do gênero romance apontado por Bakhtin anteriormente: o romance parodia e revela convenções dos outros gêneros, e como vimos com Robert Alter, as narrativas bíblicas possuem convenções ou, como ele as divide, categorias em que se é possível abranger a totalidade dessas narrativas. Observando ambos os textos, é perceptível que a convenção mais parodiada e reinterpretada está no enredo e nas ações das personagens.

Hatoum inverte e reinterpreta suas personagens, Yaqub ora se parece com Jacó, ora com Esaú; ora com Cain, ora com Abel. O mesmo se dá com Omar. Assim, podemos afirmar que Hatoum parodia e revela as convenções bíblicas no tocante ao enredo e às personagens. Quando ele inverte as ações que estas praticam, consequentemente, altera os seus desfechos. Como é o caso principal dos gêmeos, conforme se refere o quadro abaixo:

Quadro 1 – Relações entre Esaú, Jacó, Omar e Yaqub.

Yaqub	Engana seu irmão no projeto do hotel	**Jacó**
	Devido à rixa com o irmão é mandado para longe	**Jacó**
	Se casa com uma mulher contrariando a vontade da mãe	**Esaú**
Omar	Sua mãe possui uma preferência declarada por ele.	**Jacó**

Fonte: Quadro elaborado pelos autores

A distinção entre o romance e a narrativa está sobretudo no plurilinguismo do gênero romanesco (Cf. BAKHTIN, 2010, p. 203), as diferentes vozes que ecoaram na trama, desde o ponto de vista da memória do romancista até as suas fontes orais.

O narrador-personagem Nael constrói aparentemente uma narrativa detetivesca, onde pistas são apresentadas, mas não explicitamente confirmadas, colocando em cheque certo intento de buscar respostas. Logo, levanta-se a hipótese que não seja apenas uma história de busca, mas sim uma história de questionamento e não aceitação da verdade. Isso justifica o fato de, ao final da história, Nael não possuir mais uma preferência quanto à paternidade e também não trazer à luz as respostas para o leitor.

Conclui-se, pois, que a relação entre *Dois irmãos* e a *Bíblia* não é pacífica.

Ao longo do livro, a pergunta primordial, posta na trama de *Dois irmãos*, não é respondida. Afinal, quem seria o pai do narrador Nael? O leitor fica aquém de uma resposta; e parece que o próprio narrador também.

Ao mesmo tempo, fica sem resposta uma outra pergunta: o romance *Dois irmãos* procura sua origem no texto bíblico?

Com efeito, o título do livro, "Dois irmãos", se refere ao que se conta em seu interior, isto é, a história dos irmãos Yaqub e Omar. Mas a narrativa faz avançar uma pergunta interessante: "dois pais?" De fato, a pergunta de Nael, como o bastardo de *Dois irmãos*, se afunila. De um simples "quem é o meu pai?", ele avança para "qual dos dois é meu pai?" Tanto melhor para ele que pode até se dar o direito de renegar ambos ao final do romance. "Mas bem antes de sua [de Yaqub] morte, há uns cinco ou seis anos, a vontade de me distanciar dos dois irmãos foi muito mais forte do que essas lembranças" (HATOUM, 2006, p. 196). Qualquer que seja o pai, Yaqub ou Omar, está Nael dentro da família – é o que se pode concluir. Dentro da família, com dois pais, Nael pode se dar ao luxo de, afinal, renegar esses pais.

A pergunta se impõe: e *Dois irmãos* é filho do texto bíblico?

Ao ir misturando nos seus personagens características tomadas a personagens do texto bíblico, o texto do romance acaba por turvar aquele texto. Viu-se acima o quão recorrentemente isso é feito. O resultado é a configuração de um pai híbrido para Nael: nem Esaú, nem Jacó, nem Cain, nem Abel. E, como se disse, nem Yaqub, nem Omar. Nenhum deles, e talvez todos ao mesmo tempo.

Eis, da mesma forma, o romance como gênero. Qual afinal é sua origem? Qual sua origem textual, cronológica, espacial? A imprecisão é a resposta. Bakhtin e Benjamim, como

visto acima, dão pistas disso. Estaria o romance assentado no conto? Ou, ainda: nos gêneros tradicionais? Ou, mais além, na Bíblia e nos textos nobres do passado? Como gênero, o romance é o plebeu que vingou, como diria Marthe Robert. Fora do cânone ou, muito mal adequado a ele, o romance existe de fato como um bastardo. Que não se importa em sê-lo; que, afinal, pouco está disposto a dar satisfações sobre o que quer que seja (ROBERT, 2008, p. 13). Mas que, entretanto, cobra seus direitos.

Assim é *Dois irmãos*. Ao seu bel prazer, como um governante totalitário, o texto é arbitrário e anárquico quando se relaciona com o texto bíblico. Se baseia em suas fórmulas e personagens, mas com o fito de apontar neles suas limitações. Critica-o, mas ao mesmo tempo, parece procurar nele alguma legitimação. Como Nael, que se debruça sobre a vida dos gêmeos, expondo-lhes os erros e vícios, para ao fim declarar sua (duvidosa) vontade de se afastar deles. Como Nael, o próprio livro parece estabelecer uma ambígua relação com a *Bíblia*; expondo suas limitações, seus maniqueísmos, mas, ainda assim, tomando-a como ponto de partida.

REFERÊNCIAS

ALTER, R. ; KERMODE, F. *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

AUERBACH, E. *Mímesis:* a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Estudos Crítica, 2).

BAKHTIN, M. Epos e romance. *Questões de literatura e estética*. A teoria do romance. Tradução de Aurora Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 397-428.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 197-221.

BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida. A Bíblia Sagrada (revista e atualizada no Brasil). São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.

FOKKELMAN, J. P. Gênesis. In: ALTER, Robert & KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: EDUNESP, 1997. p. 49-68.

HATOUM, M. *Dois irmãos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HATOUM, M. *Escrever a margem da história*. Seminário de escritores brasileiros e alemães, realizado no Instituto Goethe, São Paulo, 1993. Disponível em: http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm. Acesso em: 24 mar. 2014.

PETRAGLIA, B. *Dois romances: estudo comparado de Esaú e Jacó e Dois irmãos*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense.

ROBERT, Marthe. *Romance de Origem, Origem do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac&Naify, 2008.

WALTON, J.; MATTHEWS, V. ; CHAVALAS, M. *Comentário Bíblico Atos*: Antigo Testamento. Tradução de Noemi Valéria Altoé. Belo Horizonte: Editora Atos, 2003.

Recebido em 22/01/2018
Aprovado em 07/05/2018
Publicado em xx/xx/2018

Eternidade, temporalidade e narratividade no livro de *Gênesis*, na *Teogonia* e em *O Silmarillion*: um ensaio comparativo

Eternity, temporality and narrativity in the book of *Genesis*, in *Theogony* and in *The Silmarillion*: a comparative essay.

Filipe Cambraia do CANTO[1]
César Augusto Barcellos GUAZZELLI[2]
Cecília Bobsin do CANTO[3]

RESUMO: Neste ensaio será empreendida uma análise comparada dos relatos cosmogônicos constituintes do livro de *Gênesis*, da *Teogonia* e de *O Silmarillion.* Isto será realizado através de dois caminhos distintos mas complementares: de um lado, nos debruçaremos sobre as numerosas similitudes narrativas entre estes relatos; de outro, procuraremos percebê-los através das lentes teóricas desenvolvidas por Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, a saber: a do entrecruzamento entre os textos ficcionais e os textos historiográficos e, mais especificamente, pelo momento através do qual, segundo o filósofo francês, as narrativas ficcionais tornam-se quase históricas. Parece-nos que a contribuição de Paul Ricoeur é particularmente significativa em razão de que todos os textos em questão, por sua própria razão de ser, tentam dar conta de um passado remoto, dos tempos da criação destes mundos que, necessariamente, estão além de qualquer memória. Isto fica claro por dois elementos que, conforme mostraremos, estão presentes em todas as narrativas observadas: uma poeticidade narrativa que as enceta, sua força vital; e, não obstante, uma preocupação dupla com a temporalidade, seja a de narrar as origens dos mundos em questão, seja a de relacionar tais criações com uma temporalidade inteligível ao homem.

PALAVRAS-CHAVE: Cosmogonias. Poeticidade narrative. Temporalidade.

ABSTRACT: In this essay a comparative analysis of the cosmogonic narratives of the book of *Genesis*, of *Theogony* and of *The Silmarillion* will be undertaken. This will be accomplished through two distinct but complementary paths: on the one hand, we will look at the numerous narrative similarities among these texts; on the other, we will try to perceive them through the theoretical lens developed by Paul Ricoeur in *Time and Narrative*, namely: that of the intersection between fictional texts and historiographical texts and, more specifically, the moment by which, according to the French philosopher, fictional narratives become almost historical. It seems to us that Paul Ricoeur's contribution is particularly significant because all the texts in question, try to narrate a remote past, from the times of the creation of these worlds that are necessarily beyond

[1] Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Mestrando e bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Porto Alegre – RS – Brasil. CEP: 91509-900. E-mail: filipedocanto13@gmail.com
[2] Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Professor Titular e membro do corpo docente da Graduação e do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Porto Alegre – RS – Brasil. CEP: 91509-900. E-mail: cguaza@terra.com.br
[3] Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. Porto Alegre – RS – Brasil. CEP: 91509-900. E-mail: ceciliabobsin@gmail.com

any memory. This is clear from two elements that, as we show, are present in all narratives observed: a narrative poeticity in their beginnings, their vital force; and yet a dual preoccupation with temporality, whether to narrate the origins of the worlds in question, or to relate such creations to a temporality intelligible to mankind.

KEYWORDS: Cosmogonies. Narrative poeticity. Temporality.

Escritor divertido, inspirado e profundo, José Saramago repetiu algumas vezes, em seus livros, estas duas sentenças que nos arriscaremos em combinar: "[Se] palavra pede palavra, [é porque] atrás de tempo, tempo vem". Naturalmente é impossível, e talvez seja mesmo irrelevante averiguar se Saramago chegou a ler *Tempo e Narrativa* de Paul Ricoeur, esta obra primorosa e incontornável para qualquer historiador que reflita sobre as questões atinentes à temporalidade. Seja como for, nos é irresistível a tentação de imaginar um Saramago leitor de P. Ricoeur combinando seus dois dizeres de modo a corroborar a tese central postulada em *Tempo e Narrativa*, a saber: a de que "a poética da narratividade responde e corresponde à aporética da temporalidade" (RICOEUR, 2012a, p.142). Logo, é legítimo pensar que o tempo é propriamente invisível e substancialmente inapreensível. A narrativa atuaria como uma espécie de roupagem, de certo modo externa ao tempo, mas também como pré-requisito para a visibilidade temporal.

Ora, as narrativas cosmogônicas – como o livro de *Gênesis*[4], a *Teogonia* e *O Silmarillion*, objetos de análise desse estudo –, ao tratarem necessariamente do passado, agregam ao tempo uma tonalidade dramática, na medida em que, tal como Agostinho nos ensinou, o passado não existe mais (AGOSTINHO, 2014). Assim, para que o pretérito exista no presente, é preciso dar-lhe voz; é preciso que o apreendamos numa narrativa. Como o leitor perceberá, não escolhemos estes textos ao acaso. Embora distantes entre si no tempo e/ou no espaço, ao tentar dar conta de relatos cosmogônicos, tais narrativas aproximam-se umas das outras de variadas maneiras, sendo evidente, e apenas para citar um exemplo de tais afinidades, que o relato da criação do universo da Terra-Média de Tolkien bebe tanto da fonte judaico-cristã como da fonte grega. Sendo assim, analisaremos os textos observados através de dois caminhos distintos mas inelutavelmente entrecruzados: de um lado, os relacionaremos com a tese desenvolvida em *Tempo e Narrativa*, especialmente através do momento, destacado por Ricoeur, em que a narrativa de ficção se torna quase histórica; de outro, será necessário um trabalho mais braçal de comparações intertextuais. Assim, e falando mais especificamente, nosso objeto de investigação – na medida em que está restrito às cosmogonias bíblica, grega e tolkeniana – será formado pelos dois primeiros capítulos do *Gênesis*, pelos contos "Ainulindalë", "Valaquenta", bem como o primeiro capítulo de "Quenta Silmarillion", intitulado "Do início dos tempos" e pela integralidade da *Teogonia*, uma vez que estão diluídos ao longo de todo o poema os aspectos de nosso interesse.

No que tange a tais relatos, é preciso dizer logo e de uma vez: é simplesmente notável que em todas essas cosmogonias o surgimento do mundo e, portanto, a narrativa de um passado que está necessariamente além de qualquer memória, esteja marcado muito fortemente por elementos poéticos. Na Bíblia isso acontece por um efeito visual: a terra estava

[4] Uma nota de esclarecimento sobre o uso do termo "gênesis". Lançamos mão, por vezes, da expressão "livro de *Gênesis"* e, por outras, da expressão "do *Gênesis",* ou mesmo "o *Gênesis".* Quando dizemos "o *Gênesis",* por exemplo, o fazemos tanto pelo fato de que a palavra em questão seja um substantivo masculino, como pela possibilidade de que a expressão possa significar "o (livro de) *Gênesis".* No que toca à expressão "livro de *Gênesis",* dispensamos o mesmo tratamento ao "livro de *Jó".* Dizemos assim em vez de dizer, por exemplo, "livro do *Jó".*

vazia e vaga, isto é, sem conteúdo, e através da narrativa ela vai assumindo contornos mais precisos. As trevas cobriam o abismo, quando, ainda no princípio de tudo, Deus diz: "Haja luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas" (BÍBLIA, 2011, Gênesis, 1, 1-4). Dois elementos poéticos marcam a criação: é o Verbo que(m) comanda, que(m) cria a luz, e dá assim início ao mundo que é possível ver. É ele que(m) encarna no único homem divino, história de quem os Evangelhos contarão, abrindo o Novo Testamento, sob a forma poética da "boa nova". O Verbo assume assim uma dupla função: ele é a um só tempo ação e enunciação. Se ele é o Verbo que cria o mundo, ele também tem de ser o sujeito que enuncia a criação, testemunha única de um passado inconcebível. Mas é a luz então produzida, em contraposição às trevas, que denotará a poeticidade narrativa de dois outros aspectos fundamentais na história da criação: o primeiro é de ordem moral, porque Deus vê que a luz era boa e a separa das trevas. Ela é um atributo divino, ao passo que as trevas não o são. Talvez o exemplo mais eloquente desse distanciamento moral entre luz e trevas seja o da história de Lúcifer ("Portador de luz"), o mais belo e poderoso entre os anjos, que figura no canto XII do Purgatório da *Divina Comédia*, entre outros exemplos da soberba punida: "Vi aquele que mais nobre foi criado/que qualquer outro, da celeste altura/precipitando como um raio, a um lado" (ALIGHIERI, Purgatório, canto XII, 25-27, 2014, p. 333). Expulso do céu por querer assemelhar-se a Deus, Lúcifer instalará seu trono bem longe Dele,[5] na cratera formada pelo impacto de sua queda, que é escura – uma vez que está distante da luz – e fria, haja vista que, na Judeca, morada daqueles que traíram a seus benfeitores, ponto mais profundo do Inferno dantesco, reina já não Lúcifer, mas Satã, o Inimigo de Deus,[6] refratário à luz e portanto ao calor que emana da criação:

> E agora o rei do triste reino eu vejo,
> de meio peito do gelo montante;
> e mais com um gigante eu me cotejo
>
> que um braço seu co' um inteiro gigante;
> imagina o que dele é então o todo
> pra de tal parte não ser aberrante.

[5] Ainda que seu nome não apareça diretamente, a primeira referência bíblica a Lúcifer remete à Isaías 14, 12-15, versículos que tratam da queda: "Como caíste do céu, ó estrela d'alva, filho da aurora!/ Como foste atirado à terra, vencedor das nações!/ E, no entanto, dizias no teu coração: 'subirei até o céu,/ acima das estrelas de Deus colocarei meu trono,/ estabelecer-me-ei na montanha da Assembleia,/ nos confins do norte./ Subirei acima das nuvens, tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo'./ E, contudo, foste precipitado ao Xeol, nas profundezas do abismo". Destacamos três elementos do trecho reproduzido: A) embora acredite-se que este oráculo isaiano do capítulo 14 seja mesmo uma sátira contra um futuro rei da Babilônia, há também a interpretação de que os versículos 14, 12-15 refiram-se de fato a Lúcifer. Vejamos: "estrela d'alva" e "filho da aurora" são expressões que conotam a luz. Depois, as expressões "atirado à terra", "caíste do céu", a precipitação nas profundezas do abismo, enfim, que indicariam a queda. B) o trecho em questão não deixa de se relacionar com outros mitos religiosos, pois apresentariam pontos de contato seja com os poemas fenícios de Râs-Shamra – pois neles a estrela d'alva e a aurora aparecem como duas figuras divinas -, seja com a mitologia grega, considerando que a montanha da Assembleia pode ser uma analogia do Monte Olimpo, de onde Zeus governava os destinos do mundo, conforme os comentadores da edição da Bíblia aqui utilizada sublinharam. C) Ressaltando o caráter de oposição entre luz e trevas, não deixa de ser interessante notar que a queda de Lúcifer no abismo pode ser quase que simetricamente contraposta à ressurreição de Cristo, Filho de Deus; será ele e não Lúcifer, quem de fato se elevará acima das estrelas do céu.

[6] É no livro de *Jó* (1:6-12) que o nome Satã aparece pela primeira vez (que vem do hebraico e pode significar inimigo, adversário, acusador). Entre ele e Deus é firmada uma espécie de aposta, onde Este irá confiar na força da fé de Jó, enquanto aquele apostará na fraqueza de Jó. De todo modo, ainda que o nome Satã não apareça no *Gênesis*, pode-se pensar na serpente, que instiga Eva a provar do fruto da Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, como uma das figuras do Inimigo de Deus. Aquele Satã como entidade do Mal, portanto, só aparecerá no Novo Testamento, como por exemplo no episódio das tentações de Cristo no deserto.

> Se belo foi quão feio ora é seu modo,
> contra o seu feitor ergueu a frente,
> só dele proceder deve o mal todo.
> (ALIGHIERI, Inferno, canto XXIV, 28-36, 2014, p. 248).

Mas para além desse atributo moral que a luz traz consigo, há outro que é preciso sublinhar: o atributo temporal. Se a luz se contrapõe às trevas, é possível dizer, no plano estritamente temporal, que o dia se contrapõe à noite. A luz é produzida no primeiro dia da criação, que segue segundo uma ordem crescente de dignidade. Deus diz no quarto dia: "Que haja luzeiros no firmamento do céu para separar o dia e a noite; que eles sirvam de sinais, tanto para as festas quanto para os dias e os anos" (BÍBLIA, 2011, Gênesis, 1, 14-16). E teríamos de acrescentar, à menor escala temporal que é o dia e à maior que é o ano, a escala temporal intermediária da semana, visto que os animais são criados no quinto dia e o homem e a mulher no sexto; no sétimo dia Deus descansa, abençoando toda a criação, exemplo que o homem deverá imitar: tanto em relação ao descanso, e aqui especialmente após a expulsão do Jardim do Éden – pois doravante o homem terá de sustentar a si próprio com o suor advindo de seu labor, parábola portanto da temporalidade inerente ao trabalho –, quanto à contemplação do conjunto da obra divina (BÍBLIA, 2011, Gênesis, 1, 17-31; 2, 1-4).[7]

Vemos, portanto, que os capítulos iniciais do *Gênesis* são organizados a partir de dois elementos poéticos: o Verbo, que possibilita a criação; e a luz, criação original do Verbo, que irá por sua vez estabelecer um critério moral e outro temporal para o relato. Antes da luz havia apenas trevas e abismo. Sem a luz seria impossível dar forma ao abismo que era até então o mundo por criar, ao passo que a luz torna-se realidade na medida em que o Verbo comanda sua existência. Precisa-se, portanto, do Verbo e da luz para a criação, que desdobra-se a partir da unidade temporal que é o dia: Deus cria o mundo em seis dias e no sétimo o abençoa. Está assim coberto o período temporal da semana. Dito isto, evidencia-se a maneira como a poética da narrativa do *Gênesis* está amarrada a uma lógica temporal.

Neste ponto, torna-se grande a tentação de transitarmos diretamente à análise de Paul Ricoeur, operação que não pode ser realizada sem ressalvas. Segundo o filósofo francês, a narrativa ficcional torna-se quase histórica no movimento dialético que permite à narrativa histórica tornar-se quase ficcional. Assim, podemos entender por

> [...] entrecruzamento entre história e ficção, [...] a estrutura fundamental, tanto ontológica quanto epistemológica, em virtude da qual a história e a ficção só concretizam suas respectivas intencionalidades tomando de empréstimo a intencionalidade da outra (RICOEUR, 2012b, p. 311).

[7] Isto será reforçado na apresentação do Decálogo, especialmente em Ex 20, 8-11, quando o mandamento de guardar o sábado é revelado: "Lembra-te do dia do sábado para santificá-lo. Trabalharás durante seis dias, e farás toda tua obra. O sétimo dia, porém, é o sábado de Iahweh teu Deus. Não farás nenhum trabalho, nem tu, nem teu filho, nem tua filha, nem tua escrava, nem teu animal, nem o estrangeiro que está em tuas portas. *Porque em seis dias Iahweh fez o céu, a terra, o mar e tudo o que eles contêm, mas repousou no sétimo dia; por isso Iahweh abençoou o dia do sábado e o consagrou*". (BÍBLIA, 2011, Êxodo, 20, 8-11, p. 131; grifo nosso). A própria etimologia hebraica do sábado, *Shabbat*, significa descanso, repouso, inatividade, seja em ralação ao trabalho, seja em razão de que a observância desse mandamento possibilita ao homem contemplar a obra divina, dando assim um sentido à sua existência, para além de suas funções estritamente laborais.

Mas em que reside a quase historicidade dos textos ficcionais e, complementarmente, a quase ficcionalidade dos textos historiográficos? Ricoeur é bastante claro nesse ponto:

> A história é quase fictícia sempre que a quase presença dos acontecimentos colocados "diante dos olhos" do leitor por uma narrativa animada a suprir, por sua intuitividade e sua vivacidade, o caráter elusivo da preteridade do passado, que os paradoxos de representância ilustram. A narrativa de ficção é quase histórica na medida em que os acontecimentos irreais que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é por isso que se parecem com acontecimentos passados e que a ficção se parece com a história.
> A relação é, aliás, circular: é por assim dizer, como sendo quase histórica que a ficção dá ao passado essa vivacidade de evocação que faz de um grande livro de história uma obra-prima literária (RICOEUR, 2012b, p. 325).

Portanto, temos aí duas lógicas que dialogam sem cessar entre si. Por um lado, o texto historiográfico, animado pela noção de representância, isto é, pela busca e interpretação dos vestígios do passado que restam disponíveis no presente, só poderá organizar sua narrativa na medida em que, complementando sua ambição veritativa, se faz valer da intuitividade e da vivacidade próprias da ficção. Nesse sentido, a imaginação é um elemento estruturante da escrita da história, pois o pretérito, apesar dos vestígios que deixa, já não é diretamente observável. Por outro lado, o texto ficcional só poderá ser eficaz quando passa os eventos de que trata para a voz narrativa, "tal como se tivessem ocorrido", aproximando-se artificialmente da anterioridade do real em que se legitima a historiografia através da busca pelos rastros e pelos vestígios.

Não obstante, esse movimento cruzado é prejudicado quando relacionado às cosmogonias, uma vez que elas estão além de qualquer passado demonstrável e, logo, a noção de representância não seria tão facilmente aplicável a elas. Apesar disso, contudo, talvez seja lícito pensar que tal transição pode ser atenuada, se lembrarmos que esse movimento cruzado das narrativas ficcional e histórica formam aquilo que Ricoeur chama de *tempo humano*, impensável para as cosmogonias. Isto, é claro, só faria aumentar a inapreensibilidade do tempo nesses relatos cosmogônicos, que compensam tal dificuldade com o reforço dos atributos poéticos em seus textos, o que, de todo modo, ao menos em nosso entendimento, acaba por ratificar sinuosamente a tese ricoeuriana de que a poética da narrativa responde e corresponde à aporética da temporalidade. Dessa forma, é possível notar a poética da narrativa em cada uma das cosmogonias abordadas nesse ensaio: é o Verbo na Bíblia, a invocação das Musas na *Teogonia* e a música dos Ainur nos contos de Tolkien. E vê-se igualmente que a poeticidade narrativa de cada um desses relatos faz trabalhar uma preocupação dupla com o tempo, seja a de contar como o mundo foi originado, seja a de organizar a origem desse mundo a partir de uma temporalidade próxima do homem e inteligível a ele. Numa palavra, trata-se menos de um tempo humano que de um tempo humanizado.

Quanto à *Teogonia*, de Hesíodo (2013), o gesto poético que a inaugura é justamente a invocação das Musas (versos 1-51); é somente por elas, que conhecem tanto o passado como o futuro, que um mortal poderá relatar ou cantar em versos a origem do cosmos. É talvez na *Teogonia* que a poética da narrativa e a aporética da temporalidade estejam amarradas mais firmemente, visto que o próprio tempo figura aqui como deidade: Cronos. Mas vejamos como o relato é desenvolvido. A primeira divindade gerada (espontaneamente) é Abismo, tradução do grego para "Khaos" (HESÍODO, 2013, v. 116-124, p. 39). Como na Bíblia, embora moralmente menos marcada, trata-se aqui de uma polaridade negativa, visto que é de Caos

que serão geradas a Escuridão e a Negra Noite. Para nós, trata-se de uma polaridade menos marcada moralmente porque a segunda divindade a aparecer é Gaia (polaridade positiva), que gerará Urano e, com este, dará à luz, entre outros, à Memória e a Cronos (HESÍODO, 2013, v. 126-138, p. 39-41).[8] No entanto, uma vez tendo castrado e destronado o pai, Cronos acaba por impedir o florescimento do mundo, na medida em que decide devorar todos os seus filhos (HESÍODO, 2013, v. 168-194, p. 43-45). Tentativa malograda, como se sabe. Portanto, se Cronos provém da polaridade positiva estreada por Gaia, seus propósitos não o são inteiramente, e será necessário que outra divindade apareça a fim de dar um caráter mais humano a este mundo em formação.

Ora, será Zeus quem ocupará esse espaço nos versos de Hesíodo. Sua vitória sobre Cronos e sobre os Titãs é singularmente importante. Cronos pode ser visto aqui como uma analogia ao tempo selvagem e indomável que devora todos os seus filhos. Mas é preciso igualmente sublinhar que o termo Titã provém de um trocadilho que no grego combina os termos "esticados" e "vingança".[9] O termo, segundo Hesíodo, teria sido cunhado por Urano, e aludiria tanto ao ato insolente de Cronos, líder dos Titãs, ao ter se esticado até o Céu para castrar o pai, como à expectativa de Urano de que sua castração fosse vingada no futuro. Acrescente-se a isso que os Titãs são criaturas disformes e monstruosas, ao passo que Zeus e os demais olímpicos ostentam formas humanas. Dizendo de outro modo, é possível pensar que, ao destronar Cronos, Zeus tenha se tornado, de um modo bastante poético, uma espécie de metáfora que mostra a domesticação do tempo; do tempo disforme e voraz de Cronos, ao tempo de formas humanas representado pela vitória de Zeus. Visto sob esse aspecto, não há nada a estranhar no fato de que as Musas invocadas por Hesíodo só serão geradas após a ordenação do mundo empreendida por Zeus. Produto de sua união com Memória, elas marcarão esse ponto de inflexão em que, em vez de um tempo indomável, passa a vigorar um tempo que poderá doravante ser configurado numa narrativa (HESÍODO, 2013, v. 915-917, p. 95). A *Teogonia*, assim, representaria não somente a generosidade das Musas para com Hesíodo, mas a relação, já apresentada no tocante ao *Gênesis*, entre poética da narrativa e temporalidade.

Uma vez discutidos os aspectos mais importantes do recorte estabelecido para o *Gênesis* e para a *Teogonia*, torna-se possível enfim adentrar o universo de Tolkien com um pouco mais de segurança. A questão aqui será a de saber de que modo narrativa e temporalidade estão entremeadas. Para tanto, faz-se necessária uma análise acerca das influências que as fontes grega e judaico-cristã tiveram na confecção do mundo da Terra-Média.

De modo bastante similar à cosmogonia bíblica, nota-se em *O Silmarillion* uma entidade anterior à criação: trata-se de Eru, o Único, que em Arda é chamado de Ilúvatar. E assim como no *Gênesis* e na *Teogonia*, há um gesto poético que enceta a criação; nem o Verbo e tampouco a invocação das Musas, mas a melodia, os temas musicais propostos por Ilúvatar aos Ainur, que são criados a partir de seu pensamento:

> E então as vozes dos Ainur, semelhantes a harpas e a alaúdes, a flautas e trombetas, a violas e órgãos, e a inúmeros coros cantando com palavras, começaram a dar forma ao tema de Ilúvatar, criando uma sinfonia magnífica; e surgiu um som de

[8] A fim de que o texto fluísse mais solto, optamos por referir-nos à mãe de todas as Musas como "Memória", e não "Mnemosyne", termo grego; por outro lado, o inverso se deu com o líder dos Titãs: mantivemos o termo grego "Cronos", que pode ser traduzido por "tempo". E, não obstante, lançamos mão ora do nome "Urano", ora do nome "Céu" para nos referir à divindade que foi castrada por seu filho Cronos.

[9] Conforme a nota de rodapé 210 da edição consultada para a feitura desse ensaio.

> melodias [...], as quais [...] alcançaram as profundezas e as alturas; e as moradas de Ilúvatar encheram-se até transbordar; e a música e o eco da música saíram para o Vazio, e este não estava mais vazio (TOLKIEN, 2011, p.4).

Vazio que é duas vezes preenchido: em primeiro lugar, porque a música fá-lo transbordar, criando assim seus horizontes; mas também porque é através dessa bela melodia, com seus sons de harpas, alaúdes e coros cantados com palavras que será preenchido esse vazio outro, já não espacial decerto, mas o vazio que só a palavra supera, a narrativa inaudita de uma criação. É o mesmo vazio superado por Deus no *Gênesis*, e que também aparece no relato de Hesíodo, sob o termo bastante significativo de "khaos". O trabalho então realizado por essas narrativas cosmogônicas será o de dar forma ao vazio e ordem ao caos. Mas o que isto significa? Simplesmente, que a ação de ordenar é seletiva e hierarquizante. Ordenar é ao mesmo tempo definir e separar o normal do inaceitável. É separar o dia da noite, a luz das trevas e descobrir, no mesmo movimento, que a luz é boa, ao passo que as trevas não o são. É separar o apropriado do descabido, o humano do monstruoso, como vemos na luta mitológica travada entre Cronos e Zeus. Mas ordenar significa também, nesse caso, definir o tempo em termos humanos, isto é, dizer que o mundo foi feito em seis dias e não num milionésimo de segundo, e que Zeus doma o tempo voraz de Cronos, que Zeus aprisiona-o em vez de ser aprisionado por ele. Dar ordem ao caos é, enfim, estabelecer os critérios norteadores de uma cosmogonia. No caos cosmogônico em que nos inserimos, optamos por ordená-lo a partir dos aspectos moral e temporal. Mas como isso é realizado em *O Silmarillion*?

No que tange ao aspecto moral, que se desdobrará também em elemento temporal, a figura de Melkor é incontornável, especialmente na medida em que ele ocupará a posição que Lúcifer representa na mitologia judaico-cristã. Em élfico, idioma criado por Tolkien, Melkor traduz-se por "Aquele que se levanta poderoso" (TOLKIEN, 2011, p.23), um nome quase tão imponente quanto "Portador de Luz". Bem como Lúcifer, Melkor é inicialmente o mais poderoso entre seus irmãos, os Ainur, e o preferido de Ilúvatar; e, tal como o anjo de luz, ele será o mais orgulhoso entre seus pares. Ora, não será Melkor quem inoculará, com soberba, a dissonância na bela e até então harmoniosa música cantada pelos Ainur, tal como a serpente no Paraíso? Não será ele quem – depois de repetidas sabotagens aos planos dos Ainur – passará a ser chamado de Morgoth, "O Sinistro Inimigo do Mundo"? Como vemos, a identidade entre Lúcifer-Satã e Melkor-Morgoth evidencia-se por si só (TOLKIEN, 2011, p. 23).

Não obstante, é com a criação de Eä, ou Arda no idioma élfico, que os aspectos moral e temporal dessa cosmogonia se entrecruzarão. Ora, a música dos Ainur não era ainda criação, mas esboço e projeto. É assim que Ilúvatar comunica-se com eles:

> Conheço o desejo em suas mentes de que aquilo que viram [através da imagem poética da música] venha na verdade a ser [...]. Logo eu digo: Eä! Que essas coisas Existam! E mandarei para o meio do Vazio a Chama Imperecível; e ela estará no coração do Mundo e o Mundo Existirá; e aqueles de vocês que quiserem, poderão descer e entrar nele. – E, de repente, os Ainur viram ao longe uma luz, [...] e souberam que não era apenas uma visão, mas Ilúvatar havia criado algo novo: Eä, o Mundo que É. (TOLKIEN, 2011, p. 9).

Como no *Gênesis* e na *Teogonia*, temos outra vez a palavra vazio e, como naquela, a criação de um mundo através de um imperativo verbal. Contudo, Ilúvatar e os Ainur são anteriores à Arda e, de certo modo, à temporalidade, já que é lá, segundo Tolkien, que se dá o

início dos Tempos. Arda será o nascedouro dos Primogênitos (os elfos) e dos Sucessores (os homens). Diferentemente dos Ainur, os Filhos de Ilúvatar não estão imunes à morte. Aos homens ela é inevitável, mera questão de tempo, enquanto que para os elfos, virtualmente imortais, ela pode se apresentar pelos ferimentos de uma batalha, por exemplo. Nos termos agostinianos, os elfos não estariam integralmente inscritos na noção de temporalidade – contraposta à eternidade e imortalidade de Deus. A temporalidade constitui-se assim num controverso privilégio, pois somente aos Sucessores, integralmente submetidos às leis temporais e cronológicas, é concedido o Dom de Ilúvatar, ou seja, a liberdade.[10] Portanto, é somente por girar em torno da liberdade humana e consequentemente de sua inscrição na categoria de mortalidade que os elementos temporais se associarão aos elementos morais da cosmogonia tolkeniana. O que o relato da história de Arda revela de modo muito convincente.

Vejamos: alguns entre os Ainur instalam-se em Arda e principiam o trabalho de construção do mundo. Mas não sem que Ilúvatar institua Manwë como chefe supremo de Eä e, portanto, líder dos Ainur. Vê-se que as semelhanças entre Manwë e Zeus são mais ou menos óbvias. Segundo Tolkien, "Manwë foi o principal instrumento para combater a [...] dissonância de Melkor" (TOLKIEN, 2011, p. 10-11). Ele chama a si muitos espíritos em auxílio, "evitando que Melkor impedisse para sempre a realização de seu trabalho e que a Terra murchasse antes de florescer" (TOLKIEN, 2011, p. 10). Como então não associar as atitudes de Manwë com as de Zeus, que derrota Cronos numa aliança com os demais deuses olímpicos, garantindo assim o surgimento de uma ordem humana ao mundo? Mas há outra correspondência que assegura tal identidade, já que, tal como Zeus, Manwë tem domínio sobre o ar: ventos, nuvens e trovões. Estão bem definidos, destarte, os protagonistas e a trama. No fundo, é a velha luta entre o bem e o mal; é a disputa pelo controle de Arda entre duas entidades com poderes semelhantes, ainda que Manwë estabeleça sobre Morgoth uma pequena vantagem inicial, visto que conta com o auxílio de seus irmãos.[11] Contudo, trata-se de uma vantagem impossível de assegurar em definitivo. É o que lemos logo após o relato da primeira grande derrota de Morgoth, que é seguida de um período em que os Ainur trazem ordem às terras e aos mares. O mundo floresce, já que Yavanna planta as sementes que há muito imaginara. E Aulë, ciente da necessidade de luz, cria duas lamparinas poderosas para iluminar toda a Terra-Média como se fosse sempre dia (TOLKIEN, 2011, p.27-28).

Esta é a história da Primavera de Arda, relato que vai paulatinamente assemelhando-se com o que aparece no *Gênesis*, mas com uma diferença inicial: se na Bíblia Deus institui o grande luzeiro do dia e o pequeno luzeiro da noite, em Arda é sempre dia. No entanto, prenúncio de uma escala temporal ainda por vir, as lamparinas de Aulë serão destruídas por Morgoth, Primeiro Senhor do Escuro, pondo fim à Primavera de Arda. Prenhe de significados, o ato de Morgoth sugere a um só tempo a passagem da Primavera a uma outra estação como o fim do dia e o início da noite (TOLKIEN, 2011, p.29). É assim que, uma vez superado o duro golpe infligido por Morgoth, aparecerão na narrativa as Duas Árvores de

[10] Não insistiremos na possível analogia entre esse ponto e o relato bíblico que gira em torno do pecado original como exemplo máximo do livre-arbítrio. É verdade que aqui a temporalidade e a mortalidade do homem está relacionada à expulsão do Paraíso, talvez mais como uma pena do que como um contrapeso à liberdade. Mas esse ensaio quer tratar das narrativas cosmogônicas e de sua relação com as aporias do tempo, e não de relatos antropogônicos.

[11] Para além da analogia com Zeus, as ações de Manwë fazem lembrar as do Arcanjo Miguel, tal como elas são descritas no Livro Sexto de *Paraíso Perdido*, de Milton (2016). Liderando as hostes divinas, Miguel enfrentará Satanás, derrotando-o. Aqui, para além da etimologia do nome Satã – Inimigo de Deus por invejá-lo, por querer assemelhar-se a ele –, cabe sublinhar a do nome Miguel, que deve ser compreendida como uma réplica, e uma réplica insuperável, às intenções de Satanás: Miguel, cuja tradução do hebraico seria "Quem é como Deus?".

Valinor, que, segundo Tolkien, “de tudo o que Yavanna criou, são as mais célebres, e em torno de seu destino são tecidas todas as histórias dos Dias Antigos” (TOLKIEN, 2011, p.31). Semelhantemente ao relato bíblico, vê-se que é do alto das montanhas de Valinor que brilharão de modo alternado os frutos dessas duas árvores, uns com uma luz prateada belíssima, e outros com uma luz dourada e generosa. Não por acaso, Tolkien situa esse evento como o início da Contagem do Tempo (TOLKIEN, 2011, p.32). Estabelecida a origem do tempo, era então preparado o advento dos elfos e dos homens mortais no universo da Terra-Média.

A título de conclusão, gostaríamos de sublinhar três pensamentos que nos ocorrem de modo mais ou menos insistente. Primeiro: é possível estender as análises relativas às similaridades entre as três cosmogonias nas três antropogonias em que elas se desdobram, em especial a tudo o que se refere à temporalidade. Contudo, nos ativemos tão somente aos limites da criação dos três mundos mitológicos em questão. Segundo: estão presentes em todas as mitologias observadas tanto atos poéticos que encetam as narrativas como preocupações com a temporalidade, sejam as de relatar como os mundos em questão surgiram, sejam as de ajustar tais eventos a uma temporalidade inteligível ao homem. É o Verbo, a invocação das Musas e a música dos Ainur; é a criação do mundo dentro da escala temporal da semana, a vitória de Zeus sobre Cronos devorador, o florescimento das Duas Árvores de Valinor. Considerando por fim as preocupações que unem os textos do *Gênesis*, da *Teogonia* e do *Silmarillion*, talvez não seja de estranhar as semelhanças entre eles, de resto abundantes, como se viu. Terceiro: que ao escolher a categoria ricoeuriana da “quase historicidade da narrativa ficcional” não pudemos fugir do risco de infidelidade às análises do filósofo, em razão de que, por se tratarem de relatos cosmogônicos, as narrativas abordadas não se complementam harmonicamente com o momento quase ficcional que é próprio dos textos historiográficos. Mas como ressaltamos anteriormente, não estamos nos referindo ao tempo humano de Paul Ricoeur, inaplicável para os parâmetros desse ensaio. Referimo-nos antes a relatos que foram tomados como puramente ficcionais, mas que, no entanto, por sua própria razão de ser, têm e tiveram de narrar eventos “tais como” se tivessem ocorrido. No fundo, não deixa de ser, um tanto obliquamente, uma poética da narrativa respondendo à aporética fundamental da temporalidade.

REFERÊNCIAS.

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões.* Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 2014.

ALIGHIERI, D. *A Divina Comédia*. Tradução de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2014.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Tradução do texto em língua portuguesa diretamente dos originais. São Paulo: Edições Paulinas, 2011.

HESÍODO. *Teogonia.* Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

MILTON, J. *Paraíso Perdido.* Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2016.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa 1:* A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

RICOEUR, P. *Tempo e Narrativa 3:* O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

TOLKIEN, J. R.R. *O Silmarillion.* Tradução de Waldéa Barcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

Recebido em 09/01/2018
Aprovado em 28/04/2018
Publicado em xx/06/2018

O gene literal: elementos acerca da patrogênese

The literal gene: elements on the patrogenesis

Jerônimo de Camargo MILONE[1]

RESUMO: O presente artigo trata de esclarecer, a partir do conceito de *phallogocentrisme* em Derrida, a noção de literatura que este apresenta, em seu livro *Donner la mort*, ao fazer uma leitura dos aspectos teológicos contidos na *Carta ao pai* de Kafka. Como já sinalizado por Pessoa, acerca da obra de Hegel, e extensamente abordado por Derrida em seu livro *Glas*, importa explicitar de que maneira a filosofia desempenha o papel de concreção do preceito religioso que aqui denominamos a *patrogênese*. Noutras palavras, importa ver aquilo que, no conceito (que é o *locus* filosófico), é tributário de uma ideia de concepção (imaculada), guiada por uma teleologia que organiza a diferença sexual.

PALAVRAS-CHAVE: Patrogênese. Falogocentrismo. Trindade. Filiação. Derrida.

ABSTRACT: The following paper tries to clarify, based on the concept of *phallogocentrism* in Derrida, the notion of literature that he presents in his book *Donner la mort* while making an interpretation of the theological aspects contained in Kafka's *Letter to His Father*. As already noted by Pessoa on Hegel's works, and extensively addressed by Derrida in his book *Glas*, it is important to explain in which way the philosophy is understood like the concretion of the religious precept that we call as *patrogenesis*. In other words, it is important to see what is, in the concept (which is the philosophical *locus*), a consequence of an idea of (immaculate) conception, guided by a teleology that organizes the sexual difference.

KEYWORDS: Patrogenesis, Phallogocentrism. Trinity. Filiation. Derrida.

Como hijitos de la cuna
Andarán por ahi sin madre-
Ya se quedaron sin padre
Y ansí la suerte los deja,
Sin naides que los proteja
Y sin perro que los ladre.
(HERNÁNDEZ, 2001, p. 149)

Se a filosofia francesa da segunda metade do século XX tem, nas suas acepções mais genéricas, a característica do anti-hegelianismo e do, assim chamado, pós-estruturalismo,

[1] École Normale Supérieure de Paris. Mestre em Filosofia pela PUCRS e Doutorando na École Normale Supérieure de Paris. Paris – France – CP: 75005. E-mail: jeronimomilone@gmail.com

torna-se pertinente delimitar em quê essas duas proposições são afins. O anti-hegelianismo comum a Deleuze, Derrida, também a Foucault, certamente provém de Bataille e, sobretudo, de Maurice Blanchot - mas seria ainda preciso mencionar Levinas e a influência diagonal de Rosenzweig, através da introdução de Heidegger e Husserl nesse contexto. Entretanto, como nos cabe aqui estabelecer a pertinência de determinadas acepções teológicas (mais precisamente, aquilo que na religião excede a teologia ou o que na fé excede a religião) no interior da literatura, cumpre termos em mente a seguinte afirmação de Fernando Pessoa, que certamente tem uma expressão singular na obra de Kafka, à qual retornaremos após algumas delimitações:

> Outra coisa não é o pensamento substancial de Hegel — em que o ser em si (Sein) se torna outro-ser (Dasein) e volta a si (für sich sein) [sic]. Outra base não tem, no seu exterior filosófico, a doutrina cristã da Trindade divina [...] havendo assim, no entender da filosofia cristã, já uma previsão da doutrina rígida de Hegel na doutrina fluída de S Paulo [sic]. (PESSOA, 1966, p. 141).

Tal afirmação, pode-se dizer, prevê propriamente o cerne do argumento desenvolvido por Derrida, em *Glas*, que, sendo ou não seu *magnum opus*, certamente é o momento mais contundente, em toda a sua obra, de crítica ao pensamento hegeliano. Efetivamente, o âmago do argumento de Derrida reside na analogia entre o pensamento dialético de Hegel e a trindade cristã. Assim, trata-se de dar a ver o resíduo teológico através de cuja racionalização a filosofia se *realiza*. Daí Derrida citar a afirmação de Hegel:

> "Ela [a trindade] é o especulativo (das Spekulative) no interior [do cristianismo], e é por isso que a filosofia encontra nela a ideia de razão" [...] A religião se cumpre e morre na filosofia que é sua verdade, como verdade da religião passada, da essência como passado pensado (Gewesenheit) da religião cristã. (DERRIDA, 1974, p. 40).[2]

Nesse sentido, como já aludia Pessoa, a filosofia realiza discursivamente a religião cristã ao efetivar o que nela é prenúncio da especulação teleológica. Em outras palavras, a filosofia leva a termo, *dá os termos* que tornam inteligível aquilo que na trindade anuncia o racionalismo. A questão pela qual Derrida contesta o pensamento hegeliano, portanto, é fundamental e necessariamente pautada por aquilo que o conceito de família (hegeliano e cristão) pressupõe em relação à diferença sexual - daí a contundência com que a desconstrução se expressa nesse segmento (segmento, em todo caso, radical). Trata-se de insistir e pensar o momento, que é de idealidade especulativa, em que a *diferença*, por assumir uma teleologia, por "dar-se" uma teleologia (re-*produção* e filiação), por ser endereçada e relativa *a*, torna-se *oposição* dialética.

Se pensarmos, por outro lado, em Lévi-Strauss, embora não seja o tema específico da crítica feita por Derrida em *De la grammatologie*, cumpre atentar ao movimento exercido pela sua tese de doutorado, numa das mais eficazes e proeminentes concreções do sentido que é o *estruturalismo*. Em *Les structures élémentaires de la parenté*, deveras, Lévi-Strauss impele a

[2] O Texto em colchetes, nesse caso, é de Derrida. Todas as traduções, salvo menção, são nossas. No mesmo livro, mais adiante, convém citar aqui: "A verdade do cristianismo é a filosofia" (DERRIDA, 1974, p. 73). E ainda: "A travessia do vestíbulo - a família, a religião - é a passagem da pro-posição à posição filosófica que é dela a verdade. A verdade filosófica diz: eu sou sempre a família e a religião" (DERRIDA, 1974, p. 111).

variabilidade empírica a uma inteligibilidade matemática, em um sentido sistematicamente elementar, que toca, por isso mesmo, a universalidade. Tal é a contribuição do matemático André Weil, sem cuja intervenção na tese de Lévi-Strauss o ensejo mesmo do estruturalismo, nesse caso, encontrar-se-ia, em parte, defasado. Assim, na primeira publicação de *Les structures élémentaires de la parenté*, em 1949, encontra-se o texto de Weil, intitulado "Sur l'étude algébrique de certains types de lois du mariage". Que a *tradução* (palavra usada por Weil) matemática seja *exata*, não é, precisamente, o que nos interessa aqui. Mais elementarmente, interessa-nos pensar a ocasião histórica que torna possível tal questão, que faz pertinente a pergunta sobre a exatidão dessa tradução, em que a filiação, *vera teleologia*, pode ser expressa abstratamente - em que o *sentido*, digamos, é exaustivamente prognosticável.

Assim, importa-nos aqui compreender de que maneira o *sentido* da filiação expressa uma forma potencial de universalidade, o que a torna, como perfeitamente colocado por Hegel, objeto por excelência da especulação. Trata-se, em suma, da quantidade de ser que se expressa no devir, ou seja, da estabilidade que se amplifica e se projeta, reapropriando-se, através de toda variabilidade, oposição ou antítese. Essa quantidade, sob a qual, retrospectivamente, elabora-se a diferença (também sexual) como oposição que *vive para* a síntese (*Aufhebung*), é o que se expressa sob o nome de teleologia. Razão por que, Schürmann, por exemplo, pode definir o pensamento filosófico como "*telocracia*" - no segmento circular de imanentização e totalização, cuja referência última é sempre a *principialidade*, uma teleo-arqueo-logia.[3]

Assim, se a crítica de Derrida a Hegel passa por uma contestação do *princípio* teleológico que tem na filiação sua manifestação exemplar, seu *fenômeno elementar* (porque *do espírito*), é possível deduzir, a partir disso, a oposição de Derrida ao pensamento estruturalista, nas suas variadas vertentes, como Lévi-Strauss ou Saussure e Benveniste[4], bem como à fenomenologia. Não se trata aqui, poder-se-ia dizer, de questionar a exatidão da transliteração matemática do comportamento social (de como se produz o direito, e, portanto, a escritura, através do parentesco), mas de suscitar que o *espaço* em que tal possibilidade adquire pertinência, justamente, é dependente de um espectro filosófico tal como o que é expresso em Hegel. Dessa mesma maneira, uma contestação intimamente análoga, e tanto mais por estar relativamente desvinculada do pensamento de Derrida, que convém absolutamente ter em mente acerca da questão que abordamos, é a que faz Canguilhem em relação a Aristóteles, ao afirmar:

[3] Ver, SCHÜRMANN, Reiner. *Le principe d'anarchie*. Paris: Diaphanes, 2013, p. 62 *et seq*.

[4] Em uma nota de *Foi et savoir*, por exemplo: "Mantendo também o culto do 'sentido primeiro' (a própria religião, e o sagrado), Benveniste identifica, de fato, em toda a complexidade da rede de idiomas, de filiações e de etimologias estudadas, o tema recorrente e insistente da 'fertilidade', do 'forte', do 'potente', particularmente na figura ou no esquema imaginal do '*inchamento*'." (DERRIDA, 1996, p. 74).

> Há, talvez, mais do que uma simples correspondência entre o princípio lógico de não-contradição e a lei biológica de reprodução específica. Porque qualquer ser não pode nascer de qualquer ser, não é possível, inclusive, afirmar qualquer coisa de qualquer coisa [...] A hierarquia natural das formas no cosmos comanda a hierarquia das definições no universo lógico. (CANGUILHEM, 1966, p. 194)[5].

Sob a maior parte dos aspectos, o interesse presente é o de tratar, precisamente, da via que empreende essa *correspondência* para tentar entender de que maneira e sob quais pontos específicos o universo lógico mimetiza *a hierarquia natural das formas no cosmos*. Importa, neste sentido, sublinhar qual a concepção que se expressa a cada vez que uma delimitação formal adquire a legitimidade da sua organização, sua proeminência. Dito em poucas palavras, importa esclarecer que a cada conceito, na medida em que ele é *comandado* por uma hierarquia natural, corresponde uma forma elementar de concepção sem a qual o conceito não seria possível - um *telos*, um nascimento como diz Canguilhem. Esse "conceito de concepção", a filosofia como maiêutica[6] (concepção do conceito de concepção), portanto, que abre e legitima o espaço da conceitualidade, justamente, expressa-se na filosofia como *teleologia*. O conceito lógico, desse modo, tanto mais é pertinente quanto mais expressar (reatualizar) adequadamente o conceito de concepção que aparece como critério último de julgamento dos conceitos - a inteligibilidade mesma do conceito que define o que é ou não *produtivo*.

Assim, se o pensamento de Derrida, particularmente, coloca-se como crítica do hegelianismo e do estruturalismo, convém perceber que o elemento comum pelo qual Derrida pode se opor a tais interpretações reside, efetivamente, no conceito de concepção que essas vertentes reatualizam através das suas respectivas metodologias. Em outras palavras, o sentido teleológico que possibilita que as diferenças sejam fundadas em oposição - sob esse aspecto, seria lícito afirmar a contiguidade de Derrida ao pensamento nietzscheano, onde importa entender de que maneira o cristianismo perfaz e perpassa todo espectro do que é inteligível. Razão, igualmente - na qual, porém, não nos deteremos aqui - de Derrida poder sinalizar, em *Cette étrange institution qu'on appelle la littérature*, a capacidade do texto nietzscheano de desarticular, ou de pôr em questão, o falogocentrismo. A razão dessa afirmação, justamente, encontra-se em *Glas* "A genealogia não pode começar pelo pai" (DERRIDA, 1974, p. 12).

É essa a questão que faz implicar certas definições no pensamento de Derrida, por exemplo, quando este afirma: "Lapidariamente: a disseminação figura aquilo que *não retorna* ao pai" (DERRIDA, 1972b, p. 120). O pensamento que não retorna ao *pai*, justamente, é um

[5] Schürmann, de maneira análoga, assevera: "a natureza-lei não se deixa classificar ao lado de outras verdades primeiras. Pelo contrário, ela dá a essas - às ´razões eternas' - seus lugares epistêmicos. A saber, ao princípio de não-contradição, o lugar específico que chamamos lógica; às proposições evidentes pois vistas como invariáveis, a matemática (isto é, para os gregos em geral, a geometria analítica); à estrutura genérica do real, a teologia; à deficiência ontológica do mal, a moral... Lógica, matemática, teologia e moral dão razão à natureza. Seu lugar comum é também seu nome comum: *lex natura*." (SCHÜRMANN, p. 251, 1996).

[6] Como expressa Sylviane Agacinski, no seu livro *Métaphysique des sexes*: "Tudo se passa como se os Gregos pensassem, mesmo reconstruindo uma virilidade sem corpo, que eles se privam de uma parte essencial, deixada às mulheres, parte que eles restituem metaforicamente aos homens" (AGACINSKI, 2005, p. 36). Mais precisamente: "De resto, no momento em que Sócrates define sua arte como maiêutica, ele apressa-se em precisar que, contrariamente às parteiras, são os homens que ele faz parir, e não as mulheres [...] pois os seus ´pacientes', se podemos dizê-lo, são homens [...] Os frutos da fecundidade masculina são preferíveis àqueles da geração humana." (AGACINSKI, 2005, p. 38). Agacinski se refere às passagens: Platon, Théétète, 150b et Banquet, 209a- 209d.

pensamento capaz de desconfigurar os aspectos teleológicos do sentido, capaz de perturbar a relação de consanguinidade entre conceito e concepção (no sentido de reprodução). Um conceito, portanto, é conceito na medida em que é *fecundo*, em que se perpetua por produzir o que é diferente de si, mas que lhe pertence, como a *propriedade* com que ele pode privar; em desconstrução, por outro lado, trata-se de repensar o estatuto da esterilidade, da escritura que, justamente, é mera imitação *do vivo*, cuja negação, perversão ou desnaturação da vida reside precisamente na sua incapacidade de produção, na sua repetição estéril, sua degeneração do aspecto sucessório (cronológico e linear) da geração.[7]

Daí que seja conveniente estabelecer um eixo interpretativo acerca da desconstrução que se refira ao que chamamos aqui de *patrogênese*. Assim, é uma genealogia da paternidade o que permite compreender a oposição do pensamento de Derrida a Hegel (o que se passa, afinal, entre *différence* e *différance*)[8]. Bem como sua crítica ao pensamento estruturalista, cuja mais íntima ambição de descrição estrutural depende, em última instância, de que essas mesmas estruturas elementares *sejam*, como de fato em Lévi-Strauss, mesmo que indireta ou sub-repticiamente, as do parentesco. Tal patrogênese seria, amplamente, o meio pelo qual o comportamento da razão adquire sua legitimidade apesar de e na medida em que se expressa abstratamente. Se, dir-se-ia, a razão não é natural, pois tem na especulação a projeção da infinidade que ultrapassa toda facticidade empírico-existencial, é justamente esta *correspondência* apontada por Canguilhem o que redimiria o caráter monstruoso da razão, reinscrevendo-a sob o comando de uma teleologia da natureza, aliando (sentido mesmo da aliança), assim, uma à outra, através daquilo que na razão permanece como o resíduo de um conceito de concepção que ordena, dirige, fantasmaticamente, o campo conceitual - com a função de que, precisamente, este não se perca na sua infinidade exorbitante, quer dizer, na sua disseminação, e poderíamos dizer, na sua *Krise*.

Se, neste sentido, o que importa da estrutura jurídica e racional (de modo menos evidente, mas certamente mais essencial, a economia) é que ela mantenha o seu vínculo à natureza, o qual reatualiza o preceito teleológico da perpetuação da espécie na esfera abstrata, torna-se inteligível a conclusão que Derrida faz a respeito da obra de Hegel: "à exceção de uma insignificante inessencialidade (a mulher é aqui como a matéria), *a essência do casamento* especulativo *consagra [...] a união do pai e do filho*". (DERRIDA, 1974, p. 44, grifos nossos). Em outras palavras, a manutenção da paternidade, no sentido da sua reatualização, seria em última instância aquilo que mantém a reciprocidade do universo lógico-jurídico (ou, de modo mais elementar, a cultura) à forma do cosmos, como apontava Canguilhem. *Tudo* o que exerce a função dessa reciprocidade, seja o que for, é, sempre (porque apropriado), um atributo paterno (da fecundação diferida, mediata, não-imanente). Trata-se do antropocentrismo mais elementar em que o homem *é o locus* espiritual da natureza. Ou seja, trata-se de tudo aquilo que, em cada conceito particular, impelindo-o ao exterior (ao público), abre o espaço da sua verificabilidade, da sua pertinência, sempre em relação a um *telos*, a uma margem mínima de *sentido*, que é, a cada vez, a condição mesma de existência de qualquer objeto que venha a estar em questão.

[7] Em *La pharmacie de Platon*, por exemplo: "bastaria prestar atenção sistematicamente - o que, ao que sabemos, jamais foi feito - à permanência de um esquema platônico que assinala a origem e o poder da palavra - precisamente, do logos - à posição paternal." (DERRIDA, 1972a, p. 95). E ainda: "O logos é um filho, portanto, que se destruiria sem a presença, a assistência presente de seu pai. [...] Sem seu pai, ele não é mais do que, precisamente, uma escritura. Ao menos é o que diz aquele que diz, é a tese do pai. A especificidade da escritura, portanto, reportar-se-ia à ausência do pai." (DERRIDA, 1972a, p. 95).

[8] "Se houvesse uma definição da différance, seria justamente o limite, a interrupção, a destruição da síntese hegeliana em toda instância que ela opera." (DERRIDA, 1972b, p. 55).

Um objeto, assim, só tem sentido se – obviamente, mas não de maneira redundante (óbvio, mas obviando) - tem sentido, ou seja, se dirige-se à teleologia que o faz projetar, assumir sua própria condição de possibilidade (sua origem) que dá sentido à tautologia, que a legitima; teleologia essa que impõe ao objeto que este deve *aparecer* e, por aí mesmo, legifera as condições de todo aparecimento, distribui os papéis na lógica do visível-invisível, do fenômeno - a *fenomenologia*.

Percebe-se, portanto, que o espaço conceitual que permite a proposição de uma elementaridade das estruturas do parentesco, como em Lévi-Strauss, é sempre a assimilação subjetiva de uma paternidade (enquanto causalidade lógica) já realizada, já concreta. Que uma estrutura do parentesco seja possível, isso significa, em outras palavras, que a polêmica genealógica - "A guerra começa com a criança" (DERRIDA, 1974, p. 143) - está apaziguada. Quer dizer, a bastardia, a impossibilidade mesma de contar, a má escritura monstruosa, é estruturalmente recalcada (sacrificada) como *quantité négligeable* - quantidade que, precisamente, é negligenciável porque se presta mal à quantificação, ela é aquilo que não se pode contar, pois não se *sabe*, a rigor, como contá-la (o bastardo existe, sem dúvida, *mas não logicamente*, não dentro da esfera do sentido, que é a da fidalguia, do que é filho de algo, quer dizer, da causalidade). Daí, por exemplo, que a desconstrução seja igualmente, como aquilo que não retorna ao pai, um pensamento desse acolhimento impossível - e escande-se a partir daí tudo o que Derrida fala sobre a hospitalidade -, acolhimento do ente especificamente possível (natural) e impossível (lógico) que se expressa fundamentalmente na figura do bastardo, aquilo que extravasa o que no conceito é conceitual, a saber, concepção - *é ele a dobra*, a clivagem, o vão da história, a perdição do conceito como perda da concepção, perda do fio condutor do ordenamento jurídico, da causalidade lógica. É de onde provém, por exemplo, a questão intermitente nas linhas de *Glas*: "Há um lugar para o bastardo na onto-teologia ou na família hegeliana? Questão a deixar de lado." (DERRIDA, 1974, p. 9).

Pergunta liminar e extrema que vai de par às asserções do livro *La carte postale*. Por exemplo, essa forma curiosa de confissão, que tão acertadamente descreve a obra de Derrida: "e eu que sou o mais puro dos bastardos, deixando bastardos de toda espécie por todos os lados" (DERRIDA, 1980, p. 93); ou, mais assertoricamente, tendo Hegel em mente, sem dúvida: "Enquanto tu não souberes o que é uma criança [enfant], tu não saberás o que é um fantasma, nem, é claro, por isso mesmo, um saber" (DERRIDA, 1980, p. 45). Assim, não se sabe o que é o saber (a que objeto o saber se dirige em essência) sem que se saiba o que é um *enfant*, ou um *enfin*. Isso que se dá no modo do *finalmente*, o termo do objetivo, *termo do desejo*, aquilo de que sempre *já era hora*, que faz a hora e escande o tempo, que institui a sucessão. *Enfant*, porque teleologia (e, logo, produção, produtividade e produtivismo), é precisamente o *sentido* que o universo lógico transcreve, traduz, mimetiza a partir do que na natureza é sua evidência, a perpetuação da espécie (da vida, mesmo a vida do que não é vivo, como aquilo que é legítimo, referendado pela Lei). Recurso último (e, é claro, primeiro, tanto principial como primário) da justificação tautológica do sentido. Repetição, sim, porque tudo o é, mas repetição infundida pela "centelha divina", quer dizer, *preferida, eleita, reconhecida*, admitida em família - igual, mas melhor.

A mais-valia, o excedente que essa relação (que é de produção) produz, portanto, é a elementaridade do conceito (como a moeda, esse terceiro), a justificação retrospectiva da mediação (o crédito), em outras palavras, o caráter trino da relação. A técnica, a maiêutica, portanto, é justamente aquilo que, por essência, existe para cindir a substância (que se diz divina) entre pai e filho. Sem a técnica, o conceito, o espírito santo, que é o agente da

imaculada concepção (o que caberia chamar de uma *denegação da maternidade*)[9], não há paternidade, não há gestação de fantasma ou fantasma de gestação. A concepção, assim, vem a ser somente a que é *do conceito* - a fenomenologia é a *do espírito*.

A concepção sem conceito, por outro lado, refere o rompimento da aliança (que é, na verdade, do pai e do filho), através de uma razão não referendada pela teleologia da natureza que, desnaturando-se, irracionaliza-se, produz a anti-produção que é a bastardia, concepção i-imaculada (não não maculada). Se, desta maneira, ao infinito é adjudicada a qualidade de positivo (Deus), é porque existe, no infinito, economia. Faz-se a economia do infinito (mau ou negativo), trata-se a infinidade da razão em uma submissão à proporcionalidade que é conferida pela teleologia da natureza, o homem, medida de todas as coisas. Ou seja, todo processo que pretende a sua anarquia, na sua própria *disseminação*, é, sempre, apropriado pelo *semantema*, racionalizado, identificado juridicamente: "a festa, esta festa, ao menos, longe de inaugurar um dispêndio [dépense] disseminal, organiza, estritamente, a circulação do gozo no culto. *Telos* do culto, especular o gozo de Deus e se o fazer" (DERRIDA, 1974, p. 289).

O que importa perceber, a respeito desse resíduo naturalizante que subjaz o espectro lógico, é de que maneira tais assunções ou suposições acerca da natureza se expressam, traduzem-se e se convertem nas instituições sociais. Neste sentido, não é possível (pois - podemos dizê-lo? - infrutífero) indagar a economia ou o direito sem levar em conta os pressupostos biológicos (a natureza que é assimilada como espiritualização) que, à maneira sinalizada por Canguilhem, agem dentro da cultura referendando as suas tautologias, preterindo as repetições dentre as repetições. Daí que, já em *L'origine de la géométrie*, Derrida reconheça que, a pretender sair da esfera teleológica, "A distinção entre o fato e o sentido (ou o direito) se apagaria" (DERRIDA, 1962, p. 108).

Ora, de toda evidência, é por tais elementos que Derrida pode enunciar o conceito de logocentrismo como *phallogocentrisme* - onde, como afirma Agacinski, trata-se de reconstituir metaforicamente ao masculino aquilo que ele não possui -, e concatenar o privilégio do *logos*, e a metafísica com que este se funda, como sendo aquele que *responde* a um dispositivo de organização (dos órgãos, naturalmente) tal qual descrito por Freud:

> Foi um grande progresso da civilização quando a humanidade se decidiu a adotar, ao lado do testemunho do sentido, aquele da conclusão lógica, e a passar, assim, do matriarcado ao patriarcado. [...] Atenas sem mãe sai do cérebro de Júpiter. (FREUD, 1954, p. 251 *apud* DERRIDA, 2011, p. 27).[10]

[9] Em mais de uma ocasião Derrida levanta a questão de maneira bastante direta. Em *Foi et savoir*: "Para ser breve, não é suficiente relembrar aqui todos os cultos fálicos e seus fenômenos bem conhecidos no coração de tantas religiões. Os três 'grandes monoteísmos' inscreveram as alianças ou promessas fundadoras nessa *prova do indene* que é sempre uma circuncisão, seja ela 'externa ou interna', literal ou, como já dito antes de são Paulo [sic], no próprio judaísmo, 'circuncisão do coração'. E talvez seria aqui o lugar de se perguntar por quê, no desencadeamento mais mortífero de uma violência indissoluvelmente étnico-religiosa, de todos os lados, as mulheres são vítimas privilegiadas." (DERRIDA, 1996, p. 75).

[10] Elissa Marder, num livro a cuja leitura certamente é preciso remeter aqui, traz outra citação análoga de Freud: "Accordingly, the ultimate source of totemism would be the savages ignorance of the process by which men and animals reproduce their kind; and, in particular, ignorance of the part played by the male in fertilization." (FREUD *apud* MARDER, 2012, p. 32).

A patrogênese, portanto, como descrita exemplarmente por Sylviane Agacinski, no livro *La métaphysique des sexes*, referendaria a possibilidade fantasmática da paternidade masculina como subsunção da maternidade, apropriação do feminino. Nas suas palavras:

> Esta diferença entre os modos de engendramento [...] implica evidentemente um papel maior à mãe, que cumpre até o seu termo o processo do parto. Construir o primado da paternidade, é reverter esta evidência. É preciso muito raciocinar para concluir que a paternidade é superior à maternidade! (AGACINSKI, 2005, p. 115).

O sexo da literatura

É por tais elementos que podemos escandir em Derrida seu conceito de literatura e sua interpretação particular a respeito de Kafka. Para além da pertinência dos comentários no *Séminaire La peine de mort*, em relação ao imperativo categórico kantiano quanto à pena de morte, as asserções mais importantes de Derrida sobre Kafka condensam-se no livro *Donner la mort*. Em suma, como exposto nesse livro, a literatura seria a narração da essência da aliança e do casamento (porque metáfora da cópula, do acoplamento), como sendo do pai e do filho, mas que, não obstante, ela, a literatura, subverte e possibilita *a experiência não tética dessa tese do sentido*, do semantema.[11] Daí que, se o casamento em Hegel,[12] mas já em Kant, permanece como o momento central do sentido do direito, a substância mesma do direito, pode-se compreender por que, para Derrida, "A literatura pensaria esse direito do direito, esse direito ao direito, e esse direito revolucionário estabelece o direito à literatura" (DERRIDA, 2012, p. 171).

É nesse sentido, levando em conta as afirmações acima, mas não apenas, que se deve compreender tal colocação de Derrida: "Contrariamente às aparências frequentemente alegadas, a origem identificável dessa jovem instituição [a literatura], como a de uma figura moderna do Estado democrático, nós seríamos tentados a tomá-la por mais 'abraâmica' do que 'grega'" (DERRIDA, 1999, p. 150). É sobre tais aspectos que se apresenta a interpretação de Derrida a respeito de Kafka, na qual "o filho *se* fala. Ele se fala em nome do pai" (DERRIDA, 1999, p. 182). É assim que, ao mesmo tempo, colocando e suspendendo a tese, respectivamente: a "Literatura exerce aqui a Trindade" (DERRIDA, 1999, p. 183), mas também, e essencialmente, "A literatura começaria aí onde não se sabe mais quem escreve e

[11] Essa expressão é colocada por Derrida no texto, de alto valor acerca de sua concepção da literatura, *Cette étrange institution qu'on appelle la littérature*. A título complementar, cite-se aqui: "Antes de ter um conteúdo filosófico, antes de defender tal ou tal 'tese', a experiência literária, escritura ou leitura, é uma experiência 'filosófica' neutralizada ou neutralizante, na medida em que ela dá a pensar a tese; ela é uma experiência não tética da tese, da crença, da posição, da ingenuidade, daquilo que Husserl chamava a 'atitude natural'." (DERRIDA, 2009, p. 265).

[12] Afirmação feita, inclusive, por Lacoue-Labarthe, na excelente interpretação que aborda precisamente as questões que colocamos aqui: "Dito de outra maneira, o casamento *sanciona*: a união sensível e natural dos sexos assim como sua diferença espiritual, diferença a partir da qual, *exclusivamente*, a união sensível (o coito ou a copulação, a 'relação sexual') pode se efetivar como não-tal, [isto é] humanamente, e encontra-se, assim, promovida ao nível de *unidade concreta*. Não haveria, portanto, entre os sexos, uma unidade possível (ou, o que retorna ao mesmo, diferença possível), sem a sanção matrimonial. O casamento, consequentemente, a conjugalidade, *destinam* o homem e a mulher às suas essências e funções. Masculinidade e feminilidade se constituem em direito, ordenam-se e subordinam-se à legalidade prévia (isto é, sempre anterior) instauradora da comunidade humana enquanto tal." (LACOUE-LABARTHE, 1975, p. 67).

quem assina a narração do chamado e do 'Eis-me aqui', entre o Pai e o Filho absolutos" (DERRIDA, 1999, p. 179).

Ou seja, a literatura, em todo rigor, exprime a experiência da indiscernibilidade, da *coincidentia oppositorum*, daí que ela "repete, então, colocando a nu e no mundo, dando-o ao mundo, o sacrifício de Isaque" (DERRIDA, 1999, p. 203). De todo esse drama particularizadamente paterno (e há aí uma expressão notável da questão da diferença sexual), entretanto, como em toda relação entre significante e significado, importa apenas o sentido do que é *substituição*, em lugar de, em vez de. Aquilo que, em toda substituição, regurgita o aspecto sacrificial, cuja violência a literatura narra. Aliás, se entre redução transcendental e literatura, bem como entre essa e toda outra forma de discurso ou instituição (direito e economia), existe uma diferença (já, talvez, sob o modo da *différance*), é porque a quantia de violência contida na subsunção à teleologia (que retrospectivamente cinde a diferença em oposição), na literatura, em certo sentido, torna-se explícita, existe sob o modo da explicitação - como mostração da literalidade (cuja essência, justamente, é não aparecer, não ser fenômeno).

A literatura, nesse sentido, explicita o segredo (que, enfim, é da língua *materna*, babélica, poética, intraduzível), o qual, porém, não se revela, não deixa de ser secreto porque desvelado, mas, justamente, na frase do filho que *se* fala, indica aquilo que na reflexividade (logo, conceito), ao mesmo tempo, comporta um *índice de indeterminação* (do sujeito, claramente). É, precisamente, tal indeterminação irredutível (como a indeterminação do contexto sem a qual não existiria literatura, ou seja, ensejo de substituição), o ponto através do qual a *estrutura elementar do parentesco*, conquanto *real*, realizada, exata, concreta, geneticamente descritível, encarnada, não é jamais exaustiva. Aquilo que, Hegel, por exemplo, na descrição da *Aufhebung*, igualmente ignora ao assimilar a imanência à totalidade.

Sendo, justamente, tal *secreção* aquilo que em toda substituição ou linguagem, mesmo na mais transcendental ou supostamente neutra, guarda os *traços* de uma injunção não delimitável, não perfeitamente controlável (disseminante, portanto), é possível entender a intenção de Derrida ao afirmar:

> Aquilo que ignoram os cavaleiros da boa consciência é que o 'sacrifício de Isaque' ilustra - se podemos arriscar esta palavra, no caso de um mistério tão noturno - a experiência mais cotidiana e a mais comum da responsabilidade [...] essa terra de Moriá que é nosso habitat de todo dia e de cada segundo (DERRIDA, 1999, p. 97-99).

Noutras palavras, esse exercício de substituição não tem, de maneira alguma, substância em si (é a substância da ficção). E isso quer dizer que, a própria substituição, ela substitui a si mesma (a tradutibilidade se traduz), sublima-se como a pretensamente pura teleologia da natureza em toda e qualquer instituição social, fazendo surgir no direito e na economia a violência mesma que, ancestralmente, assombra *o próprio sentido* das *estruturas*.[13] A literatura é, assim, como falava Derrida em *Spectres de Marx*, *hantologie*, do verbo *hanter* [assombrar]; antes da ontologia, anti-logia, como anti-logos ou anti-*phallogocentrisme*, anti-ontologia. Desta maneira, por que a literatura pode tudo dizer, deve poder tudo dizer, deve tudo dizer, já a si mesma a literatura se substitui, já se violenta

[13] Ou seja: "Não apenas uma tal sociedade participa desse sacrifício incalculável, mas ela o organiza." (DERRIDA, 1999, p. 119).

(autoimunidade) e não diz tudo porque a condição mesma da sua existência é que, dizendo tudo, sempre haja *por dizer* (que a imanência não se confunda com a totalidade), porém, não obstante isso, ela também diz tudo, ou seja, desafia a sua própria existência e nunca detém-se, como o que é instituído ou estatuído.

A importância singular que tem *A carta ao pai*, aos olhos de Derrida, portanto, consiste justamente naquilo que tange à diferença sexual, onde se encontra, particularmente, narrado o processo de subsunção dos fatos ao direito, a substituição como elemento fundamental de toda linguagem que, desde já, associa *logocentrismo e falogocentrismo*. Daí que seja preciso ler o sacrifício de Isaque num sentido extremo, como bem nota, por exemplo, Maurice Blanchot: "O que é pedido a Abraão é não apenas o sacrifício de seu filho, mas o sacrifício de Deus" (BLANCHOT, 1955, p. 57).

Se Blanchot pode asseverar que o objeto de sacrifício de Abraão é, na verdade, Deus, isso ocorre precisamente porque a consumação desse homicídio representa a anulação do sentido, do sentido teleológico que mantém a infinidade da razão sob o comando de uma forma natural (mas que já é divina, pois é o homem). Em outras palavras, se Abraão sacrifica Isaque, anulando a aliança da filiação (a cisão dessa substância única na tripartição), a própria obediência de Abraão a Deus, essa relação paterna-transcendental, encontra-se refutada. Obedecendo, Abraão exclui a possibilidade de ter um Deus a obedecer. Portanto, o que se oferece, aí, em sacrifício, é a própria possibilidade da relação transcendental como aquilo que ultrapassa o império equívoco dos fenômenos, a possibilidade de crença cuja condição, justamente, é a de não haver evidência. Poderíamos dizer, por exemplo, que, à maneira com que Pessoa afirma, "Pensar em Deus é desobedecer a Deus" (PESSOA, 1946, p. 31), o pedido de Deus a Abraão seria simplesmente o de não crer em Deus. Deus pede a Abraão que nele não creia. Assim, o drama de Abraão não é apenas natural (o homem que sacrifica o filho), mas lógico (a dedução de uma contradição), pois sacrificando o filho ele sacrifica quem lhe está ordenando o sacrifício. Trata-se da solicitação de um paradoxo, onde toda resposta necessariamente leva ao desastre.

Ora, se Kafka, portanto, hesita entre o casamento e o ascetismo, isso se dá porque a identificação especular do filho ao pai (ou do pai ao filho) supõe que, como ocorre nesse texto, o filho perdoe ao pai o fato de (o pai) não se identificar ao filho (que a relação seja, portanto, mediata, conceitual, burocraticamente violenta, simbólica), identificação que, portanto, cabe ao filho executar - como uma *síntese a priori*[14]. Contrair o matrimônio, para

[14] Grosso modo, a filosofia pré-kantiana, orientada pela epistemologia platônica, calcava-se sob um paradigma anamnésico, ou da verdade como *adequatio*, ou seja, trata-se de um purismo da razão, um apriorismo ou dogmatismo, que é o próprio objeto da crítica de Kant. Assim, é por uma dialética muito especial entre a matemática e a física que Kant é impelido a dilatar a estrutura do apriorismo reintegrando no pensamento o caráter empírico e expandido a legitimidade da razão aos juízos sintéticos, dependentes do empírico, quer dizer, os da física. Esse "avanço", entretanto, tem consequências paradoxais, na medida mesma em que, para legitimar o caráter sintético, em última instância, Kant deve condicioná-lo a que, mesmo sob a égide do empírico, o *a priori*, *necessariamente*, produza-se, reinscrevendo, no futuro do empírico, sua teleologia. Quer dizer, o empírico é admitido pela razão apenas na medida em que deixa de ser empírico *de fato*. A analogia, portanto, para com as estruturas do parentesco e suas concepções antropológicas do homem, dá-se, para citar apenas um exemplo, na breve definição de Giovanni Reale: "está claro que a ciência se baseia em um terceiro tipo de juízos [sintéticos a priori], ou seja, no tipo de juízo que, a um só tempo, une a *aprioridade*, ou seja, a *universalidade* e a *necessidade*, com a *fecundidade*, e portanto a 'sinteticidade'. Os juízos constitutivos da ciência são juízos 'sintéticos a priori'. Kant está certíssimo de que assim é." (REALE, 2005, p. 356-357). Se a síntese, a priori, como tantas vezes afirmado, é um *mistério*, nosso ponto aqui é o de afirmar que ela o é na *mesma medida* daquela "outra" hipóstase da trindade. A "denúncia" de Derrida, portanto, é a de que a

Kafka, portanto, implicaria admitir, e, nessa mesma medida, justificar, a violência inexorável da paternidade que é a de, necessariamente, poder oferecer o filho em sacrifício (não reconhecê-lo, esse sacrifício sublimado). Assim, casando-se, Kafka não apenas deve perdoar, mas assumir sobre si a reencenação (*this "legal fiction"*[15]) disso mesmo que lhe é imperdoável (esse pequeno resumo do sacrifício de Isaque que encontramos na carta, não por acaso):

> É como quando alguém será enforcado. Se ele realmente é enforcado, morre e acaba tudo. Mas se tem de presenciar todos os preparativos para o enforcamento e só fica sabendo do indulto quando o laço pende diante do seu rosto, nesse caso ele talvez venha a sofrer a vida inteira por causa disso. (KAFKA, 2017, p. 44-45).

Pior do que morrer, portanto, a inscrição sob a autoridade do direito (paterno) que tem, como em Kant, a pena de morte como sua pedra fundamental, onde a *força* representa exatamente o elemento *sine qua non* que permite a injunção da *ideia* (de justiça?) na matéria (sem a qual a abstração não encontra o sentido). Incapaz, portanto, de casar-se, por não poder identificar-se (perdoar e assumir) ao direito paterno, Kafka é arremessado ao ascetismo como hipérbole mesma do seu desejo (de casar-se) - como Kierkegaard, mais explicitamente, aliás.

Hipérbole da oposição ao pai, a filiação de Kafka se torna a que é perfeita, ou seja, nenhuma. O que impede Kafka de casar-se, como diz Derrida, é entender que o casamento sanciona, *na verdade*, a união do pai e do filho, de quaisquer pais e filhos, pois que se casa *com* a paternidade. Por isso, igualmente, o sacrifício de Isaque, pela mão de Abraão, ser, aos olhos de Blanchot, também o sacrifício de Deus, como sacrifício do pai através do filho, da patrilinearidade, afinal de contas. A *aparente* contradição da *Carta ao pai*, onde o filho a todo instante acusa o pai de manifestar oposição ao seu casamento, enquanto o pai alega com veemência não tê-lo feito, resolve-se no fato de que o pai não reconhece o filho como seu filho e, por *consequência*, nega que este se case, mesmo que a isso ele diga que sim. O assentimento de Hermann ao casamento não abrange, portanto, a totalidade do assentimento em questão, pois que o filho Kafka, a partir da interpretação hegeliana de Derrida, deve se casar também, essencial e espiritualmente, com o seu pai, que, embora consinta que o filho case com Felice, não aceita, por assim dizer, que o filho case consigo, ou seja, que o filho seja seu filho. Noutras palavras, se Hermann consente a Franz que se case, Franz, ao afirmar que Hermann lhe impede, mesmo assim, o casamento, está dizendo, na verdade, que ele, Franz, não tem o nome *Kafka* - pois que Hermann não lhe dá, de fato - com que se apresentar juridicamente para, então, para todos efeitos, casar-se.

salvaguarda teológica das estruturas filosóficas, por sua vez, é salvaguardada por um conceito de natureza, um antropologismo elementar e inevitável.

[15] A posição de Derrida escande-se, também, em *Politiques de l'amitié*: "um laço genealógico não será jamais puramente real; sua realidade suposta não se abandona jamais a uma intuição, ela é sempre estabelecida, construída, induzida, ela implica sempre um efeito simbólico de discurso, uma 'ficção legal', como diz Joyce em *Ulisses*, a respeito da paternidade. *E isso também é verdade, mais do que nunca, seja lá o que se tenha dito, incluindo Freud, a respeito da maternidade* [sublinhamos]. Todas as políticas, todos os discursos políticos do 'nascimento' abusam disso que não pode ser, sob este aspecto, senão uma *crença*: permanecer uma crença, dirão alguns, ou tender a um ato de fé, dirão outros. Tudo o que no discurso político reclama-se do nascimento, da natureza ou da nação - isto é, das nações ou da nação universal da fraternidade humana -, todo esse familialismo consiste em re-naturalizar esta 'ficção'" (DERRIDA, 1994, p. 114).

Em Kafka, a recusa dessa violência, da violência ordinária e cotidianamente burocrática, seria, nesse caso, uma recusa da paternidade (e uma identificação extrema, pois que a recusa, mesmo nesse caso, seguiria sendo um atributo, e talvez mais essencialmente, paterno, porque é isso o ascetismo). Recusa, enfim, desse sacrifício exasperantemente banal de cada monte Moriá e de cada repartição protocolar ou cláusula fiduciária[16]. Paga a dívida (mas como?), recusa-se o crédito, recusa-se essa fé, minúscula e essencial, que é a da confiança diante da Adversidade (a lógica schmittiana do inimigo), do que permanece impávido apesar do desastre (o sublime), do homem que transcende, afinal, a ilegibilidade da trama empírica e fenomenal - e, tornando-se pai, torna-se filho (e vice-versa). Assume tanto a propriedade como o direito, ao qual, como filho, permanentemente ele pode ser sacrificado (deserdado) - *culpado* ou devedor de capital.

Daí que, considerando a afirmação de um grande intérprete de Kafka: "*Culpa*: tema tão caro ao Kafka de todas as fases literárias" (TIMM DE SOUZA, 2000, p. 65), seja possível entender a relevância desse autor aos olhos de Derrida. Fato esse que instrui a compreensão das relações subjacentes da religião para com a razão e a literatura, de que forma a culpa se metaforiza (a não ser que a *metáfora* seja, por si só, a culpa) nas estruturas socialmente técnicas, como o direito e a economia, a saber, por que razão: "Um germe infinito, o espírito ou Deus se engendrando ou se inseminando naturalmente a si mesmo, não tolera a diferença sexual" (DERRIDA, 1974, p. 134).

Paralelamente a tais interpretações, no singular opúsculo de Canetti, *O outro processo*, escrito à guisa de prefácio à primeira publicação das cartas de Kafka a Felice, fato notável, encontramos essa afirmação deveras contundente de que a única forma de insurreição ou de resistência, em toda a obra de Kafka, o único ato de heroísmo possível, não por acaso, conjuga-se no feminino:

> O único ato de resistência contra ele [o poder superior], a saber, a recusa de Amália de entregar-se a um dos funcionários [...] É possível que haja no *Castelo* aquele fator 'religioso', que muitos pensam descobrir nele, mas somente *desnudo* [...] Nunca se escreveu um libelo mais claro contra a submissão ao superior [...] Pois ali *toda* a dominação converteu-se numa e na mesma coisa e parece condenável. A fé e o poder coincidem; ambos ficam duvidosos. (CANETTI, 2011, p. 154-155).

É a interpretação apresentada por Canetti que, fundamentalmente, demonstra de maneira enfática a pertinência da relação de Kafka com Felice para o desenvolvimento de sua obra literária, colocando, portanto, em primeiro plano, a *Carta ao pai* como texto crucial em que se percebe o vínculo latente da crítica jurídica de Kafka para com a ambiguidade, expressa nesta, entre teologia e sexualidade. Canetti afirma, por exemplo:

[16] Como Derrida afirma em *Foi et savoir*: "Nós dizemos fiduciário, nós falamos de crédito ou de fiabilidade para sublinhar que este ato de fé elementar sustenta, também, a racionalidade essencialmente econômica e capitalística do tele-tecnocientífico" (DERRIDA, 1996, p. 68-69). Razão pela qual: "nós poderíamos tentar 'compreender' em quê o desenvolvimento imperturbável e interminável da razão crítica e tecnocientífica, longe de se opor à religião, carrega-a, suporta-a e a supõe. Seria preciso demonstrar, e não seria simples, que a religião e a razão têm a mesma fonte." (DERRIDA, 1996, p. 46).

> esse modo de rompimento [entre Kafka e Felice], sua forma concentrada à maneira de um 'tribunal' - doravante, Kafka nunca usou outro termo a esse respeito -, exerceu sobre ele um efeito arrasador. [...] O processo, que até então, no curso de dois anos, acontecera nas cartas trocadas entre ele e Felice, transformou-se em seguida naquele outro *Processo*, que todos conhecem. Trata-se do mesmo livro. Kafka ensaiara-o. (CANETTI, 2011, p. 135).

A título de exemplificação, o que nos parece mais pungente em Kafka é esse "destino inelutável" (TIMM DE SOUZA, 2000, p. 54) que imperativamente arremessa a miríade de seus personagens a uma inadequação superlativa para com toda forma de institucionalidade. Se, casando-se, Kafka *deve* se tornar seu próprio pai, há de se convir que isso excede amplamente o bom ou mau caráter de Hermann Kafka. Trata-se, fundamentalmente, de contrair e investir a ordem jurídica, de sacrificar-se enquanto facticidade à tecnocracia do direito sem a qual *não há* filiação. Noutras palavras, trata-se de adentrar o castelo, de perpassar o olhar do guardião da lei, e admitir, afinal de contas, pois que é essa a premissa, que a culpa inerente ao personagem de *O Processo*, é indiscernível de sua própria vida. É a mesma ignorância, aludida por Freud, na citação de Marder, que vem aqui exercer seu papel. Não apenas o personagem é culpado por não saber de quê é culpado, mas, além disso, em *última instância*, *não há saber a respeito disso*. Daí Kafka poder asseverar, modulando o enunciado em toda sua desolação possível: "A burocracia, a julgá-la por mim mesmo, é mais próxima da natureza humana do que toda instituição social" (KAFKA *apud* BLANCHOT, 1981, p. 199).

Ainda sobre o celibato kafkiano, se Nietzsche, portanto, pode fazer essa pergunta extrema, a que se questiona sobre o *interesse* (que lucro produz a fé) da vida em conservar um tipo tão refratário (à vida) quanto o asceta, a *Carta ao pai* de Kafka, justamente, propõe uma hipótese deveras pertinente. O *verdadeiro* pai, o *literal*, nesse sentido, é essencialmente o que não é. Aquele que, como Kafka, sob certo aspecto, por uma hipérbole do desejo (imaculado, precisamente), por não correr o risco do empírico (sempre imputado ao feminino) que é o de perverter a linhagem (risco permanente, indesmentível, fantasmático), retira-se da violência para se apropriar o acréscimo infinito dela - o desejo sob modulação infinita (nula). O ascetismo, *assim*, produz o verso dialético da pura maternidade (o espírito da matéria), do filho natural, do bastardo; ele *concebe* seu próprio conceito (a patrilinearidade jupiteriana): o filho espiritual (o nome, a literalidade) - a auto-inseminação técnico-jurídica, a *especulação*.

Esse filho espiritual, porém - e eis onde a questão culmina e se *determina* sob a égide do naturalismo do pensamento (ou teologismo, é o mesmo) -, *é* o pai. É o pai, *especificamente*, porque o filho espiritual do puro pai (do asceta, ou de Zeus, como sinaliza Freud), é pai do filho puramente natural - reinscrevendo, desse modo, a hierarquia sexual sob o mando da teleologia. Noutras palavras, se há Deus, é porque há bastardo; há pura paternidade porque há, fantasmaticamente, pura maternidade. Há Deus porque há um "filho da puta" - essa antítese da fidalguia (coisa que nenhuma quantidade de aspas ou parênteses é capaz de tornar *dizível*, contável, veraz, *de jure*). Há Deus porque, sim, há Quijote (essa doença da literalidade), mas há Martín Fierro, *por exemplo*. Há falta de literalidade, como disseminação e dispersão do sentido - sabe-se lá o que isso quer dizer -, "*naturalmente"*.

A não ser que: o caráter de pureza do conceito (logo, da concepção, ou seja, a imaculada, a natureza maternante) seja posto em questão como um problema de *fronteira* (sobretudo e essencialmente entre os sexos), através daquilo que, na literalidade, é advertido pela literatura na medida em que a *tese* (que é a da natureza, afinal de contas) é expressa de maneira não tética. Conclusão que igualmente apresenta-se na *Carta ao pai*, como elemento

residual da indiscernibilidade e da responsabilidade que a literatura predispõe, como mostração da letra, daquilo *que é* a literalidade:

> Casar, fundar uma família, aceitar todas as crianças que vierem, mantê-las nesse mundo incerto e inclusive conduzi-las um pouco é, segundo minha convicção, o máximo entre todas as coisas que um homem pode alcançar. O fato de que aparentemente muitos o conseguem de maneira tão fácil não é uma prova em contrário pois em primeiro lugar muitos não o conseguem de fato e em segundo lugar esses poucos não 'fazem' com que aconteça, isso apenas acontece com eles; na verdade não é aquele máximo, mas é algo muito franco e muito honroso *(principalmente porque 'fazer' e 'acontecer' não se deixam distinguir com nitidez um do outro).* (KAFKA, 2017, p. 78, grifos nossos).

REFERÊNCIAS:

AGACINSKI, Sylviane. *La métaphysique des sexes*. Paris: Seuil, 2005.

BLANCHOT, Maurice. Le pont de bois. In: _____. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981. p. 185-201.

_____. *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

CANGUILHEM, Georges. Le concept et la vie. *Revue Philosophique de Louvain*, Louvain: Éditions de l'institut supérieur de philosophie, Troisième série, tome 64, n° 82, p. 193-223, 1966.

CANETTI, Elias. O outro processo. In: _____. *A consciência das palavras*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Ática, 1966.

_____. O Guardador de Rebanhos. In: _____. *Poemas de Alberto Caeiro*. Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Ática, 1946.

DERRIDA, Jacques. Cette étrange institution qu'on appelle la littérature. In: _____. *Derrida d'ici, Derrida de là*. Paris: Galilée, 2009. p. 253-292.

_____. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

_____. *Foi et savoir*. Paris: Seuil, 1996.

_____. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

_____. *La carte postale.* Paris: Flammarion, 1980.

_____. *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972a.

_____. La veilleuse. In: TRILLING, Jacques. *James Joyce ou l'écriture matricide*. Prefácio de Jacques Derrida. Paris: Circé, 2011. p. 7-32.

_____. *Le séminaire la peine de mort*, I. Paris: Galilée, 2012.

_____. *L'origine de la géométrie*. Paris: PUF, 1962.

_____. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée, 1994.

_____. *Positions*. Paris: Minuit, 1972b.

FREUD, Sigmund. *Cinq psychanalyses*. Paris: PUF, 1954.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Edição crítica de Élida Lois e Angel Núñez. Madrid: ALCCA, 2001.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2017.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. L'imprésentable. *Poétique*, Paris: Seuil, 1975, p. 53-95, n° 21.

MARDER, Elissa. *The mother in the age of mechanical reproduction*. New York: Fordham University Press, 2012.

REALE, Giovanni. *História da filosofia*: de Spinoza a Kant, v. 4. São Paulo: Paulus, 2005.

SCHÜRMANN, Reiner. *Des hégémonies brisées*. França: Trans-Europ-Repress, 1996.

_____. *Le principe d'anarchie*. Paris: Diaphanes, 2013.

TIMM DE SOUZA, Ricardo. *Metamorfose e extinção*: Sobre Kafka e a patologia do tempo. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

Recebido em 10/01/2018
Aprovado em 09/05/2018
Publicado em xx/06/2018

Arquétipos do velho sábio e do peregrino nos *Relatos de um Peregrino Russo*[1]

Archetypes of the wise old man and of the pilgrim in The Way of a Pilgrim

Victor Hugo Pereira de OLIVEIRA[2]
Wiliam Alves BISERRA[3]

RESUMO: O presente artigo analisa os arquétipos do velho sábio e do peregrino em dois personagens dos *Relatos de um Peregrino Russo*. Para tanto, será estudado o conceito de arquétipo à luz da obra de C. G. Jung e comentadores. Será feita, também, uma recensão destes dois arquétipos nas obras de Valentin Tomberg, Sallie Nichols e Paul Marteau dedicadas ao estudo dos arcanos maiores e menores do tarô. O tarô, conforme os autores supracitados, configura-se como um sistema de arquétipos condensados. Os Relatos de um Peregrino Russo, que são um clássico espiritual da Igreja Ortodoxa Russa, contam, em forma hagiográfica e autobiográfica, a história de um peregrino anônimo que dedicara o resto dos seus dias à busca de conhecimento espiritual. E, em tal busca, o peregrino acaba encontrando um Starets que, na tradição do cristianismo russo, é um monge ancião procurado pelas pessoas em busca de conselhos. Viu-se, portanto, que cada um destes personagens se encaixa em um dos arquétipos propostos para este artigo. O peregrino encarnaria o arquétipo do peregrino, enquanto que o Starets encarnaria o arquétipo do velho sábio. Sendo assim, este trabalho procura ilustrar a interface entre a teoria literária, a espiritualidade e a psicologia analítica.

PALAVRAS-CHAVE: Hagiografia. Psicologia Analítica. Cristianismo Ortodoxo. Mística.

ABSTRACT: This paper analyzes the archetypes of the old wise man and of the pilgrim in *The way of a pilgrim*. To do so, a brief analysis of the concept of archetype will be made under the light of the work of Carl Gustav Jung and some of his commentators. These two archetypes will be analyzed in the works of Valentin Tomberg, Sallie Nichols and Paul Marteau dedicated to the study of the major and minor tarot arcana. The tarot, according to the mentioned scholars, functions as a system of condensed archetypes. The Way of a Pilgrim, which is a spiritual classic of the Russian Orthodox Church, tells in a hagiographical form the story of an anonymous pilgrim who dedicated the rest of his days to the search of spiritual knowledge. Then, the pilgrim ends up finding a Starets, which is an old monk to whom people look for advises. It has been seen that each of these characters fit into one of the archetypes proposed for this article. The pilgrim would embody the wandering archetype, while the Starets the old wise man one. Thus, it is expected, with this work, to illustrate the interface between literary theory, spirituality and analytical psychology.

[1] Este artigo traz um recorte da dissertação de mestrado *Um caminho entre a literatura e a espiritualidade: as ressonâncias do hesicasmo nos Relatos de um Peregrino Russo*, concluída em fevereiro de 2018 e defendida em março 2018, conforme Oliveira (2018).

[2] Universidade de Brasília – UnB. Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Brasília – DF – Brasil. CEP: 70910-900. E-mail: victorhpoliveira@gmail.com

[3] Universidade de Brasília – UnB. Doutor. Professor Adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB. Brasília – DF – Brasil. CEP: 70910-900. E-mail: wiliamalvesbiserra@gmail.com

KEYWORDS: Hagiography. Analytical Psychology. Orthodox Christianity. Mysticism.

Introdução[4]

No intuito de examinar a presença dos arquétipos do velho sábio e do peregrino nos *Relatos de um Peregrino Russo*, o presente artigo abordará o conceito de *arquétipo* à luz da psicologia arquetípica tendo como base o trabalho de Carl Gustav Jung e Andrew Samuels.

Além disso, será feita uma recensão de duas meditações sobre duas cartas do tarô, a saber: o eremita e o louco. Tal recensão terá como base as *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do tarô*, de Valentin Tomberg, o trabalho de Sallie Nichols, intitulado *Jung e o tarô*, e o trabalho de Paul Marteau, intitulado *O tarô de Marselha*.

A análise destes dois arcanos do tarô é de suma importância para os estudos dos arquétipos, uma vez que cada arcano do tarô sintetiza uma gama de expressões milenares.

Por fim, será feito um breve apontamento acerca da presença dos velhos sábios e dos andarilhos na literatura russa tendo como base a obra principal de Michel Evdokimov, intitulada *Peregrinos russos e andarilhos místicos*.

Sobre os Relatos de um peregrino russo

O objeto de estudo deste artigo compõe-se de sete relatos, sendo que a versão mais difundida no Brasil, editada pela editora Vozes (2008) possui apenas quatro dos sete relatos. Há uma versão da Editora Paulus, intitulada *O Peregrino Russo* (1986), que apresenta como inéditos, em língua portuguesa, os três relatos restantes. Aparentemente não há, até o presente momento, uma edição brasileira que contenha todos os sete relatos. Desta forma, a principal versão a ser utilizada neste artigo será a tradução feita diretamente da língua russa para a língua inglesa realizada por R. M. French, uma vez que tal edição contempla todos os relatos possibilitando assim uma análise mais integral dos *Relatos de um peregrino russo*. Porém, a utilização da tradução de French não impedirá a comparação com as traduções supracitadas para a língua portuguesa. Quanto ao título em russo, French afirma que esta seria *"Откровенные рассказы странника духовному своему отцу"*[5].

Os *Relatos de um peregrino russo* unem, ao longo das suas sete narrativas, os elementos da autobiografia e da espiritualidade russa na forma do cristianismo ortodoxo. Tal obra mostra como um simples peregrino aprendera, depois de encontrar-se com um *Starets*[6], a prática do hesicasmo[7]:

> Como religioso experiente, o *Starets* não se contenta em pregar por palavras a necessidade de rezar. Vai transmitir não uma especulação intelectual sobre os

[4] Agradecemos aos pareceristas anônimos pelas valiosas sugestões feitas à versão anterior deste artigo. Entretanto, gostaríamos de ressaltar que os eventuais erros e incongruências presentes neste trabalho são de nossa inteira responsabilidade.

[5] De acordo com French, uma tradução literal para o inglês seria "*Candid Narratives of a Pilgrim to His Spiritual Father*" ou, para o português, "Narrativas cândidas de um Peregrino ao seu Pai Espiritual". (FRENCH, R. M, 1998, p. xv)

[6] "Na Igreja Ortodoxa Russa, a palavra stárets (startsi no plural) designa um monge que, repleto da luz do Santo Espírito, serve de guia no caminho da perfeição" (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 37).

[7] "O termo hesicasmo provém do vocábulo grego hesychia, que significa repouso, paz interior" (D'ANTIGA, 2003, p. 497).

> estados de oração, mas uma experiência existencial alimentada com sua própria oração. (EVDOKIMOV, 1990, p. 165).

Então, os *Relatos* apresentam um homem "à procura da oração pessoal e cósmica" (EVDOKIMOV, 1990, p. 164). Tal procura mostrou-se incansável, uma vez que ele percorrera enormes distâncias através da Sibéria. E esta jornada mostrou-se, assim, tendo um duplo aspecto. O primeiro, sendo mais óbvio, refere-se às inúmeras peregrinações do Peregrino anônimo. Indo de um lugar a outro em busca de um *Starets*, de santuários e, por fim, em busca de um meio para chegar até Jerusalém. Este primeiro aspecto revela a inquietação constante do peregrino. E então, há o segundo aspecto da jornada do Peregrino. Trata-se da descida ao coração, que é uma das finalidades do hesicasmo. Ademais, a constante inquietação do peregrino serviu-lhe de meio de descida até o seu coração. Quanto a isso, vê-se como a exploração da vastidão externa levou o peregrino à exploração da sua vastidão interna.

Além disso, vê-se, nos *Relatos*, como os personagens comuns da literatura russa estão configurados:

> Vai desfilando diante de nosso olhar toda uma galeria de personagens já encontradas no romance russo: um sábio Starets, ladrões condenados a trabalhos forçados, um capitão alcoólatra arrependido, um tabelião de província que se gaba de ser um espírito forte, um hoteleiro espalhafatoso, um padre de zona rural preocupado com suas ovelhas, uma família que dá hospitalidade aos peregrinos, em nome de Cristo. Descrevem-se os espaços infinitos do Império, os grupos sociais mais diversos, as personagens que se encontram. (EVDOKIMOV, 1990, p. 162).

Por se aproximar bastante do gênero autobiográfico, os *Relatos* inserem-se na construção de si mesmo através do texto literário. Bakhtin entende por "biografia ou autobiografia (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida". (BAKHTIN, 2003, p. 139).

Além disso, os *Relatos* também poderiam ser inseridos no gênero da *hagiografia*. Pois, de acordo com Bakhtin, a hagiografia possui uma especificidade que "está embasada na ideia de provação pelos sofrimentos ou seduções" (BAKHTIN, 2003, p. 208).

Quanto às características da hagiografia presentes nos *Relatos de um Peregrino Russo*, principalmente no que concerne ao sofrimento, é possível identificar tais marcas na vida do Peregrino, que passara por diversas situações existenciais que podem ser classificadas como *sofrimentos.* Um deles, narrado no terceiro relato, refere-se a um acidente que ele sofrera na infância:

> Meu irmão cresceu e começou a beber. Um dia, quando eu tinha sete anos, estava deitado com ele sobre a estufa; nesse momento, ele me empurrou e fez com que eu caísse. Machuquei meu braço esquerdo e, desde então, não pude mais me servir dele e ele acabou 'secando'. (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 94).

Outro sofrimento pelo qual passara o Peregrino situa-se em uma de suas caminhadas, quando ele fora assaltado por dois bandidos que lhe levaram a Bíblia e a Filocalia. Tal situação o deixara completamente desolado por quase três dias quando ele, tomado pelo cansaço, adormecera e sonhara com o seu Stárets que, entre outros aconselhamentos, lhe

dissera: “Em breve você irá receber uma consolação maior do que todo seu sofrimento” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 54).

Quanto à origem e autoria dos *Relatos de um Peregrino R*usso, as controvérsias abundam. Tradicionalmente tratado como um anônimo singular, as pesquisas de Leloup apontam para uma multiplicidade autoral. No seu prefácio à edição brasileira dos *Relatos*, Leloup relembra uma parte da história da descoberta desses relatos através da citação direta do prefácio à edição francesa de Jean Laloy:

> O autor seria um “camponês da província de Orel e isso nos faz pensar em um certo Nemytov que vinha por vezes a Optimo para conversar com o Padre Macário, predecessor de Ambrósio. Segundo as mesmas indicações, o bispo Teófano o Recluso escreveu em uma de suas cartas que ele “corrigiu e completou” a primeira edição dos *Relatos*. De fato, a edição de 1881 intitula-se “edição revista e completada”. Se estudarmos o próprio texto, perceberemos que ele é organizado segundo um plano didático; ele revela, portanto, a intervenção de uma mão experiente. Podemos concluir que os *Relatos* possuem uma dupla origem. Lembranças, cuja autenticidade parece certa, foram narradas ou redigidas por um ou diversos peregrinos. Um religioso deu forma a esses relatos para que eles servissem de ensinamento espiritual. Esse religioso pertence ao meio de Optimo”. – Jean Laloy – prefácio à edição francesa de 1966. (LELOUP, 2008, p. 8-9).

Por outro lado, Evdokimov ressalta as duas possíveis origens para os dois conjuntos que compõem os *Relatos*. Quanto ao primeiro, ele afirma que:

> cronologicamente, pode-se situar a ação desses relatos entre a Guerra da Criméia e a abolição da servidão, ou seja, entre 1855 e 1861. Em 1860, uma freira do Mosteiro de Optyna, filha espiritual do Starets Ambrósio, tinha em mãos o manuscrito que foi publicado a primeira vez em Kazan em 1865. (...) Os últimos relatos foram incluídos na colação “Spiritualité orientale”, publicada pela Abadia de Bellefontaine, em 1973. (EVDOKIMOV, 1990, p. 162).

E, quanto à segunda parte dos *Relatos de um Peregrino Russo*, Evdokimov aponta para a sua primeira aparição:

> laura da Trindade de São Sérgio, perto de Moscou, uma continuação dos quatro primeiros Relatos de um Peregrino Russo, cuja redação se atribuiu, sem muito fundamento, ao Starets Ambrósio de Optyna († 1891). É bem provável que tenham sido revistos, ou talvez até redigidos (especialmente o quinto e o sexto relatos) por um monge de Optyna. (EVDOKIMOV, 1990, p. 181).

Andarilhos e sábios anciãos na Rússia

O fato de a possível autoria dos *Relatos* pertencer a vários peregrinos confirma a presença histórica deles na Rússia. M. Evdokimov, no trabalho intitulado *Peregrinos Russos e Andarilhos Místicos*, fez um levantamento historiográfico acerca do conceito de *nomadismo* e das *peregrinações* na Bíblia enquanto livro histórico sem desconsiderar o seu lado espiritual. De acordo com a etimologia apresentada por Evdokimov da palavra *peregrino*, ele ressalta a

sua origem latina, a saber, *per-egrinus*. Segundo ele, nesta palavra "*acha-se contida a idéia de atravessar um campo (ager = campo; per = através de, por), um território, uma fronteira*" (EVDOKIMOV, 1990, p. 19). Em seguida, o autor trata do nomadismo e do seu caráter expiatório, a começar por Adão e Eva na ocasião da sua expulsão do Jardim do Éden, de acordo com o relato presente no Pentateuco. Além de Adão e Eva, o autor ressalta o nomadismo de Caim, as peregrinações de Abraão e do povo Israel durante período anterior e posterior ao exílio da Babilônia.

Mais adiante, Evdokimov faz um breve levantamento histórico sobre as peregrinações nos povos eslavos antigos, antepassados dos russos de hoje. Entre os contadores de *bylinas*[8], Evdokimov ressalta a presença dos peregrinos mendicantes e dos próprios peregrinos no Império Russo. O autor afirma que grande era o desejo dos peregrinos piedosos de estar na presença dos locais sagrados, a saber, Jerusalém e a antiga Constantinopla.

Tais peregrinos são identificados por Evdokimov com os *loucos por Cristo*. No capítulo dedicado a tal identificação, o autor apresenta uma breve pesquisa acerca da loucura ao longo da história, da sua presença na Bíblia e, por fim, da sua presença na Rússia. O autor frisa que há, na Bíblia, dois tipos de loucura. A primeira forma de loucura seria representada como um ataque às normas e convenções de uma sociedade, enquanto que a outra forma de loucura seria representada pelas ações do próprio Cristo conforme relatadas nos Evangelhos. Evdokimov afirma:

> Ora, enfim, a loucura, desde os tempos do Antigo Testamento, aparece misteriosamente relacionada com a vinda do Messias, pressentida como o modelo arquetípico de toda loucura em Deus. Em Cristo vai ocorrer uma radical subversão de todos os valores costumeiros: esperava-se o "Ungido" real que deveria reinar sobre o mundo, mas o Senhor se deixa prender, esbofetear, maltratar, pregar numa cruz de infâmia. (EVDOKIMOV, 1990, p. 56).

Os *loucos por Cristo*, no decorrer da história, para Evdokimov, "imitam a loucura dos homens para imitar a loucura daquele Deus" (EVDOKIMOV, 1990, p. 59) O do uso do humor e da loucura como instrumento de subversão dos valores morais se apresenta como uma maneira de se estabelecer a busca por um sentido mais substancial do mundo; "São Basílio o Bem-Aventurado gostava de atirar pedras sobre as janelas dos ricaços e beijar a soleira das casas das prostitutas, porque nas primeiras via demônios pousados nos muros, e no teto das últimas via um anjo a chorar." (EVDOKIMOV, 1990, p. 59).

Para Evdokimov, os *loucos por Cristo* – em russo, *юродивый* – estiveram presentes na Rússia desde o século XVI até os dias atuais, suportando as perseguições religiosas nos períodos anteriores e posteriores à Revolução Bolchevique. Desde os primórdios, os *loucos por Cristo* sempre tiveram consciência das mazelas sociais da sua época. Sendo assim, sempre houve a possibilidade da utilização dessa maneira de vida como forma de fazer uma denuncia, à maneira deles, as injustiças de um poder político pois, para Evdokimov, "*O louco de Deus pôde então assumir o papel de consciência íntima do monarca*". (EVDOKIMOV, 1990, p. 60).

E, quanto à influência dos *loucos por Cristo* na cultura russa, especialmente na literatura, Evdokimov relaciona, citando Merejkovsky, a genialidade de Puchkin e São

[8] Para Evdokimov, os contadores de *bylinas* eram os contadores de histórias do período imperial da Rússia. (EVDOKIMOV, 1990, p. 37).

Serafim de Sarov. Por um lado, a cultura elevada representada por Puchkin e, por outro, a santidade de Serafim de Sarov. Evdokimov também fala da influência silenciosa dos religiosos da Igreja Ortodoxa Russa na cultura:

> É graças a santos como o grande e humilde eremita da solidão de Sarov que o espírito da fé, a sede de absoluto se difundia no seio do povo e sem cessar atraía multidões para esses santuários da espiritualidade monástica. (...) Puchkin, com efeito, jamais esteve face a face com São Serafim, mas sabia prestar atenção à tradição dos espirituais e pintou alguns inocentes na pura linhagem de um São Basílio o Bem-Aventurado. (EVDOKIMOV, 1990, p. 65).

Ademais, Evdokimov destaca a presença desses peregrinos errantes, dos andarilhos místicos e dos padres filósofos na literatura russa do século XIX. Além do parentesco espiritual que ele traça entre Tolstói e Skovoroda, aludida na obra *A Morte de Ivan Ilitch*, ele também traça a relação do escritor com os peregrinos e as peregrinações, o que acabou por influenciar na confecção dos romances *Guerra e Paz* e *Ana Karenina*. Além disso, Evdokimov ilustra a presença do andarilho místico na obra de Tolstói, de *Infância do Padre Sérgio*. Além disso, Evdokimov também ressalta a presença do andarilho enfeitiçado na obra de Leskov intitulada *O mundo russo*. Há também uma alusão ao poeta da dor do povo na obra de Nekrassov. Em se tratando da obra de Dostoievski, Evdokimov alude à presença do andarilho Makar em *O adolescente* e de Zósima, o *Starets* errante, em *Os irmãos Karamazov*.

Sobre o conceito de arquétipo

Conforme Samuels (1985), o conceito de arquétipo, tal qual fora desenvolvido por C. G. Jung, apresenta alguns aspectos da teoria platônica das *ideias*, da teoria do *conhecimento* proposta por Kant e da noção de Schopenhauer no que concernem os *protótipos*.

Para Samuels, enquanto as ideias platônicas surgem num período anterior à experiência, os arquétipos de C. G. Jung apresentam pouca conexão com o conceito platônico, pois apenas um lado da abordagem de C. G. Jung apresentaria os arquétipos enquanto propiciadores de experiências existenciais fundamentais. No entanto, Samuels aponta que os arquétipos de C. G. Jung possuem "um elemento transcendente no qual os arquétipos estão, de alguma forma, além do tempo e do espaço" (SAMUELS, 1985, p. 19)[9].

A teoria do conhecimento de Kant, conforme Samuels, está fundamentada na percepção. Desta forma, conforme o autor, "uma noção de percepção deve preceder a aquisição de conhecimento" (SAMUELS, 1985, p. 19)[10]. Samuels aponta que este raciocínio causaria o surgimento de uma forma perceptiva a priori que, por sua vez, geraria uma estrutura "na qual todos os elementos sensoriais pudessem ser organizados em categorias fundamentais inatas" (SAMUELS, 1985, p. 19)[11]. Sendo assim, Samuels afirma que estas categorias kantianas se aproximam da definição de arquétipos proposta por C. G. Jung, uma

[9] A tradução dos fragmentos do texto de Andrew Samuels (1985) é de nossa autoria. Informamos na nota de rodapé o excerto no original:"a transcendent element in which archetypes are in some way beyond time and space".
[10] No original: "a notion of perception must precede the acquisition of knowledge".
[11] No original: "in which all sensory data could be organised in fundamental, innate categories".

vez que ambas estão mescladas na essência de qualquer coisa que é apreendida pelo aparato sensorial.

A influência de Schopenhauer, de acordo com Samuels, fora reconhecida por Jung quando este apontara para as ideias do filósofo quanto ao inconsciente. Os *protótipos* foram apresentados por Schopenhauer, conforme citado por C. G. Samuels, como se fossem os moldes primordiais de tudo aquilo que, por si só, possui um ser verdadeiro.

No entanto, Samuels aponta para a preocupação de C. G Jung no que concerne a necessidade dele, enquanto psicólogo profissional, de se distinguir dos antecedentes filosóficos acima mencionados. Para Samuels, Jung temia que a noção de arquétipo fosse reduzida à "categorização de cognição ou compreensão, porque isto omitirá a significação vital dos instintos" (SAMUELS, 1985, p. 19).

E no que concerne o desenvolvimento das ideias arquetípicas de C. G. Jung, Samuels ressalta que estas começaram a se desenvolver em sua auto-análise e no seu trabalho com diversos pacientes no Hospital Burghölzli. Neste trabalho, C. G. Jung percebeu que as imagens se organizavam em padrões que faziam lembrar, por sua vez, os contos de fada, as lendas e os mitos. Além disso, C. G. Jung compreendera que tal material imagético apresentado pelos seus pacientes não tinha origem nas suas percepções, nem nas memórias e nem nas experiências conscientes. Tais imagens pareciam refletir, como aponta Samuels, aos comportamentos e experiências humanas universais.

Ademais, os arquétipos, para Samuels, possuiriam dois aspectos fundamentais, a saber, profundeza e autonomia. Os arquétipos, desta forma, funcionariam como a pedra angular na qual se constrói a psique humana possibilitando o desenvolvimento do material imagético. E a independência dos arquétipos estaria fundamentada na sua capacidade de aparecer, sem aviso prévio, "no sonho, devaneio, fantasia ou criação artística" (SAMUELS, 1985, p. 20)[12].

Além disso, Samuels aponta que C. G. Jung compreendia o arquétipo como se fosse uma disposição adquirida à semelhança das características herdadas dos antepassados nos seres vivos. Por fim, o autor salientou a maneira como C. G. Jung relacionava o funcionamento dos arquétipos aos instintos.

E quanto a uma possível aproximação dos símbolos presentes nas cartas do tarô com a teoria dos arquétipos de C. G. Jung, Nichols, autora do livro *Jung e o Tarô*, afirma:

> Os Trunfos são ideais para esse propósito porque representam simbolicamente as forças instituais que operam de modo autônomo nas profundezas da psique humana e que Jung denominou arquétipos. Tais arquétipos funcionam na psique de maneira muito parecida com a que os instintos funcionam no corpo. (NICHOLS, 1997, p. 20).

Desta forma, torna-se possível fazer uma aproximação de determinados arcanos do Tarô com arquétipos específicos no livro explorado neste artigo. Trata-se, portanto, de identificar o arquétipo do Peregrino ao Arcano do Louco e o arquétipo do *Starets* ao Arcano do Eremita.

[12] No original: "in dream, daydream, fantasy or artistic creation".

O arquétipo do peregrino

Na tentativa de relacionar o personagem *Peregrino* ao arcano do Louco, foi pensada a possível existência de um arquétipo que seja comum a ambos. E, apesar do Peregrino dos *Relatos* não apresentar as características dos *loucos por Cristo* conforme descritas por Evdokimov, é possível ver que o Peregrino fazia jus ao seu título, uma vez que ele era um "peregrino sem lar da mais humilde origem, sempre errando de lugar em lugar". (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 33).

O verbete do *Dicionário de símbolos* dedicado ao Louco indica que este está "fora dos limites da razão, fora das normas da sociedade". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 560). Sendo assim, o peregrino demonstra algumas das características descritas para o Louco. No entanto, a sua loucura estaria muito mais próxima da loucura dos *loucos por Cristo*, uma vez que o peregrino não denunciava as mazelas sociais de sua época.

Assim, tanto a loucura do peregrino quanto a loucura dos *loucos por Cristo* teria a sua origem numa forma especial de vivência da fé cristã: "Segundo o Evangelho, a sabedoria dos homens é loucura aos olhos de Deus e a sabedoria de Deus, loucura aos olhos dos homens: por detrás da loucura se esconde a palavra transcendência" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 560).

Esta forma de viver o cristianismo foi explorada, também, por Špidlík: "As palavras do Apóstolo: 'Nós somos loucos por causa de Cristo' (1Cor 4, 10) serviram de fundamento e justificação para esse tipo de santidade" (ŠPIDLÍK, 2003, p. 650). Sendo assim, o Peregrino era um louco por causa de Cristo. Louco, principalmente, porque ele não tinha outro objetivo na vida além da busca da oração do coração e, posteriormente, peregrinar até Jerusalém.

Para Evdokimov, o Peregrino "não terá sossego enquanto não achar o socorro de um mestre espiritual. Não se preocupa com mais nada, nem com abrigo nem com alimento, não terá descanso enquanto sua alma [...] não se acalmar". (EVDOKIMOV, 1990, p. 164).

Essa falta de sossego também marca a figura do arcano do Louco. Na carta, ele é representado caminhando com um bastão dourado, com um chapéu na cabeça. Ele anda em andrajos e anda com uma trouxa apoiada no ombro esquerdo. E também o Peregrino vive vestido como um mendigo, anda com o auxílio de uma bengala e carrega consigo seus pertences mínimos. Chevalier ressalta que o Louco, "ele não vaga errante, ele avança" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 560). Assim como o Louco que avança, o peregrino perambula, depois do encontro com o *Starets*, em direção a um fim determinado.

Marteau indica, ademais, o caráter ambivalente do arcano do louco. Não poderia ser representado numericamente como zero, pois tal número indicaria um tipo de indefinição apesar do arcano, simbolicamente, gerar a ideia de movimento em direção à evolução. E também não poderia ser representado numericamente como vinte e dois, que simbolizaria duas inatividades, que também é o oposto daquilo representado pelo personagem do arcano.

Além disso, uma característica ressaltada por Marteau parece ter proximidade com o conceito de peregrinação. Trata-se do permanente estado de exílio, simbolizado no bastão do louco: "o homem não pode fixar-se em lugar algum no caminho que percorre." (MARTEAU, 1991, p. 121).

O Peregrino seria, então, "símbolo religioso que corresponde à situação do homem sobre a terra, o qual cumpre seu tempo de provações, para alcançar, por ocasião da morte, a

Terra Prometida ou o Paraíso perdido" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 709). Desta forma, o Peregrino dos *Relatos* encarnaria, de forma mais radical, o homem tal qual ele se encontra na terra, ou seja, num exílio que só terminaria com a morte. Ademais, a peregrinação teria um aspecto iniciático, pois teria como fim a identificação do discípulo com o mestre por ele escolhido.

O arquétipo do velho sábio

Na meditação dedicada ao arcano do Eremita, o autor das *Meditações Sobre os 22 Arcanos Maiores do Tarô* se refere a este grande arquétipo do velho sábio representado na lâmina do nono arcano maior do tarô:

> O Eremita! Alegro-me por ter chegado, na série dessas cartas meditações, à figura venerável e misteriosa do itinerante solitário, vestido com roupa vermelha sob o manto azul, com lanterna alternativamente amarela e vermelha em sua mão direita e apoiado num bastão. Porque o Eremita venerável e misterioso foi o mestre dos sonhos íntimos e agradáveis de minha juventude, como foi, aliás, em todos os países, o mestre dos sonhos da juventude desejosa de procurar a porta estreita e o caminho apertado do Divino. Dize-me um país ou uma época nos quais a juventude verdadeiramente 'jovem', isto é, que vive pelo Ideal, não teve sua imaginação dominada pela figura de um Pai sábio e bom, de um Pai espiritual, do Eremita enfim, que passou pela porta estreita e segue pelo caminho apertado. De um pai no qual possa confiar sem reserva e ao qual possa venerar e amar sem limites! Qual o jovem russo, por exemplo, que não faria uma viagem, por mais longa que fosse, para encontrar um Starets, isto é, um Pai sábio e bom, um Pai espiritual, o Eremita enfim? (ANÔNIMO, 2012, p. 209-210).

O fato do autor acima ter mencionado o jovem russo à procura de um *Starets* é bastante significativo, pois indica uma identificação do *Starets* com o arquétipo do velho sábio representado pelo arcano do Eremita. Mais adiante, o autor interpreta alguns dos elementos presentes na lâmina, a saber: a lâmpada, o bastão e o manto. A lâmpada simbolizaria a inteligência, enquanto o manto simbolizaria a harmonia do todo através do método da analogia. Por fim, o bastão simbolizaria a experiência autêntica ou a experiência acumulada no domínio da vida espiritual.

No *Dicionário de símbolos*, acerca da parafernália do Eremita, o seu autor diz que:

> Essa lanterna (...) lembra a de Diógenes, que buscava à luz do dia um homem em Atenas e só encontrava imbecis. Mas simboliza também, como a lâmpada de Hermes Trismegisto, a luz velada da sabedoria, a que o Eremita cobre com seu manto azul de iniciado. A iluminação deve permanecer interior, e é inútil cegar ou ofuscar aquele a quem não se destina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 376).

As representações tradicionais do *Starets* quase sempre o figuram como um ancião que caminha com a ajuda de um bastão, vestindo roupas próprias de um monge e segurando, numa das mãos, um rosário. E, no *Dicionário de mística*, há um verbete dedicado à mística russa. Nele, há uma explicação do significado da palavra *Starets* de acordo com a etimologia. Do eslavo antigo, *Starets* significa simplesmente ancião. E há, na mesma seção, uma explicação

acerca da presença e a importância dos *startzy* no cristianismo russo. De acordo com o autor do verbete sobre *mística russa*, os *startsi* deveriam ter:

> conhecimento dos mistérios de Deus, das intenções da providência, a diakrisis, ou a capacidade de discernir os pensamentos e os desejos segundo a respectiva bondade moral, e a cardiognosia, conhecimento espiritual dos corações humanos (ŠPIDLÍK, 2003, p. 744).

Nos Relatos, vê-se como o *Starets* possuía todas estas características, o que torna possível afirmar que ele materializou o arquétipo do velho sábio. No primeiro diálogo que há entre o Peregrino e o *Starets*, este lhe pergunta:

> Que tipo de ensinamento você procura e o que você busca compreender melhor? Venha, querido irmão, junte-se a nós! Temos, entre nós, alguns *startsi* que poderão guiar sua alma e indicar-lhe a verdadeira via à luz da palavra de Deus e dos ensinamentos dos Santos Padres (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 37-38).

Ademais, Evdokimov ressalta que o Starets sabia da necessidade de se transmitir uma experiência vivida em vez de um tratado racional acerca da oração incessante que o Peregrino tão ardentemente buscava:

> Como religioso experiente, o *Starets* não se contenta em pregar por palavras a necessidade de rezar. Vai transmitir não uma especulação intelectual sobre os estados de oração, mas uma experiência existencial alimentada com sua própria oração. (EVDOKIMOV, 1990, p. 165).

Sendo assim, fica claro que o *Starets* funcionava como um velho sábio, figura de extrema importância nas grandes tradições religiosas. Ademais, os comentários de Olivier Clément acerca da necessidade de um guia, na tradição espiritual do cristianismo, são extremamente pertinentes:

> Para se escalar uma montanha, não é suficiente ter um mapa. Um guia é necessário. Eis a necessidade de um "pai espiritual" na tradição com a qual nos ocupamos. (...) O pai espiritual é, acima de tudo, uma pessoa espiritual, na qual o Espírito habita. E o Espírito faz dele um ícone da paternidade divina. (...) O pai espiritual é, acima de tudo, um homem manso, bondoso e caridoso. Dessa forma ele pode confortar o perturbado. (...) O pai espiritual é apto para ser um diretor porque ele conhece os caminhos. (CLÉMENT, 1993, p. 145).

Além disso, Leloup escreve sobre a necessidade de um guia espiritual, de forma mais específica, na tradição hesicasta, de onde o *Starets* surge como figura imponente:

> É chegado um momento na nossa vida onde não nos contentamos mais com ideias gerais, temos necessidade de sermos guiados concretamente, acompanhados no desenrolar das nossas experiências. Na tradição hesicasta, assim como em todas as grandes tradições, insistimos nessa transmissão de pessoa a pessoa, 'do meu coração ao seu coração'. O espelho no qual podemos discernir a qualidade ou a ilusão de

> nossos atos não é uma lei ou uma regra, mas uma pessoa. A inteligência e o amor de Deus se medem no olhar do Starets, cuja ciência nos ilumina e a experiência nos reconforta. (LELOUP, 2008, p. 12).

Ademais, C. G. Jung frisou a constante aparição do arquétipo do velho sábio na figura da busca por um conhecimento espiritual. Pois "o velho sempre aparece quando o herói se encontra numa situação desesperadora e sem saída, da qual só pode salvá-lo uma reflexão profunda ou uma ideia feliz [...]" (JUNG, 2002, p. 214). No caso dos *Relatos*, o velho aparecera quando o Peregrino estava no ápice da sua procura pelo conhecimento do mundo espiritual.

Ademais, para Marteau, "o EREMITA representa o Homem em busca da Verdade, na calma e na paciência, através do apoio da sua lógica e da luz, semivelada, que ele projeta com prudência". (MARTEAU, 1991, p. 70). Sendo assim, é possível comparar o *Starets* ao eremita do tarô por causa da irradiação discreta do conhecimento espiritual. A lâmpada do eremita, parcialmente coberta pelo seu manto, poderia ser comparada com a ação circunspecta do *Starets*, cuja irradiação espiritual só poderia ser encontrada por alguém que já estivesse no caminho espiritual. Este caminho é apresentado como estreito e de difícil acesso conforme fora salientado pelo Autor Anônimo das *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do tarô* que escolhera como epígrafe para a nona meditação dedicada ao Arcano do Eremita, o trecho do Evangelho segundo Mateus que registrou o que Jesus Cristo dissera acerca da natureza da vida espiritual: "Quão estreita é a porta, quão apertado o caminho que leva à vida, e são poucos os que a encontram!"[13]

O peregrino em busca do eremita

O encontro entre o Peregrino e o *Starets* foi de tal intensidade que este proporcionou para o Peregrino uma verdadeira mudança de mentalidade. Dentro da tradição cristã ortodoxa, o velho sábio, encarnado no *Starets*, é venerado porque ele é aquele que sabe o caminho da vida espiritual e conhece os diversos tipos de perigos. Desta forma, o *Starets* é aquele que pode direcionar aquele que o procura.

A necessidade de um guia no caminho da vida espiritual é atestado em todas as tradições religiosas. Chryssavgis afirma que:

> Se a má notícia é a de que o caminho é doloroso, a boa notícia é a de que não temos que trilhar este caminho por nós mesmos. Os anciãos do deserto estão convencidos de que não podemos falar sobre nossas paixões, não podemos conhecer nossos corações sem a presença de, ao menos, uma outra pessoa. Necessitamos de um conselheiro, um orientador, um guia. Precisamos de alguém para podermos consultar, alguém com quem possamos partilhar. Deveríamos revelar nossos pensamentos mais secretos, cada um deles – inclusive, e talvez até destacando o lado mais sombrio – de forma honesta e verbal. (CHRYSSAVGIS, 2003 , p. 63)[14]

[13] Cf. Bíblia do Peregrino (Mt 7, 14).

[14] "If the bad News is that the way is painful, the good News is that we are not to travel this way alone. The desert elders are convinced that we cannot address our passions, we cannot know our heart without the presence of at least one other person. We require a counselor, an advisor, a guide. We need someone to

Em um momento específico dos Relatos, há, finalmente, o encontro do Peregrino com o *Starets*. Tal encontro acontecera no primeiro relato, quando o peregrino já havia perambulado bastante sem que sua busca resultasse algo positivo. Atraído pela luz que emanava do *Starets*, o peregrino foi ao seu encontro através da sua busca animada pelo desejo de poder entregar-se à oração incessante:

> Pois bem, meu pai, há cerca de um ano ouvi, durante a liturgia, o mandamento do Apóstolo que diz: Orai sem cessar. Sem saber o que fazer para compreender essas palavras, eu apliquei-me à leitura da Bíblia. E lá também, em muitas passagens, encontrei esse mandamento de Deus: é preciso orar sem cessar, sempre, em todos os lugares, em todos os momentos, não apenas durante os trabalhos quotidianos ou quando estamos despertos, mas até mesmo turante o sono: "Durmo, todavia meu coração está vigilante" (Ct 5, 2). (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 38).

A relação do Peregrino com o *Starets* foi tão intensa que, mesmo depois da morte deste, ainda havia encontros místicos entre eles. O Peregrino relata que o seu *Starets* lhe aparecia, depois de morto, com uma certa frequência para aconselhamentos. Tal fenômeno pode mostrar o grau de intensificação da relação espiritual que houve entre Peregrino e *Starets*, entre peregrino e velho sábio, entre discípulo e mestre.

Bakhtin, no seu *Para uma filosofia do ato*, frisou com profundidade filosófica a importância da singularidade e da unicidade tanto do momento como da pessoa e dos inter-relacionamentos de ambos: "Mas o evento único do Ser não é mais algo que é pensado, mas algo que *é*, alguma coisa que está sendo real e inescapavelmente completado através de mim e de outros (...); ele é realmente experimentado..." (BAKHTIN, 1993, p.12 -13). Ademais, de acordo com Holquist, Bakhtin "quer compreender como a diferença entre o que é agora e o que é depois-de-agora poderia ser vinculada com a relação que formo entre eles em toda a singularidade do meu lugar único na existência" (HOLQUIST, 1993, p. x).

No que concerne à obra mais importante de Martin Buber (2001), *Eu e Tu*, é importante frisar que ela se constrói em cima de duas palavras-princípio que apontam para eventos importantes para o ser humano: Eu-Tu e Eu-Isso. No evento Eu-Isso ocorre a experiência. No evento Eu-Tu ocorre a relação. Quanto à distinção entre experiência e relação, Cromberg indica que o termo experiência acarreta num conhecimento acerca da natureza e constituição das coisas. Tais modos de se conhecer as coisas equivaleriam à mera exterioridade destas, que será perscrutada por aquele que as vivencia. Por outro lado, Cromberg aponta que Buber considera a ocorrência de uma *relação* entre o sujeito e alguma coisa – "que pode ser um objeto, uma pessoa, um ser espiritual, uma obra de arte" – não é mais com suas particularidades que a relação será instaurada, mas com aquilo que está para além das suas características: "Ele, que se fez agora Tu; ele, cuja totalidade implica uma identidade que está mais além da soma de todas as propriedades, extrínsecas ou intrínsecas." (CROMBERG, 2005, p. 41). Ademais, Cromberg ressalta a importância do termo escolhido por Buber, *Gegenwart*, para representar "o que se realiza no domínio da relação e a condição para que se realize" (CROMBERG, 2005, p. 41). Para ela,

> Nenhum outro termo viria aqui representar tão bem o que se realiza no domínio da relação e a condição para que se realize. O Tu manifesta-se enquanto "presença",

consult, someone with whom to share. We are supposed to reveal our inner thoughts, share our every thought – including, and perhaps, highlighting the darker side – honestly and verbally" (CHRYSSAVGIS, 2003 , p. 63).

> *Gegenwart* – termo que, em alemão, designa tanto 'presença' como 'presente', o tempo atual, que se opõe a 'passado' e 'futuro'. (...) Só a presença está no presente; a objetividade adjetivada é passado. (CROMBERG, 2005, p. 41-42).

No prefácio do tradutor em *Do diálogo e do dialógico*, lê-se: "Eu só existo na medida em que digo Tu ao outro, aceitando-o irrestritamente em sua alteridade, com a totalidade do meu ser, e por ele sou assim aceito. O Eu sem o Tu é apenas uma abstração". (BUBER, 1982, p. 7).

Bakhtin também reconhece a importância do outro na formação e no autoconhecimento do "eu". E, quanto à influência de Buber no pensamento de Bakhtin com relação ao dialogismo, Nuto, além de traçar como tal influência ocorreu, afirma que "ambos enfatizam o caráter fundamental da intersubjetividade na constituição do ser humano." (NUTO, 2008, p. 134). Bakhtin compreende o dialogismo não apenas como uma relação entre textos, mas sim um diálogo com o outro. Para ele, o diálogo aconteceria no confronto entre duas visões de mundo distintas. E como não há dialogismo sem alteridade, vê-se que os *Relatos* estão permeados por encontros entre o Peregrino e as mais diversas personagens. Um exemplo de dialogismo ocorre quando o Peregrino encontra-se com um guarda florestal. Ao perceber que e o seu modo de vida se mostra distinto do modo de vida do Peregrino, o guarda florestal afirmara: "Como invejo essa vida solitária que você leva, eu disse; tão diferente da minha, sempre errando mundo afora e em contato com todo tipo de gente." (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 63).

Ademais, quanto à abertura ao outro – seja ele humano ou divino –, Evdokimov ressalta que:

> a unidade da obra vem da personalidade do peregrino, sempre disposto a ouvir um conselho, a compartilhar os frutos de uma procura que o deixa apaixonado, a procura do único necessário, desta oração que estabelece o espírito na comunhão com Deus e ao mesmo tempo com os irmãos (EVDOKIMOV, 1990, p. 162).

Ademais, o trecho a seguir demonstra a constituição do Peregrino enquanto sujeito graças ao encontro com o Starets. Este, que lhe ensinara a Oração do Coração[15], principal ponto do *hesicasmo*[16] e lhe presenteara com a Filocalia[17], ensinara ao Peregrino uma maneira nova de ser:

> Muitas vezes eu sonhava que me abandonava à oração. Ao longo do dia, se porventura encontrasse alguém, todos me eram tão caros como se pertencessem à minha família, mas eu não passava muito tempo com eles. Os pensamentos tinham se apaziguado e eu vivia apenas com a oração; comecei a escutá-la e, em certas ocasiões, meu coração sentia por si só uma grande alegria e calor. Quando ia à igreja, as longas missas pareciam-me curtas e não me cansavam mais como antes. A cabana solitária me parecia um esplêndido palácio e eu não tinha palavras para agradecer a Deus por ter enviado a mim, pobre pecador, um Starets cujo ensinamento era tão benéfico. (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 47-48).

[15] Trata-se da Invocação do Nome de Jesus. Cf. Špidlík, 1986, p. 317.
[16] Do grego *ἡσυχασμός* (*hesychasmos*). Significa quietude, repouso e silêncio. Trata-se da condição vivida pelo cristão perfeito quando se encontra imerso na luz incriada. Cf. D'Antiga, 2003, p. 495
[17] Do grego *φιλοκαλία* (*philokalia*). Significa amor pela beleza. Trata-se de uma coletânea de textos patrísticos acerca da oração hesicasta. Leloup (2012) faz uma distinção entre a philokalia grega e a russa. A principal diferença estaria nos autores escolhidos.

Mesmo que os personagens principais dos *Relatos* não recebam nomes próprios – sendo identificados tão somente pelas suas funções relacionais – vê-se, durante todas as sete narrativas que compõe os *Relatos* a importância da identidade pessoal dos personagens. Aquela "coisa real" da qual falava Bakhtin, que seria a transformação da consciência do Peregrino, acontece através do resultado da experiência completa que aconteceu na consciência do Peregrino através da relação com o outro – o *Starets*.

E, por causa, da prática da *Oração do Coração*, o Peregrino parece ter cada vez mais uma relação *Eu-Tu* com todos aqueles que ele encontra durante suas andanças na vastidão da Rússia. Os objetos religiosos que o *Starets* deu de presente ao Peregrino – a Bíblia, a Filocalia e o Rosário – se tornaram abertura para a presença – o *Gegenwart* de Buber – do *Starets*, uma vez que este lhe parecia até nos sonhos. A morte do *Starets*, que indica a saída dele do espaço-tempo – perdendo assim o seu lugar único – parece intensificar ainda mais a relação, na terminologia de Buber, entre o Peregrino e o *Starets*. Desta forma, o Peregrino se apega ainda mais aos objetos que o *Starets* lhe havia dado. Porém, graças ao encontro com os dois bandidos que roubam as poucas coisas do Peregrino, o espírito do *Starets* lhe aparece em sonho – onde acontece a saída do espaço-tempo por excelência – e lhe ensina uma importante lição acerca do desprendimento: "Em sonho, eu me vi no eremitério, na cela do meu *Starets*, chorando minha perda. O *Starets*, após ter me consolado, disse: - Que esta seja uma lição de desprendimento das coisas terrenas (...)" (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 54).

Considerações finais

Com a intenção de explorar a figura do velho sábio e a figura do andarilho presentes nos Relatos de um Peregrino Russo, tentou-se fazer uma síntese do pensamento que apoia o conceito de *arquétipo*, dos estudos mais meticulosos acerca do cristianismo ortodoxo russo e dos estudos mais sérios sobre os arcanos do tarô. Viu-se, desta forma, como os dois arquétipos – o do velho sábio e o do peregrino – funcionam nos Relatos como modelos para a espiritualidade cristã ortodoxa. Passando por um resumo das raízes históricas da espiritualidade do povo russo ao conceito de arquétipo (quando este é aplicado à psicologia analítica) e as meditações sobre os arcanos do tarô, procurou-se criar uma síntese acerca da importância da presença do velho sábio no desenvolver da narrativa do autor dos Relatos de um Peregrino Russo.

Percebeu-se, também, a importância da figura do *Starets* na própria vida do Peregrino anônimo. Tal relacionamento funciona como uma ressonância da tradição que serve como apoio para a direção espiritual tal qual ela é vivida no cristianismo ortodoxo. Desde a amizade do Cristo com os seus discípulos e as comunidades formadas ao redor daqueles que fugiram para os desertos, viu-se como é notável a presença do velho sábio como uma imagem primordial patente nos fundadores das tradições religiosas e daqueles que se propõem a imitá-los.

Por fim, parece ter ficado claro como a obra estudada brevemente neste artigo incorpora, em si, os elementos básicos da literatura russa do século XIX, a espiritualidade cristã ortodoxa na sua forma principal, o hesicasmo, e a presença dos arquétipos.

REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do tarô.* Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 2012.

ANÔNIMO DO SÉCULO XIX. *Relatos de um peregrino russo*. Tradução de Karin Andrea de Guise. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

ANONYMOUS. *The way of a pilgrim & the pilgrim continues his way*. Translation by R. M. French. New York: Quality Paperback Book Club, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Para uma filosofia do ato.* Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza da edição americana Toward a philosophy of the act. Austin: University of Texas press, 1993. (Tradução destinada exclusivamente para uso didático e acadêmico).

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico.* Tradução: Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *Eu e tu.* Tradução: Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 2001.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos:* Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Carlos Sussekind et al. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CLÉMENT, Olivier. *The roots of Christian mysticism.* Translation by Theodore Berkeley O.C.S.O. London: New City, 1993.

CHRYSSAVGIS, John. *In the Heart of the Desert: The Spirituality of the Desert Fathers and Mothers*. Indiana: World Wisdom, 2003.

CROMBERG, Monica Udler. *A crisálida da filosofia: a obra Eu e Tu de Martin Buber ilustrada por sua base hassídica.* São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2003.

D'ANTIGA, Renato. Hesicasmo. In: BORRIELO, L. *Dicionário de mística*. Tradução: Benoni Lemos. São Paulo: Paulus, 2003, p. 497.

EVDOKIMOV, Michel. *Peregrinos russos e andarilhos místicos.* Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1990.

FRENCH, R. M. Translator's note. In: *The Way of a Pilgrim and The Pilgrim Continues His Way*. Translation by: R. M. French. New York: Quality Paperback Book Club, 1998.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2002.

HOLQUIST, Michael. Prefácio. In: *Para uma filosofia do ato*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza da edição americana Toward a philosophy of the act. Austin: University of Texas press, 1993. (Tradução destinada exclusivamente para uso didático e acadêmico).

LELOUP, Jean-Yves. *Escritos sobre o hesicasmo:* uma tradição contemplativa esquecida. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. Prefácio. In: *Relatos de um Peregrino Russo*. Tradução de Karin Andrea de Guise. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MARTEAU, Paul. *O tarô de Marselha: tradição e simbolismo*. Tradução de Julieta Leite. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1991.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô*. Trad: Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. A influência de Martin Buber no conceito bakhtiniano de dialogismo. *Revista Intercâmbio dos Congressos Internacionais de Humanidades (UnB).* Brasília, v. 1, p. 130-139, 2008. Disponível em: unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/142/1364e9ce9dfc7022.doc. Acesso em: 10 jan. 2018.

OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. *Um caminho entre a literatura e a espiritualidade:* as ressonâncias do hesicasmo nos Relatos de um Peregrino Russo. 2018. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários Comparados) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília.

SAMUELS, Andrew. *Jung and the Post-Jungians*. London: Routledge, 1985.

SCHÖKEL, Luís Alonso. *Bíblia do Peregrino*. Tradução: José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2000.

ŠPIDLÍK, Tomáš. Mística russa. In: BORRIELO, L. *Dicionário de mística*. Tradução: Benoni Lemos. São Paulo: Paulus, 2003, p. 650, 744.

_____. *The Spirituality of the Christian East: A Systematic Handbook.* Tradução: Anthony P. Gythiel. Kalamazoo: Cistercian Publications Inc, 1986.

Recebido em 22/01/2018
Aprovado em 12/05/2018
Publicado em xx/xx/2018

A adaptação dos mitos bíblicos segundo a teoria literária: o conflito pelo direito da primogenitura em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum[1]

The adaptation of the biblical myths according to the literary theory: the conflict for the birthright in *Dois irmãos*, by Milton Hatoum

Robson Caetano dos SANTOS[2]

RESUMO: O resgate de mitos e histórias do passado presentes na literatura, principalmente a partir do surgimento do gênero romanesco, serve como discussão sobre o papel da recepção e do leitor como (re) construtores e atualizadores, juntamente com o autor, nesta análise sobre o mito bíblico sobre a discórdia entre irmãos, presente na obra *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. Viabilizada com as discussões sobre a teoria da estética da recepção, de Hans Robert Jauss, coerente com Terry Eagleton, Bakhtin, Iser, Northrop Frye e Robert Alter, a leitura proposta neste artigo objetivou demostrar como o tema da usurpação e rivalidade bíblica entre os gêmeos é possível de ser relido no tom de insurgência contra a ditadura militar de 1970, que serviu como pano de fundo histórico neste romance, além da fragmentação existencial e busca por uma identidade, presentes no contexto da sociedade atual, dentre outras leituras.

PALAVRAS-CHAVE: Mito bíblico. Disputa pela primogenitura. Teoria literária. Releitura. *Dois irmãos*.

ABSTRACT: The retrieval of myths and stories from the past present in literature, especially from the emergence of the romance genre, it's useful as a discussion about the role of reception and the reader as (re) constructors and updaters, together with the author, in this analysis of the biblical myth about the rivalry between brothers, present in the book *Dois Irmãos*, by Milton Hatoum. This analyse was possible by Hans Robert Jauss's discussion about the theory of reception, which was coherent with Terry Eagleton, Bakhtin, Iser, Northrop Frye, Robert Alter. The reading proposed in this article also aimed at demonstrating how the theme of usurpation and biblical rivalry between the twins is possible to be reread in the tone of insurgency against the brazilian military dictatorship of 1970, which served as a historical background in this book, in addition to the existential fragmentation and search for an identity, present in the context of the current society, among other interpretations.

KEYWORDS: Biblical myth. Disputed by the birthright. Literary theory. Rereading. *Dois irmãos*.

[1] O presente artigo é resultado do trabalho final da disciplina "Teorias Críticas" (módulos I, II e III) realizado no programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas, ministrado pelas professoras Ivete Lara Camargos Walty, Raquel Beatriz Junqueira Guimarães e Márcia Marques de Morais.

[2] Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC Minas. Doutorando em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) da PUC-MG. Belo Horizonte – MG – Brasil. CEP-30535901. Email: robson.caetano@sga.pucminas.br.

Introdução

Segundo Terry Eagleton, toda época reinterpreta os grandes clássicos à sua maneira. Nesse contexto "o "nosso" Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o "nosso" Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor" (EAGLETON, 2006, p. 18) sendo que aspectos inéditos de uma obra só poderão ser desvelados ou descobertos em épocas posteriores à sua própria criação. Nesse mesmo sentido torna-se coerente a assertiva de Mikhail Bakhtin sobre a qual "[o] romance parodia com os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom." (BAKHTIN, 2010, p. 399). Por sua vez, a Bíblia, tida em seu aspecto literário e não somente religioso, segundo críticos como Northrop Frye (2004) e Robert Alter (2007), foi uma das maiores fontes, ao lado das epopeias e tragédias gregas, que forneceram histórias, mitos e temas que serviram de inspiração para escritores e obras da literatura ocidental. Na presente análise, veremos como se configura o tema do mito da discórdia entre irmãos e disputa pelo direito da primogenitura no romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. Esse mito é um dos mais recorrentes nas Escrituras, presente na história de Caim e Abel, Ismael e Isaque, José e seus Irmãos, dentre outros, podendo sua presença temática ser observada de forma análoga em outras obras da literatura, tais como *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, e *Caim*, de José Saramago.

Milton Hatoum, em *Dois Irmãos*, contextualiza e atualiza de forma bem peculiar esse mito bíblico na história dos gêmeos Yaqub e Omar, tendo o cenário a capital do Amazonas, Manaus, e a interessante mistura de culturas amazônica e libanesa. Ao longo do romance também vão desfilando acontecimentos históricos importantes, tanto em nível local quanto nacional: o período da *belle époque* de Manaus; a decadência do primeiro ciclo da borracha; a Segunda Guerra Mundial; o segundo ciclo da borracha e a ditadura militar das décadas de 60 e 70. Assim é pertinente a questão: como se encaixaria ou se atualizaria, literariamente falando nesse contexto, o mito bíblico em questão?

É importante salientar, antes de realmente adentrarmos em nossa análise, que nosso objetivo, conforme sinalizado e norteado com as considerações de Bakhtin, não é "depurar" ou "dissecar" o texto literário de Milton Hatoum, em busca de uma semelhança literal com o mito bíblico sobre a disputa entre irmãos, condenando tudo que não fosse igual ao original ao tema que serviu de inspiração. Toda escrita é também uma "reescrita". Uma forma de "reatualização". Há uma grande diferença entre o que é "literal" e o que é "literariedade" ou, em outras palavras, o que torna ou caracteriza um texto como especificamente literário. Se toda interpretação fosse previsível ou estivesse subordinada a um credo e até mesmo óbvia como o resultado da somatória entre dois mais dois, não poderia jamais ser designada como um texto literário de alta qualidade. Em suma: o que objetivamos em nossa análise sobre a retomada desse mito bíblico na obra *Dois Irmãos* não é buscar semelhanças ou condenar o que não é literalmente igual ao texto bíblico, mas tomar justamente o caminho inverso e indagar: o que faz o mito bíblico da discórdia em *Dois Irmãos*? Como ele se atualiza?

Para isso buscaremos uma "reinterpretação" sobre discórdia entre irmãos pela posse do direito sobre a primogenitura, tal como é apresentado na Bíblia, nos perguntando sempre de que forma esses "empréstimos" bíblicos poderiam encontram "ecos" na narrativa de Milton Hatoum ou, em outras palavras, de que maneira eles foram "ressignificados" ou "remanipulados", encontrando equivalentes literários no texto.

Os atuais lugares da teoria, recepção e leitor, na (re)construção de uma leitura

Considerando o papel da teoria literária como uma "lente de aumento" para nos auxiliar a construir nossa interpretação sobre o texto em questão, torna-se indispensável nos resguardarmos em dizermos também que nossa leitura, empreendida nessa análise de *Dois Irmãos*, não é "única", invalidando todas as demais. Para tanto é prudente invocarmos a Teoria do Efeito e da Estética da Recepção.

A Estética da Recepção, desenvolvida principalmente por Hans Robert Jauss (1979), concentra-se no modo como um texto é recebido por seu leitor, tanto o contemporâneo à produção quanto o de um tempo posterior a ela. Essa teoria enfatiza que o leitor passa a ser um agente ativo no processamento e produção do sentido e, consequentemente, na construção final da obra. Essa perspectiva, ou seja, da relação receptor e obra, é dialógica, sendo que a cada nova leitura acontece uma nova atualização ou interpretação. Para Jauss (1979) o texto é o local de encontro entre o leitor, a obra e o autor. Dessa forma, através de novas leituras e novos contextos históricos uma obra sempre adquire novos significados, muitas vezes não esperados pelo autor ou mesmo por seu público contemporâneo (momento de sua criação), convergindo com o pensamento de Bakhtin, conforme apresentamos. Assim, o significado de uma obra não se limita nas intenções impostas inicialmente pelo autor. É como se ela adquirisse vida própria. Quanto ao leitor, é lhe atribuído um papel crucial, pois deixa de ser tratado como destinatário passivo para tornar-se um agente ativo na participação e elaboração do sentido e da construção final de uma obra. E interpretação do texto passa a ser baseada na reconstrução de seu sentido a partir do horizonte de expectativa do leitor, sendo que, ainda nesse processo, cada leitor retém o que lhe interessa ou aquilo que convém ao seu sistema de valores ou aos seus objetivos de leitura.

Por essa perspectiva, no esquema de Jauss o texto não tem uma esquematização fixa, está sempre em construção, visto que sempre é atualizado pelo ato da leitura. Assim como Bakthin, Jauss discorda da intenção do autor como produtora e legitimadora do significado único de um texto, afirma ainda que esse mesmo texto pode conter certos significados que só serão decodificados em outros momentos históricos, posteriores ao ato de sua primeira recepção. Em outras palavras, a escrita não é considerada acabada até que o leitor exerça seu papel na interpretação, na qual se criam os significados, pois no momento e no próprio ato da leitura é descoberta a parte "não elaborada" do texto.

A Teoria do Efeito por sua vez, desenvolvida por Wolfgang Iser (1996), afirma que toda obra possui "vazios" que devem ser preenchidos pelo leitor. Nesse caso é necessário que o leitor apresente repertório suficiente para preencher os "vazios" da obra. Para isso precisamos nos familiarizar com as estratégias, os repertórios, os códigos e as regras pelas quais ela expressa seus significados, e para os quais o leitor deve tornar concretos todos os espaços de indeterminação de sentido que uma obra possa projetar. Iser (1996) fala ainda dos "repertórios" de temas e alusões que nos são familiares e que se fazem presentes nos textos (em nosso caso, a familiaridade e conhecimento do tema bíblico). Para ler, precisamos estar familiarizados com as técnicas e as convenções literárias adotadas por uma determinada obra; devemos ter certa compreensão de seus "códigos", entendendo-se por isso as regras que governam sistematicamente as maneiras pelas quais ela expressa seus significados. Mas isso não acontece tão facilmente, principalmente quando se lê um texto literário. Não há uma

perfeita adequação entre os códigos que governam as obras literárias e os códigos que aplicamos à sua interpretação.

Para Iser (1996), a obra literária mais eficiente é aquela que força o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais. A obra interroga e transforma as crenças implícitas com as quais o leitor a aborda, "desconfirmando" seus hábitos rotineiros de percepção. Em vez de somente reforçar as percepções habituais que o leitor já possui, a obra literária, quando poderosa, ensina ao leitor novas chaves de entendimento.

A interpretação de uma obra literária também dependerá em grande parte daquilo que nela colocarmos ou concedermos. Assim, Iser concede ao leitor um maior grau de participação no texto: diferentes leitores têm liberdade de interpretar uma única obra de diferentes maneiras, e não há uma única interpretação correta que esgote seu potencial de significações. À medida que avançamos na leitura de um texto literário, abandonados as suposições iniciais, revemos deduções e previsões, novos horizontes interpretativos são abertos, questionados e talvez considerando outras possibilidades que nossa leitura inicial negou. Esse "horizonte de expectativa" do leitor, assim mencionado por Jauss, seria uma mistura de códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; já o conceito adotado por esse mesmo teórico de "emancipação", seria o efeito alcançado pela arte, a "experiência estética", que liberta seu destinatário (no caso o leitor) de percepções normais, óbvias e usuais, proporcionando-lhe uma nova visão da realidade. (ZILBERMAN, 1989, p. 50).

Nessa discussão o conceito de mimese também teve modificações, sendo atualmente considerado como um material a partir do qual algo novo é modelado. Evidentemente que uma "cena padrão", sendo repetida, pode e deve sofrer modificações. O texto literário nunca conseguirá representar o mundo em sua mais absoluta fidedignidade, mas poderá obter um mundo encenado, ou uma cena padrão "encenada" e "reatualizada". Considerando que toda encenação vive o que não pode ser, encenação, nesse sentido, é vista como "complementação".

A literatura sempre resgatou mitos, histórias do passado, criando, destruindo e reconstruindo-as. Acerca dos padrões de interação propostos por Jauss, Zilbermam (1989, p. 51-52) sintetiza que os mesmos se encontram no texto não como uma informação a ser decodificada, mas como um modelo de interação. Nesse contexto a obra literária forneceria, mesmo de forma não-premeditada, modelos de padrões, comportamentos e ações que já existiam ou não, reforçando e legitimando modelos em vigor e viabilizando a aceitação de outros novos que surgiram.

Por outro lado, refletir sobre como o gênero romance se apropria de formas literárias que o antecederam, tais como os contos de fadas e os mitos orais, é uma abordagem interessante para refletir sobre o fazer literário, sobre a distinção entre o que se denomina inspiração e cópia, mas escolhendo por fim, o conceito de recriação como o mais apropriado, sendo que "Temos, por fim, obras literárias que, cada uma por seu lado, **se apoderam** de uma parcela, **de um extrato**, **e o convertem, tomando-o em si e por si**, numa forma literária, **numa realização única**." (JOLLES, 1976, p. 75, grifos nossos).

Identificamos nessa passagem mais um respaldo para nossa releitura sobre o mito da discórdia entre os irmãos presente na Bíblia, com suas "rasuras" e "transgressões" na obra *Dois Irmãos*. Para que se torne viável essa leitura, assim como todas as demais possibilitadas pelo texto literário conforme vimos com Jauss, o leitor deve identificar-se com o texto e sentir-se como coautor dessa obra. Isso contribui para o chamado "prazer estético", não

impedindo, é claro, ainda segundo Jauss, que esse prazer seja transgressor, conforme estamos apresentando em nossa leitura sobre o mito bíblico em *Dois Irmãos*:

> Para Jauss, a circunstância de a obra contrariar um "sistema de respostas" ou um código atua como um estímulo para que se intensifique o processo de comunicação: a obra se livra de uma engrenagem opressora e, na medida em que recebida, apreciada e compreendida pelo seu destinatário, convida-o a participar desse universo de liberdade. (ZILBERMAN, 1989, p. 54).

Em suma, a experiência estética é o que "atualiza" um texto literário, dando seu *status quo*, seja em lendas, mitos ou qualquer outra expressão artística. Essa função, reitera-se, transgressora e rebelde ao longo da história, conforme as palavras do próprio Jauss:

> Esta rebeldia básica da experiência estética evidencia-se (...) por sua permissão, muitas vezes reivindicada e dificilmente reprimível, de colocar perguntas indiscretas ou de sugerir veladamente pela ficção, onde um sistema de respostas obrigatórias e de indagações apenas toleradas consolidava e legitimava o predomínio de uma visão de mundo. Esta função transgressora de pergunta e resposta encontrada nos caminhos clandestinos da literatura ficcional, assim como no caminho real dos processos literários; na recepção dos mitos (...) deixa longe de si toda "superioridade original" e, enquanto veículo de emancipação, pode plenamente concorrer com o pensamento filosófico. (JAUSS, 1979, p. 60).

Tentaremos validar essas concepções "transgressoras" e de certa forma deformadoras sobre o poder que a literatura possui em relação aos mitos que lhe deram origem, buscando-as na leitura que faremos a seguir. Todavia, tendo o cuidado que o texto literário não seja sufocado a ponto de ser apenas uma "desculpa" para estar entre as teorias, pois o que desejamos é que, ao final, sobressaia-se em nossa leitura aspectos que legitimem mais ainda nesse texto sua riqueza de interpretações e a capacidade de metamorfosear-se sempre em outra leitura possível.

O que faz o mito bíblico em *Dois Irmãos*?

Ao discorrer sobre a arte da narrativa presente na Bíblia, o crítico americano Robert Alter pondera que ela não utiliza enredos simétricos, mas "insiste constantemente na comparação de situações e na reiteração de motivos como estratégia de comentário moral e psicológico (por exemplo, no Gênese, a série de conflitos familiares que levam a substituição do irmão mais velho pelo mais novo)." (ALTER, 2007, p. 142).

Sobre esse tema, vejamos como a história de Esaú e Jacó, que se digladiavam desde o ventre, culminado com o roubo da benção paterna e direito da primogenitura se apresenta em seu original na Bíblia, em Gênese, capítulo 25, nos versículos de 27 a 34:

> Os homens cresceram, Esaú tornou-se um hábil caçador, um homem dos campos, e Jacó era um homem pacato, que habitava em tendas. Isaac preferia Esaú, pois gostava de carne de caça, mas Rebeca preferia Jacó. Certa vez, quando Jacó estava cozinhando um ensopado, Esaú chegou dos campos, morrendo de fome. Esaú disse a

> Jacó: Deixa-me, peço-te, comer desse guisado vermelho que fizeste, pois estou com fome. Por isso chamou-se o seu nome Edom. Então disse Jacó: Vende-me hoje a tua primogenitura. E disse Esaú: Eis que estou a ponto de morrer, e para que me servirá logo a primogenitura? Então disse Jacó: Jura-me hoje. E jurou-lhe e vendeu a sua primogenitura a Jacó. E Jacó deu pão a Esaú e o guisado de lentilhas; e este comeu, e bebeu, e levantou-se, e foi-se. Assim desprezou Esaú a sua primogenitura. (BÍBLIA, 2010, p. 28).

Ainda segundo o crítico Robert Alter "As duas palavras cruciais para a organização do material no Gênese são *benção* e *primogenitura* (há um jogo entre as palavras equivalentes em hebraico: *berakhah* e *bekhorah*). (ALTER, 2007, p. 145). Sendo que essas palavras estão interligadas, como demonstra sua semelhança semântica na escrita e fonética, evidentemente seu tema se expande, pois se pode dizer que tudo que sucede com Jacó decorre do momento fatal em que ele compra o direito de primogenitura de Esaú em troca de um prato de lentilhas. Esse fato, por sua vez, já fora prefigurado na luta, ainda dentro do ventre, entre os gêmeos e se desdobra, causal e analogicamente, na bênção roubada; na fuga de Jacó; em seus vários confrontos com suas futuras esposas, Raquel e Lia, que são irmãs e rivais; em suas disputas com o sogro astuto; em seu combate contra o anjo e mesmo em seus problemas com os filhos, que o enganam com a túnica de José (quando esse foi vendido como escravo por seus irmãos invejosos, que apresentaram a roupa ao pai, tingida, tingida com o sangue de um cabrito, dizendo que fora devorado por uma fera) da mesma maneira como ele, Jacó, vestindo as roupas do irmão e fazendo-se passar por Esaú, enganara o pai. (ALTER, 2007, p. 267).

Indo além, esse tema amplia-se por todas as demais narrativas do texto bíblico, podendo ser considerada até mesmo seu tema central. Para a interpretação da crença cristã, a usurpação da benção do filho mais novo pelo mais velho, já simbolizava e antecipava a relação que se criaria entre Israel, os gentios (nós) e Deus (pai de todos). Israel sempre foi a nação eleita de Deus, conforme o Antigo Testamento, destino de todas as bênçãos, mas a rejeição do filho de Deus, Jesus, fez com que essa benção fosse transferida para os demais povos que, daquele momento em diante, passaram a crê-lo como tal. Essa interpretação torna-se coerente quando vemos a reprodução desse tema em Ismael e Isaque, filhos de Abraão. O primeiro foi filho da escrava Hagar, tendo em vista a persistente esterilidade de sua esposa legítima, Sara. Todavia, quando menos se espera, deu-se a luz a Isaque que toma o direito de primogenitura de Ismael. O tema da esterilidade é também algo muito significativo e presente em diversos personagens e histórias da Bíblia: floresceu-se, tornou-se fértil e deu-se frutos onde menos se esperava, entre o mais inusitado: os gentios que antes eram pagãos. Evidentemente esse tema não irá apresentar-se com essa busca ou foco central no texto literário dessa análise, mas reconstruído, pois segundo Robert Alter:

> A narrativa bíblica nos mostra, assim, um sistema cuidadosamente integrado de repetições, algumas baseadas na recorrência de fonemas, palavras ou pequenas frases, outras ligadas a ações, imagens e idéias **que fazem parte do universo dos relatos que "reconstruímos" como leitores, mas que não são necessariamente urdidos na textura verbal da narrativa.** (ALTER, 2007, p. 147, grifos nosso).

No texto de *Dois Irmãos*, estranhamente e contrariando a expectativa e o senso comum, Omar, o caçula, apesar de ter nascido e ficado doentio por vários meses e cercado pelos mimos da mãe, cresceu mais forte e corajoso que o irmão: "Meu mico-preto, meu

peludinho', Zana dizia a Omar, para desespero de Halim. O peludinho cresceu, e aos doze anos já tinha a força e a coragem de um homem". (HATOUM, 2006, p. 53). Ao contrário do mito bíblico, o desejo de usurpar a primogenitura nesse contexto era no tocante à valentia, a virilidade, a macheza, e é também estranhamente alocado ao contrário: é o irmão mais velho que deseja usurpar a força desse poder, sendo que,

> Não, fôlego ele não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula enroscado no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa. Sentia raiva de sua impotência e tremia de medo, acovardado, ao ver o Caçula desafiar três ou quatro moleques parrudos, aguentar o cerco e os socos deles e revidar com fúrias e palavrões. Yaqub se escondia, mas não deixava de admirar a coragem de Omar. Queria brigar como ele. (HATOUM, 2006, p. 14).

Na Bíblia, sempre há uma predileção de um membro da família por um dos irmãos, como foi no caso da preferência de Deus por Abel em relação a Caim. Em *Dois Irmãos*, (e estamos pautando mais aqui nossa análise nas diferenças do que nas semelhanças) os gêmeos disputavam o amor, a atenção e a predileção de todos os membros da família: a irmã, a mãe, o pai, a empregada e até o narrador da história, que perscrutava em dos gêmeos a identidade de seu pai desconhecido. Mas não são somente esses: também é como se reivindicassem a simpatia e escolha, por um deles, do próprio leitor! Embora o gêmeo aparentemente antagonista, Omar fosse folgado, vadio e invejoso, não se podem lhe negar qualidades que estranhamente nos fascinam no momento da leitura: sua coragem, intrepidez, valentia, ousadia, que seduzem o leitor, assim como sua beleza cafajeste e animalesca seduz as mulheres:

> Ah, a falta que lhe fazia o corpo do galã desmaiado na rede! O suor ralo dos drinques e coquetéis, e o suadouro espesso, com seu cheiro mareante de bebida forte e amarga, nhaca de pelame de jaguar. As mãos dela enxugando-lhe o rosto, o pescoço, o peito cabeludo. Ele, quase nu, esparramado na rede vermelha. (...) Disso ela sentia falta? Do corpo e dos cheiros que o envolviam nas noites de mil farras? (HATOUM, 2006, p. 111).

Assim, a característica do mito bíblico do irmão mais novo que sempre suplanta o mais velho persiste, apesar dos predicativos contrários, isto é, de Omar ser o antagonista do romance, e Yaqub, o bom-mocinho, o herói ou a vítima das crueldades do irmão mais novo. Não se pode afirmar que Omar cobiça a inteligência de Yaqub e o fato deste ser bem sucedido nos estudos, ao contrário dele, que se torna um autêntico vagabundo e boa-vida, vivendo às custas da família, principalmente da mãe e irmã que lhe protegem; é mais correto designar esse sentimento em relação às qualidades do irmãos como "desprezo", pois mesmo não tendo atributos intelectuais é evidente que consegue monopolizar a atenção e amor da família (excetuando-se o pai, lembrando aqui o complexo de Édipo e mais uma vez a mistura de gêneros e temas do gênero romanesco).

Omar indiretamente é responsável pelo envio de Yaqub para viver no Líbano durante parte de sua adolescência (a mãe persuadiu o pai a não se separar dele, devido à preocupação por ter nascido doentio) e também por mais tarde o gêmeo mais velho ir morar em São Paulo. Omar não tolerava nem mesmo a presença de fotos do irmão na sala, o que era religiosamente

obedecido pela mãe e pela irmã. Tal como se apresentam esses fatos, em nossa leitura, a "usurpação" do direito do irmão acontecia até mesmo (e pode ser percebida) na "ausência" de Yaqub. É Omar, quem mais se faz presente no palco da narrativa de *Dois Irmãos*.

Observamos ainda, de forma mais atenta, como um leitor desconfiado do senso comum e que "reconstrói" os códigos e mensagens implícitas, a forma como a tensão sobre a disputa por um direito e o tom de insurgência presente no conflito entre os gêmeos, amplia-se no contexto histórico que serve de pano de fundo na obra, conforme se observa com a descrição dos acontecimentos eclodidos com a ditadura militar de 1960 e suas repercussões na cidade de Manaus, presentes no livro. Nael, o narrador da história, conta a Yaqub seu medo de não terminar o curso no Liceu devido ao assassinato de um professor pela polícia da ditadura, Laval, e está implícita a indiferença do gêmeo mais velho a esses acontecimentos:

> **Ele sabia** que Manaus se tornara uma cidade ocupada. As escolas e os cinemas tinham sido fechados, lanchas da marinha patrulhavam a baía do Negro, e as estações de rádio transmitiam comunicados do Comando Militar da Amazônia. Rânia teve que fechar a loja porque a greve dos portuários terminara num confronto com a polícia do Exército. Halim me aconselhou a não mencionar o nome de Laval fora de casa. Outros nomes foram emudecidos. A tarja preta que cobria uma parte da fachada do Liceu fora arrancada e as portas do prédio permaneceram trancadas por várias semanas. (HATOUM, 2006, p. 149, grifo nosso).

O mesmo acontecia ao ser descrito quando o pai reclamava que a cidade estava inundada; que havia correria e confusão no centro e que a "Cidade Flutuante" estava cercada por militares: "Eles estão por toda parte", disse, abraçando o filho. 'Até nas árvores dos terrenos baldios a gente vê uma penca de soldados...'". (HATOUM, 2006, p. 147). É chamativo nesse ponto o tom irônico e desinteressado de Yaqub com a situação caótica da política e suas consequências para o país e sua família: "'É que os terrenos do centro pedem para ser ocupados', sorriu Yaqub. 'Manaus está pronta para crescer'". (HATOUM, 2006, p. 147). Curiosamente essa é o contrário da postura do Caçula, insurgente, rebelde, conforme já assinalado, e que mesmo com sua índole, criticada por todos, é um dos que mais se comovem perante o assassinato do professor amigo e poeta Laval (que representa a insurgência contra o regime militar) que o motiva a escrever um manifesto, único ato intelectual e talvez o mais digno dentre todas as suas ações descritas no romance:

> Antenor Laval, mais que Chico Keller, fora amigo do Caçula. Uma amizade meio clandestina, como acontecera com os dois amores de Omar ou com tudo o que lhe dava prazer, desejo e confiança. Ele foi um prisioneiro desses prazeres proibidos. Não esqueceu Laval e continuou confinado mesmo depois da partida do irmão. Havia sinceridade em sua reclusão. Escreveu um "Manifesto contra os golpistas" e o leu em voz alta. Foi um ato corajoso, e deu pena desperdiçar tanta coragem numa sala quase vazia, porque só eu ouvi as frases ousadas, com tantas palavras duras. (HATOUM, 2006, p. 153).

Desta forma, em nossa leitura, a paz não existia no país, assim como não existia na vida dos gêmeos. Apesar de todos os esforços e desejos da mãe ao dizer que: "O que eu mais quero é paz entre os meus filhos. Quero ver vocês juntos, aqui em casa, perto de mim...Nem que seja por um dia" (HATOUM, 2006, p. 168), Omar, pronuncia dizeres enigmáticos, nos

quais é possível fazer uma junção entre a relação fraternal de discórdia e tenção, relacionando-a com a desilusão política e social presente no país e no mundo:

> [...] Omar resmungava apoiado ao tronco da seringueira: "O que ela quer? Paz entre os filhos? Nunca! **Não existe paz nesse mundo**...". Falava sozinho, e não sei em quem pensava quando disse: "Devias ter fugido... **o orgulho, a honra, a esperança, o país**... **tudo enterrado**...". (HATOUM, 2006, p. 168, grifos nosso).

Por essa abordagem, confirma-se o resultado do entrelaçamento entre o contexto histórico e a recepção do leitor, com sua bagagem de conhecimento e expectativa, que resultam em uma nova interpretação tornando a obra "ideologicamente significativa", como diz Bakhtin:

> A obra estabelece assim vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea. A obra é interpretada no espírito desse conteúdo da consciência (dos indivíduos receptores) e recebe dela uma nova luz. É nisso que reside a vida da obra ideológica. Em cada época de sua existência histórica, a obra é levada a estabelecer contatos estreitos com a ideologia cambiante do cotidiano, a impregnar-se dela, a alimentar-se da seiva nova secretada. É apenas na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado). Rompido esse vínculo, ela cessa de existir, pois deixa de ser apreendida como ideologicamente significante. (BAKHTIN, 2006, p. 121-122).

O incesto também é algo bem implícito na obra, percebido na estranha paixão de Rânia por seus irmãos gêmeos, recusando pretendentes até a solteirice de sua idade madura. O mesmo é notado na devoção doentia da mãe, Zana, demonstrando a mistura entre o sagrado, o profano e a ironia, na reconstrução desse mito bíblico.

A mensagem de que aquele não era um simples conto religioso, com um fim previsível, demonstrando que não haveria reconciliações, é perceptível quando Zana dizia que "Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel. Ninguém havia conseguido apaziguá-los, nem Halim, nem as orações, nem mesmo Deus." (HATOUM, 2006, p. 170-171). Embora haja alusão de que haverá semelhanças com o enredo bíblico, ele não acontece, salvo com grandes modificações e variações sobre o desfecho da relação entre os gêmeos:

> Zana escreve uma carta pedindo perdão a Yaqub, por tê-lo deixado viajar sozinho para o Líbano, devido a sua predileção por Omar. Se Omar ficasse longe dela, ela morreria.
> Então, quase um mês depois, Rânia entregou à mãe um envelope que Yaqub enviara à loja. Era uma carta com poucas linhas. Ele não aceitou nem recusou qualquer tipo de perdão. Escreveu que o atrito entre ele e Omar era um assunto dos dois, e acrescentou: "Oxalá seja resolvido com civilidade; se houver qualquer violência, será uma cena bíblica". (HATOUM, 2006, p. 171).

Omar responde com ironia ao tomar conhecimento das ameaças veladas do irmão: “O que o sabichão quer dizer com cena bíblica, hein, Rânia? O que o teu irmão entende de civilidade?” (HATOUM, 2006, p. 172). É como se fosse uma antecipação, uma mensagem por trás da fala do personagem sobre a deturpação do mito original que se faz presente na narrativa: “Uma cena bíblica, não é? Então vamos ver se o sabichão conhece mesmo a Bíblia”. (HATOUM, 2006, p. 172).

Por fim, uma outra “extensão” proporcionada pela releitura da discórdia e disputa entre os gêmeos por um direito de suplantar, sobrepor ou subjugar um ao outro (e que, ao final, nunca acontece plenamente) pode ser mimetizado na busca por uma identidade, metaforizada na situação do narrador, Nael, que afinal nunca sabe com certeza de qual dos gêmeos é filho. O mesmo vemos no confronto de “mistura” de culturas presentes no livro (árabe, brasileira e amazonense). No contexto da modernidade, não há culturas superiores ou que suplantam uma a outra, mas culturas em trânsito, que dialogam entre si. Essa mistura por essa tentativa de fusão, que nunca se concretiza totalmente na contemporaneidade, pode ser “lida” no trecho em que Rânia, almeja sem sucesso, que a paixão incestuosa pelos dois irmãos se juntasse em um idealizado pretendente, o que de fato nunca acontece:

> Talvez Rânia quisesse pegar um daqueles pamonhas e dizer-lhe: Observa o meu irmão Omar; agora olha bem para a fotografia do meu querido Yaqub. Mistura os dois, e da mistura sairá o meu noivo.
> Ela nunca encontrou essa mistura. Contentou-se em idolatrar os gêmeos, sabendo que os laços sanguíneos não anulavam o que neles havia de irreconciliável. Mesmo assim, a admiração de Rânia por ambos foi por muito tempo visceral e quase simétrica. (HATOUM, 2006, p. 73).

Há momentos também em que o leitor não sabe quem está de fato narrando no livro: se é o filho de um dos gêmeos, Nael, ou qualquer um dos outros personagens ao qual a voz narrativa é tomada emprestada. Similarmente, no mundo moderno muitos de nós vivemos uma “crise de identidade”, um esfacelamento devido à grande massificação de informações, crença e ideologias, não sabendo em quê acreditar ou seguir. É possível ao leitor fazer uma analogia com essa crise “existencial”, identitária, demonstrada pelo texto literário de *Dois Irmãos*.

Em suma podemos ver nas leituras ocasionadas pela “tensão” da disputa entre os gêmeos e (na qual o leitor moderno pode reconhecer-se): a busca por uma identidade nas culturas fragmentadas que vivemos atualmente. Todas essas possíveis leituras que, seguramente, um leitor crítico e com uma razoável bagagem enciclopédica da atualidade poderia fazer na obra *Dois Irmãos* são amparadas solidamente pelas considerações de Jauss, Terry Eagleton e Bakhtin, para os quais a vida póstuma ou sobrevivência de uma obra literária é alimentada pelas leituras sucessivas que lhe atribuem novas significações, enriquecendo-a e fazendo-a até mesmo superar a interpretação inicial que foi atribuída no momento de sua criação.

Conclusão

Os estudos teóricos críticos recentes e que foram utilizados nesta análise demonstraram a superação de uma mera interterxtualidade, simplória e evidente, que buscava

apenas “semelhanças”, condenando o que não fosse igual ao texto bíblico que serviu de inspiração, como se um fosse melhor ou pior do que outro. Constatamos que Hatoum ultrapassa esse tema bíblico, ou seja, da simples discórdia entre irmãos. Reiterou-se que o que ocorre na modernidade, e é detectável pelas teorias críticas, é uma “reapropriação” dos gêneros, recriando-os, reinterpretando-os e dando-lhes um novo tom, confirmando o que disse Bakhtin. Como essa perspectiva, não estamos desprezando e limitando a capacidade criativa ou criadora de autores como Milton Hatoum, taxando-os como simples “plagiadores” de histórias bíblicas, pois, como diz Jolles:

> O gênio é “um dom natural e inato do espírito que excede a normalidade em todos os aspectos e não pode ser aprendido nem adquirido”. **O gênio reúne a imaginação criadora e a força original** que dá forma às coisas, de tal maneira e a tal ponto que a palavra “criador”, só por si e em seu mais profundo sentido, é a única capaz de designar adequadamente o labor do gênio. A elaboração dos produtos da intenção criadora exige, sem dúvida, reflexão, planificação, adestramento; mas a condição básica é uma perfeita disposição mental. A obra adquire sentido pelo ato de seu criador. (JOLLES, 1976, p. 15, grifos nosso).

Vimos que o autor, recepção dos leitores e a obra em si, expandiram o tema ou mito bíblico da discórdia entre dois irmãos e sua disputa pela primogenitura. Em *Dois Irmãos* observou-se que os acréscimos ao tema resultaram em uma fusão entre o arcaico e o moderno; o sagrado e o profano (conforme vimos nas relações incestuosas entre filho, mãe, irmã e entre sobrinho e tia) e o bem e o mal. O senso-comum foi contrariado e certamente o leitor é surpreendido com essa nova criação e “atualização” do mito bíblico onde se evidenciou elementos que a crítica literária hoje considera imprescindíveis para demonstrar o poder de metamorfose que a literatura em si possui: a recepção segundo o horizonte de expectativa do leitor, seu conhecimento prévio e o contexto de sua época. A modernidade, com suas angústias e inquietações pela busca tateante de uma referência, soube transparecer no narrador de *Dois Irmãos*, bem como em seu enredo e personagens, pois o texto de Hatoum permitiu transparecer uma nova faceta da modernidade: a fragmentação identitária.

Como vimos há indagações que nunca envelhecem, ressurgem com novas roupagens e reivindicam sempre novas leituras. Novas gerações de escritores e leitores descobrem sempre algo novo em obras canônicas do passado como, de forma acurada, afirmou Bakhtin, sendo que sempre “reconstroem” de acordo com o contexto social e cultural das sociedades em que vivem ou simplesmente de acordo com seus próprios interesses ou preocupações interiores.

Tentando responder a pergunta inicial que objetivou esse trabalho: o que o tema bíblico sobre a discórdia entre irmãos acerca da disputa pela primogenitura faz em *Dois Irmãos*? Uma resposta possível seria que o tom de insurgência, de reivindicação, poderia ser lido no contexto da ditadura militar que o Brasil vivia na época. A subversão, nesse caso, seria ampliada. O choque entre culturas (árabe e amazônica), aparentemente inconciliáveis, também poderia ser vista na relação entre os dois gêmeos. Assim, o tema bíblico transmuta-se, amplia-se literariamente nessa tensão.

Outra possível resposta seria a busca por uma identidade e que, possivelmente, ela não será possível de ser obtida no contexto que vivemos, sem fronteiras, com múltiplas culturas coexistindo e digladiando entre si por sua supremacia. Tal aspecto só se viabiliza com a recepção literária da modernidade na qual, recordou-se aqui, a teoria da estética da recepção

de Jauss, demonstrando assim também, a redescoberta de mitos presentes em obras importantes do passado, como a Bíblia, reescritas no gênero romance pelas necessidades ou anseios da sociedade atual.

Com esse viés, o leitor, a despeito de seu credo religioso ou de buscar sempre uma "provável" intencionalidade do autor, interrogará mais a obra e conseguirá "ler" a si próprio no texto literário, buscando quais lacunas poderá preenchê-lo, tornando-o algo muito particular e condizente com seu tempo presente, independente do tempo em que foi escrito.

REFERÊNCIAS:

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAKHITIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BÍBLIA. *Bíblia de Promessas*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 13ª Edição. São Paulo: King's Cross Publicações, 2010.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRYE, Northrop. *Código dos Códigos*: a Bíblia e a Literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor*: textos de estética da recepção. Tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1979.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

Recebido em 20/01/2018
Aprovado em 28/04/2018
Publicado em xx/06/2018

Aspectos do divino em três narrativas de Hilda Hilst

Aspects of the Divine in Three Narratives by Hilda Hilst

Leandro Soares da SILVA[1]

RESUMO: Neste artigo, nos concentramos em três livros diferentes escritos por Hilda Hilst para analisar como eles interpretam uma ideia de Deus. Essa ideia baseia-se em quatro aspectos distintos: o conceito de *mysterium tremendum et fascinans* de Rudolph Otto; uma divindade silenciada diante das reivindicações humanas; o binômio corpo/alma como meio para experimentar Deus; e a interdependência entre deus e o humano. Apresentamos como as narrativas de Hilst exploram esses aspectos divinos para criar um discurso que é simultaneamente um apelo e pensamento sobre Deus, na mesma tradição de grandes místicos como Santa Teresa, Bataille ou Sor Juana de la Cruz. A esse respeito, os textos da autora expandem as percepções concebidas sobre Deus e a literatura para uma relação mais humana e erótica que não está ausente de contradições, geralmente blasfema segundo parâmetros tradicionais e cheia de questões que pertencem ao status de Deus como uma divindade onisciente e benevolente.

PALAVRAS-CHAVE: Hilda Hilst. Divino. Literatura e sagrado.

ABSTRACT: In this paper, we focus in three different books written by Hilda Hilst to analyze how they construe an idea of God. That idea is based on four distinct aspects, namely: Rudolph Otto's concept of *mysterium tremendum et fascinans*; a silenced godhead before human's claims; the binomial body/soul as a means to experience God; and the interdependence between god and man. We present how Hilst's narratives explores those divine aspects to create a discourse that is simultaneously a plea and a thought about God, in the same tradition of great mystics as Saint Therese, Bataille or Sor Juana de la Cruz. In this respect, the author's texts expands the conceived perceptions on God and literature to a more human and erotic relationship that is not absent of contradictions, usually blasphemous by traditional parameters and full of questions that pertain to God's status as an omniscient and benevolent divinity.

KEYWORDS: Hilda Hilst. Divine. Literatura and the sacred.

Introdução

A obra de Hilda Hilst (1930-2004) é comumente dividida em poesia, prosa e teatro, embora uma leitura qualquer manifeste com clareza a imbricação desses gêneros em seus escritos. Sua prosa de invenção é marcada por forte conteúdo poético, organizada num vertiginoso fluxo de consciência; assim, suas narrativas se constroem num emaranhado

[1] Universidade do Estado da Bahia – UESB. Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias. Eunápolis – BA – Brasil. CEP: 45823-035. E-mail: leocapim@gmail.com

rítmico ditado por interferências de vozes várias apoiadas num eixo central, que é o fluxo da personagem narradora. Essa é uma característica de todos os contos, novelas ou romances da autora. Há sempre uma personagem narradora, cujo fluxo de consciência conduz a ação, mais as vozes de outras personagens e até mesmo outra voz, em outro nível da narração, que não pertence a nenhuma personagem, mas a uma instância narrativa que se mantém de fora da ação. Com uma base narrativa construída a partir desses fluxos de consciência, constituídos pelos três níveis indicados, Hilst desenvolve as mais diversas tramas no seu tecido linguístico, sempre com a complexidade de quem domina o código. A criação de vocábulos, bem como o uso de léxico erudito ou arcaico, é a tentativa da autora de superar a barreira linguística do indizível. Neste sentido, outra característica de sua prosa são os nomes atribuídos a Deus. Na maioria dos livros, Deus é nomeado de maneiras diversas e até contrastantes, como Cara Mínima, Tríplice Acrobata, Cara Escura, Cara Cavada, Sumidouro, Grande Corpo Rajado, Grande Riso, Menino Precioso, Lúteo-Rajado e Cão de Pedra, por exemplo.

Neste artigo exploraremos esse caráter metafísico a partir das descrições e do papel desempenhado pela divindade nas tramas de sua prosa. Para compreender como Deus estabelece uma relação simultaneamente mística e corpórea, que também é estruturante dessas narrativas, analisaremos três de seus textos: as novelas *A obscena senhora D.*, *Com meus olhos de cão* e "Kadosh". Quatro aspectos serão considerados: em primeiro lugar, como a epifania se dá em termos definidos pela história das religiões, em particular Rudolf Otto e seu conceito de *mysterium tremendum et fascinans*; em seguida, como decorrência disso, demonstraremos que o motor dessas narrativas ocorre a partir do silêncio da divindade, muda diante dos apelos dos narradores; depois, como forma de responder ou superar a mudez divina, será discutida as implicações da associação que as personagens constroem entre corpo e espírito – algo, aliás, que não se restringe às narrativas em análise, mas que perpassam toda a obra de Hilst. Por último, como conclusão de todo esse processo que vai da epifania, passa pela perplexidade de um Deus negativo e se resolve na união entre corpo e espírito, veremos que as novelas constroem uma ideia de Deus substanciado no humano, uma relação marcada pela interdependência.

A hipótese deste trabalho é que Hilda Hilst, a despeito da fama de escritora pornográfica adquirida na década de 1990, pertenceu a uma tradição de escritores místicos, como Juana Inés de la Cruz ou Teresa D'Ávila, mulheres que pensavam o divino em sua relação com o corpo como um problema fundamental para o ser humano. Hilst se apropria dos temas dos escritores místicos acrescentando à própria prosa certa verve modernista e uma perspectiva secular, na qual dogmas religiosos estão ausentes. Assim, ao contrário de pregar o martírio do corpo, seu texto busca divinizar o humano e humanizar o divino, indo do "mais baixo" (o sexo, o desejo, a excreta e os fluidos corporais) ao "mais alto" (a beleza, o amor, a inteligência e assim por diante).

As três novelas escolhidas impõem uma dificuldade a quem pretende oferecer um resumo. Escritas, como se disse, em fluxo de consciência, não têm estrutura convencional, e mesmo as falas de outros personagens geralmente não são indicadas. *A obscena senhora D* conta a estória de Hillé, uma idosa isolada no vão da escada após a morte do marido, obcecada numa luta metafísica contra a morte e a loucura; Deus enfim lhe aparece na forma de uma porca ruiva. Em *Com meus olhos de cão*, Amós passa por uma mudança radical após ter uma visão beatífica, abandonando suas posses e vida anterior. Por ser matemático, suas elucubrações são mais abstratas e, assim como Hillé, isola-se num caramanchão nos fundos da casa, onde vive com os cachorros. "Kadosh", novela que faz parte de livro homônimo, nos apresenta o desespero de um homem chamado Kadosh, marcado pela busca do sentido de

Deus. Dos três textos, este se concentra quase totalmente a discutir o problema do divino, em longas e eruditas digressões a respeito do significado de Deus para a aparente irrelevância do ser humano. As três novelas são bastante curtas e possuem a mesma temática, além de compartilharem a mesma premissa: Hillé, Amós e Kadosh são personagens que se separaram da sociedade para vivenciar e tentar entender o divino que apareceu em sua vidas seja por meio da epifania ou da perda.

O *mysterium tremendum et fascinans*

Nos três textos hilstianos, Deus é uma excelente ilustração do conceito de Rudolf Otto para o sagrado como um mistério terrível e fascinante. De acordo com o autor, o sagrado está separado, pois pertence a um nível diferente do nosso mundo. O deus estaria numa realidade completamente diversa da nossa, ilustrando uma alteridade radical, chamada por Otto de "inteiramente outro". Como interlocutor mudo das personagens citadas, Deus lhes aparece criando uma cisão em suas vidas que motivam a própria narração. Tocados pelo sagrado, os narradores acabam adquirindo os atributos do divino, ou ao menos tentam emulá-los, isolando-se do convívio com outras pessoas e rejeitando as convenções sociais, separando-se, enfim, da vida mundana: Amós, por exemplo, escolhe viver como um cão. Isso ocorre, nas palavras de Otto, porque a epifania é um *mysterium tremendum et fascinans*. O contato com Deus desperta uma mistura simultânea de horror e fascínio, qualificada pelo sentimento de poder abrasador do divino (OTTO, 1958, p. 12-40). A experiência é apavorante (*tremendum*) ao mesmo tempo que seduz (*fascinans*), e é por causa dessa junção de contrários que o resultado se revela crucial como ponto de mutação para a vida dos narradores de Hilst. Otto a chama de mistério porque ela estaria "além de nossa apreensão e compreensão" e no "mistério alcançamos o 'inteiramente outro', cuja natureza e caráter são incomensuráveis e, antes de nos causar admiração, nos arrepia e entorpece" (OTTO, 1958, p. 28).

Seguindo o postulado do autor, poderíamos comprovar nos textos da tradição bíblica as inúmeras aparições de Javé que causam, quase simultaneamente, horror e deslumbramento. Ezequiel torna-se profeta após ter uma visão assombrosa que surge dos céus, em fogo e luz, como uma voz que se identifica como Deus. A partir daí, ele passa por uma série de provações, como comer um rolo de papel, ter a língua paralisada, comer pão assado em fezes e assim por diante. Ser tocado pelo sagrado tem um aspecto terrível que só pode ser compreendido dentro do labirinto da fé, e que, em última análise, só faz sentido para quem o vive. Assim como o profeta bíblico, Amós, de *Com meus olhos de cão*, também tem uma visão mística transformadora:

> Um nítido inesperado foi o que sentiu e compreendeu no topo daquela pequena colina. Mas não viu formas nem linhas, não viu contornos nem luzes, foi invadido de cores, vida, um fulgor sem clarão, espesso, formoso, um sol-origem sem ser fogo. Foi invadido de significado incomensurável. Podia dizer apena isso. (HILST, 2006, p. 21-22).

Diante de sua teofania, Amós sente-se "invadido de significado incomensurável". Ezequiel, na bíblia, em certo sentido, também foi "invadido" da mesma maneira: ambas as personagens têm suas vidas transformadas diante de um sagrado que lhes aparece

involuntariamente e com força. Se, no caso bíblico, Ezequiel se curva para a divindade diante de vários atos de sujeição, o Amós hilstiano também desce ao mais baixo e recusa-se a uma vida comum. A aproximação entre a figura bíblica e a personagem de ficção se dá porque, em nossa hipótese, Hilda Hilst se baseou no cânone religioso para construir seus textos. O Deus ao qual suas personagens se dirigem tem muitas semelhanças com o aspecto do "Javé dos Exércitos" do Velho Testamento. Descrito como irascível e até ciumento, capaz de caprichos e mesmo atrocidades, ele seria, segundo Karen Armstrong, desde a época que era apenas uma divindade tribal, um ser "brutal, parcial e assassino: um deus da guerra, que seria conhecido como Javé Sabaoth, o Deus dos Exércitos" (ARMSTRONG, 2001, p. 31).

Como os profetas da Bíblia, as três personagens principais dos livros estudados foram, num tempo anterior da narrativa, pessoas comuns, não-tocadas pelo sentimento divino. Depois das epifanias, como a supracitada visão de Amós, suas vidas são radicalmente transformadas e separadas do mundo profano. Hillé vai morar no vão da escada, onde acaba convivendo com uma porca ruiva, e é tomada por louca e obscena pelos vizinhos que não entendem seu profundo isolamento; Kadosh sai de uma vida social normal e chega a se envolver sexualmente com um rapaz, em busca de Deus; Amós abandona a família e a vida de professor de matemática para viver como um pária, seja em bordéis, seja num caramanchão nos fundos da casa da mãe, onde morre incompreendido e cercado por cães. As três personagens têm de conviver com uma situação social, da qual faziam parte, que agora as rejeita completamente. Por outro lado, não há culpa ou remorso nesse processo. Elas não se arrependem de não pertencer mais à vida anterior. Só tendo em vista que as personagens foram tocadas pelo sagrado, isto é, tornadas especiais e separadas do mundo, é que se entende a complexidade do pensamento que expressam.

A experiência dessas personagens nos compele a classificá-las como um tipo de profetas, não no sentido bíblico usual, porque, em última análise, suas experiências dizem respeito a um processo de autoconhecimento e descoberta de si – um processo radical e existencial de indagação que as leva além de si mesmas, perdidas num turbilhão messiânico. Se podem ser chamadas de profetas, só o poderão no sentido de que suas provações diante das epifanias as levam ao mesmo e atônito deslocamento que elas causaram nos profetas bíblicos, sem, contudo, se tornarem cúmplices de Deus em seu projeto para a humanidade. Muito pelo contrário: suas relações com o divino são tensas, pouco respeitosas e até blasfemas.

De todo modo, a relação que se cria nesses textos é, ao mesmo tempo, de horror e anseio por um Deus, que, neste caso, opta por continuar esconso ou só se manifestar na angústia. A separação radical se traduz, no plano narrativo, como silêncio e desespero. Os judeus usam precisamente a palavra *qaddosh*[2] para designar o que é "separado, outro", aquilo que foi tornado "santo" (ARMSTRONG, 2005, p. 22). Contudo, isso não significa uma elevação de categoria, mas uma marca que separa o sagrado do profano. Esse sentido de separação de que fala a palavra judaica é fundamental para que se entenda o processo pelo qual passam Kadosh, Hillé e Amós.

Mencionando Santa Teresa D'Ávila, Kadosh coversa com Deus e afirma: "A vida inteira [...] pura escatologia é o que dás àqueles que te buscam e devo repetir como dona Teresa Cepeda y Ahumada que te via homem e ela mulher e porisso [sic] contigo conversava: tens tão poucos amigos, meu senhor" (HILST, 2002, p. 84). O mesmo sentimento de abandono é descrito como súplica por Hillé, de *A obscena senhora D.*: "acode-me, meu Pai,

[2] Na primeira edição, o nome do livro de Hilst que constava era "Qadós", substituído por "Kadosh" quando o mesmo foi reeditado pela editora Globo em 2002. A substituição foi feita por sugestão da própria autora.

me lembro tão pouco mas ainda sei que és Pai, olha-me, toca-me, como se o Outro tivesse tempo para se deter em velhotas farsescas" (HILST, 2001, pp. 76-7). Amós, por sua vez, fala de Deus como o inatingível, suspenso na indiferença:

> Deus? Uma superfície de gelo ancorada no riso. Isso era Deus. Ainda assim tentava agarrar-se àquele nada, deslizava geladas cambalhotas até encontrar o cordame grosso de âncora e descia descia em direção àquele riso. (HILST, 2006, p. 15).

Esse Deus distante e indiferente, mas também revelado na angústia de seu silêncio, é comum a diversas religiões e sistemas filosóficos desde a Antiguidade, embora nem sempre sua reclusão seja vivenciada com angústia pelos fiéis. O mais comum é que esse Deus seja esquecido, não cultuado, e substituído por outros deuses mais próximos do mundo terreno. Contudo, a noção divina expressa por Hilst em sua obra, apesar de revelar uma consciência religiosa mais ampla, ainda é arraigada à tradição monoteísta e a um Deus mais pessoal, como se pode concluir até aqui. Seu trato com o divino representaria uma característica comum aos escritores do século XX, por meio da ambivalência e do senso de abandono, expressos por Kadosh numa ênfase tantalizante: "E por que não vejo através, mais além daquele que me fala, daquele que me toca, por que não te vejo, CORPO DE DEUS, LÍNGUA DE DEUS, MÃO ESBRASEADA DE DEUS dentro de mim, ai, por que não te vejo?" (HILST, 2002, pp. 45-46, grifos da autora).

O silêncio divino

Desde o nietscheano "Deus está morto!", existiria certa *Weltschmerz* ("mal-estar no mundo") herdada do século XIX perpassando os discursos de alguns artistas da centúria seguinte, como sugere Armstrong (2001, p. 360). O silêncio divino faz parte de um cenário comum desde o nascimento da modernidade, popularizado e sistematizado pela filosofia de Nietzsche. Esse silêncio, seja pela sua morte ou pela sua reclusão, está relacionado a uma descrença que não é só religiosa, mas geral, em tons niilistas muito candentes. O filósofo alemão sugere que as raízes do niilismo pertenceriam ao cristianismo:

> Denomina-se o cristianismo a religião da compaixão [...] Ousou-se denominar a compaixão uma virtude (– em toda moral *nobre* ela vale como fraqueza –); foi-se mais longe, fez-se dela *a* virtude, o chão e a origem de todas as virtudes – só que, sem dúvida, e isso é preciso ter sempre em vista, do ponto de vista de uma filosofia que era niilista, que inscrevia a *negação da vida* sob seu escudo. (NIETZSCHE, 1996, p. 393-394, grifos do autor).

Nesse quesito, os textos hilstianos não se enquadram e até rejeitam a atitude niilista: não há qualquer tipo de negação da vida, seja nas narrativas aqui estudadas ou em qualquer outra parte. Hilda Hilst escreveu sobre a paixão pela vida que perpassa por uma ética que é essencialmente erótica. Seu imaginário é, por assim dizer, metafisicamente à deriva: procurar o divino e retirá-lo da reclusão torna-se um último ato de repulsa à negação. Ao contrário da visão de artistas como Samuel Beckett, por exemplo, cujas leituras do mundo são negativas e compreendem o silêncio divino como convite ao niilismo, as personagens de Hilst não aceita

essa mudez: daí os conflitos, as indagações, o processo que suas personagens vivenciam na tentativa de buscar Deus.

Nos três textos, o silêncio de Deus faz parte da motivação que gera a narrativa. O clamor das personagens por ele ocorre em chamamentos calorosos e eróticos, como este poema no meio do texto de Amós:

> Quando me darás, ó Grande Riso,
> Um cordão de ágatas ou de fios de água
> Finos como aqueles sedosos
> Que pendem das anêmonas
> Quando? Para que eu possa
> Te laçar, escuridão e gozo
> Meus eus desintegrados
> E APENAS
> O tu de ti em mim
> Quando
> Este amor regrudado a seu osso? (HILST, 2006, p. 35, grifos da autora).

É também sob a forma de um longo poema que Kadosh expressa seu anseio pelo divino. De maneira igual, o poema irrompe o tecido da prosa:

> [...]
> À espera, Senhor,
> Da tua mordedura.
> Perseguido
> E perseguidor
> Ando colado à terra.
> Mas num salto, Senhor,
> (a tua mão aberta
> à minha espera)
> Posso chegar ao alto.
>
> Se me sei perseguido
> Posso te amar, buscando.
> [...]
> Grande Perseguidor
> Foge comigo.
> E gozosos gozaremos
> Uma única viagem.
> [...]
> Grande Perseguidor
> Me faz teu perseguido.
>
> [...]
> Não ser livre. Repousar
> Na tua garra
> E madrugada certa se saber
> Parte
> De tua rara medula.
>
> E não ser triste
> Porque tua luz demora. (HILST, 2002, p. 91-93).

Os poemas, que surgem como interrupções, não servem apenas para ratificar a hibridez entre prosa e poema dessas novelas. Ao colocar em versos as súplicas para que Deus abandone o silêncio, a narrativa acrescenta um efeito de ruptura com a superfície compacta da prosa, arredia às regras da norma culta, além de evocar a tradição dos cânticos e do louvor a Deus, usualmente compostos em formas poéticas. A ruptura potencializa como as narrativas estão imersas na problemática vivenciada pelos narradores, uma vez que a confusão de gêneros (prosa, poesia), de formatos (narração, poema, diálogo) e de registros (ora grandiloquente, ora coloquial) representa a própria transformação ocorrida na trajetória das personagens após o contato com o sagrado. A escrita demonstra-se, assim, muito performática, no sentido de que a linguagem parece informe e inconstante, o gênero textual é quase inclassificável e até as regras de composição e da norma culta são utilizadas com muita liberalidade. Essa anarquia, por assim dizer, mimetiza o estado de espírito das vozes narradoras, como se o texto materializasse suas dúvidas, seu desespero e o estado descontínuo em que se encontram. Em busca de uma resposta do deus silencioso, o fluxo de consciência apresenta estruturas interrompidas, cuja maior marca dessa linguagem poética seria a mesma do delírio.

Para resolver o vazio derivado do silêncio divino, desse Deus esconso a pairar como uma sombra de angústia, as personagens resolvem absorvê-los como parte integrante de seus próprios corpos. A busca da importância e revelação do divino demonstrará, assim, uma percepção muito diferente da fé do religioso comum. Hillé, Kadosh e Amós não querem a vida eterna, a salvação ou perdão dos pecados, eles querem compreender a existência a partir da figura que lhes escapa ou só se apresenta através do silêncio e horror. A construção da erótica divina, assim, se revela no corpo como atestado e presença de Deus. A fragilidade e a potência corporal seriam, nesse sentido, as respostas para as súplicas diante do silêncio. É a essa conclusão que chega Hillé, aceitando que Deus falaria com ela por meio da sua presença nas coisas que criou:

> Quem sou eu para te esquecer Menino Precioso, Luzidia Divinóide Cabeça? se nunca fazes parte do lixo que criaste, ah, dizem todos, está em tudo, no punhal, nas altas matemáticas, no escarro, na pia, nas criancinhas mortas, no plutônio, no actínio, na graça do teu pimpolho, no meu vão da escada, nesta palha, em Ehud morto. (HILST, 2001, p. 37).

O exemplo acima é um chamado para compreender aquele que se recolheu no mistério, mas cuja presença é forte e densa – daí os paradoxos. Mas Deus, apesar do clamor que as personagens lhe dirigem, escolhe permanecer distante do homem. Se Hillé o encontra em tudo que há ao seu redor, Kadosh cria diálogos imaginários nos quais Deus lhe responde:

> Porque EU digo que deve assim para o homem: EU não devo estar na cabeça dos homens. Eu não devo ser chamado pelos homens. Escuta bem, Kadosh, queres interferir no meu destino? Há milênios procuro a ideia que perdi, não era nada que se parecesse contigo, ando atrás desse sem forma, desse nada que repousa esperando o meu sopro, e cada vez que me chamam a matéria que sou estilhaça. Por que me procuras, Kadosh, se eu mesmo me procuro? (HILST, 2002, p. 48).

A estratégia de Kadosh é acreditar que, se Deus escolhe o silêncio, é porque sua natureza não é tão distinta do humano, mas porque Ele seria humano em demasia, também à

procura interminável de si mesmo. Tal pensamento, em última análise, vai além do expresso por Hillé. Segundo Kadosh, o divino não está apenas em todas as coisas, mas é antes de tudo perturbado por todas as coisas que criou e assombrado por sua criação. Seu silêncio, portanto, é recusa de participar da miséria humana – que parece, nos textos, ser motivada por Seu afastamento do mundo. Amós, por outro lado, compreende o silêncio como uma brutalidade: "E descobrir que os teus meios/São iguais aos passos/Dos embriagados./Que há velhice e morte/Em tudo que criaste: sóis, galáxias. E em nós:/Animais do teu pasto." (HILST, 2006, p. 62).

Essas citações são marcadas por um traço essencial na concepção hisltiana de Deus: a humanização do divino é simultânea à divinização do humano, cujo exemplo mais bem acabado será o corpo. Resposta ao silêncio de Deus, o corpo é natural e transcendente, primitivo e sublime, descrito de maneira a rejeitar essas contradições para apostar numa conjunção que possibilite alcançar os mais altos cumes do espírito por meio da mais terrena materialidade da carne.

O espírito e o corpo

Para unir os opostos, representados por humano e divino, Hilda Hilst realiza a aproximação entre mística e erótica, num tratamento dialético que a situa numa lista de escritores que também lidaram com esse problema: Soror Juana de la Cruz, John Donne, Georges Bataille, entre outros. O trato hilstiano do assunto não apenas quer glorificar o corpo, como uma experiência sensorial radical, mas também chamar a atenção para sua fragilidade mortal. O elemento divino entra nessa equação porque, em última análise, Hilst humaniza o divino para que ele adentre nos mistérios do corpo e se torne compreensível. A paixão (como *passio*) é uma característica típica de seus trabalhos, e talvez seja a palavra mais exata para definir sua obra.

Na passagem a seguir, extraída de *Com meus olhos de cão*, parte do que afirmamos pode ser percebida por trás da trama linguística opaca, embora rica de significado:

> Via o peito de Amanda todo sugado, o menino uma fera, as mãozinhas cravadas. Deus é mulher? Como tenho sugado o peito que não vejo. Continuo sozinho, leproso. A porca é Deus. Estirada também. Sonhando. hilde e seus olhinhos cor de alcachofra. Lisa de costado e inocente. Alcachofra também tem tudo a ver com Deus. Esqueçam. Modelos de interpretação. [...] Amós Kéres. Inocente como um pequeno animal-criança olhando o Alto. Mas dizem que o Alto é nada e é preciso olhar os pés. E o cu também. Com um espelho. Estou olhando. Impossível esquecer grotesco e condição. Ai, eu quero a cara Daquele que vive dentro de Amós, o Imortal, o Luzir-Iridescente, O percebedor-Percebido. (HILST, 2006, p. 48-49).

Nesse pequeno trecho, o narrador coloca o leitor diante de uma difícil possibilidade de interpretação. A associação de Deus como "porca" e "alcachofra", por exemplo, ou o sobressalto da pergunta "Deus é mulher?" que precede essas afirmativas, nos levam a um território de árdua apreensão ("Esqueçam. Modelos de interpretação", diz o narrador). Em *Senhora D*, Hillé compreende a aparição de uma porca em sua casa como manifestação divina, assim como Amós também vive com cães. Os animais, nesses casos, representam o corpo como matéria pura, sem os contrastes da alma; ainda que tal animalidade não signifique

um grau inferior, ela serve para nos recordar que o humano também é feito de matéria, mas, ao contrário dos outros animais, é uma matéria que anseia por transcendência. À parte a opacidade dessas associações, em todo o excerto acima há essa angústia de procura que serpenteia através do corpo, porta para o alto: como em *Senhora D.*, busca-se Deus no próprio cu, "com um espelho", para revelar o "grotesco" de nossa "condição". É em *A obscena senhora D.* que encontraremos mais exemplos de que a relação corpo/ espírito, na obra de Hilda Hilst, ambiciona ser unívoca, e abordagem a seguir é dos mais belos exemplos de erotismo sagrado em língua portuguesa:

> Há lugar para carne no teu coração, Senhor? Há uns veios fundos e gemidos com o som do UMM? Ehud, sabes como é a palavra Intelecto em russo? É UMM. O M prolongado UMMMMMMMM. a carne é que deveria ter o som do UMM, é assim no teu peito, Senhor, o sentir da carne? de lá do escuro venho vindo, teias à minha volta, estou presa a ti, do UMM à carne, um torcido elastiçoso no espaço de nós dois, não te separes nunca, não tentes, é sangue e gosma, é dubiez na aparência mas é cristal de rocha, vívido empedrado, é úmido também, UMM, o intelecto pulsando, a carne remançosa na aparência, se me olhas não vês febricidade mas se me tocas te seguro numas duras babas, tu e eu, um único novelo espiralado, não te separes nunca, não tentes, subo até os tornozelos, vou te lambendo lassa, aspiro pelos, cheiros, encontro coxa e sexo, queria te engolir, Ehud, descias o UMM pela minha laringe, UMM pelas minhas tripas, nódulos, lisuras, trituro teus conceitos, teu roxo intelecto, teu olhar para os outros, te engulo Ehud, [...] não és mais Ehud, és Hillé e agora não te temo. (HILST, 2001, p. 60-61, grifos da autora).

O corpo e o espírito em êxtase sagrado: nessas imagens, Hilda Hilst abusa da expressividade para alimentar nossa imaginação acerca do desejo profundo de suas personagens, perdidas na deriva sensual da carne e esperançosas por um encontro transcendental. Com isso, quer unir o alto e o baixo, o espírito e a carne – numa cobiça de que o êxtase e a vida sejam mais completos e transgressores. A transgressão encontrada em sua obra geralmente está relacionada ao fato de que o pornográfico, o erótico e o carnal são atributos que podem ser lidos como signos do sagrado e do espiritual. Com efeito, o "eu" dessas narrativas se liberam do peso da morte e da ruína física assumindo que o isolamento ou o estado decadente em que vivem representam, sobretudo, uma outra concepção de existência. Nesse sentido, o sexo seria a forma mais sublime de substancialização do sagrado, pois, ao contrário da morte e da velhice, o gozo sexual revelaria o corpo em sua potência mais aguda.

A poética hilstiana lida com o cárcere da carne tentando se libertar de si mesma e alcançar Deus, mas não quer, em momento algum, escolher entre essas opções. Tal libertação não significa uma ascese negativa, ou renúncia: significa uma expansão dos limites do próprio desejo até Deus. O erotismo não tem a função de explorar apenas o corpo, ou ser experimentado como gozo; como uma única entidade sagrada, corpo e espírito exercem o papel de portal para o divino. A relação sexual, as funções mais básicas como a fome ou o desejo irreprimível são rituais de transgressão por meio dos quais existe uma abertura para a ascese espiritual.

Bataille (2004, p. 26-27) escreveu que "todo erotismo é sagrado", mas no caso dessas narrativas a diferença consiste em radicalizar a ideia de que não há separação entre corpo e espírito. As formas usadas por Bataille para caracterizar o erotismo sagrado são todas presentes no texto hilstiano, como a transgressão, a concepção indiferenciada entre alto e baixo corporal, e a resposta para a busca do divino por meio da transcendência da carne. Ao

tomar essa perspectiva, o texto de Hilst derruba a barreira entre o profano e o sagrado, criando entre esses dois âmbitos algo mais próximo da dependência mútua do que da oposição.

A relação de interdependência Deus/Homem

O quarto e último aspecto do divino presente nas narrativas hilstianas é a relação de interdependência Deus/Homem. Vimos que a teofania revela o mistério fascinante e terrível da divindade: terrível porque emerge o lado contraditório de Deus e fascinante, em certo modo, pelos mesmos motivos; o silêncio de Deus, sua clausura aflitiva logo depois da revelação (teofania), é vivenciado em sua narrativa sob um ponto de vista mais conflituoso. A resolução desse conflito é que os textos se inserem numa tradição, desta vez de fundo místico, ao trabalhar com o erotismo sagrado e a dualidade corpo/alma; a busca pela plenitude da experiência – e da compreensão do que seja Deus – une as chamas do corpo em direção às alturas do espírito: a experiência humana que deseja o todo, a união dos opostos. Em decorrência disso, o outro aspecto surge: ao passo que, se antes encontramos um movimento de Deus em direção ao homem – na epifania, no silêncio ou em sua presença no corpo como erotismo sagrado –, na interdependência existe a sugestão de que o próprio Deus não existiria sem o homem.

Esta interdependência não significa apenas a ideia de Deus como invenção humana, assim como a filosofia, a história ou a arte. Afirmar que Deus depende do homem só porque foi o homem, em última análise, o responsável pela criação e desenvolvimento da ideia de Deus é desconsiderar que o pensamento místico e religioso não lida com o divino de outra forma senão como um dado real. Admitir que Deus é tão somente uma ideia dominante, ou apenas produto de alguma ideologia, significa desprestigiar tudo o que ainda acontece "em nome de Deus" e que não é apenas real, mas é, em igual medida, verdadeiro para aquele que crê.

Jack Miles, ex-jesuíta e professor, escreveu uma "biografia" de Deus, analisando-o como uma personagem literária, tomando os textos bíblicos como referência. Em uma de suas análises sobre Javé, Miles observa de que maneira ele depende do homem:

> No começo, e por um longo trecho depois do começo, Deus depende do homem até mesmo para o funcionamento de suas próprias intenções e, até certo ponto, é quase um parasita do desejo humano. Se o homem nada desejasse, seria difícil imaginar como Deus poderia descobrir o que Deus quer. Quando reconhecemos dessa forma que Deus é dependente dos seres humanos, podemos avaliar por que, para ele, a busca de uma autoimagem não é uma indulgência inútil e opcional, mas sim a única e indispensável ferramenta de que dispõe para sua autocompreensão. (MILES, 1997, p. 109).

Para além da dependência de Deus, o fenômeno da interdependência seria o movimento mútuo do ser religioso para com o alvo de sua devoção, como uma simbiose. Mas no caso da prosa poética de Hilda Hilst estamos lidando com algo muito diferente da atitude comum de devoção a Deus. Diferente não só por se tratar de uma obra de ficção, mas também porque tensiona alguns aspectos da relação Deus/homem. Nos versos a seguir, retirado de

outro livro, *Poemas malditos, devotos e gozosos*, composto de 21 poemas dirigidos a Deus, encontramos uma sugestão do assunto como presente na obra da autora:

> Não te machuque a minha ausência, meu Deus,
> Quando eu não mais estiver na Terra
> Onde agora canto amor e heresia.
> Outros hão ferir e amar
> Teu coração e corpo. (HILST, 2005, p. 63).

Nos poemas que antecedem a este, a voz poética ultraja, teme, anseia e erotiza a figura de Deus, assim como acontece na prosa; no poema do qual foi retirado o excerto, o eu-lírico anuncia a Deus sua morte, e o tranquiliza, lembrando que outros virão substituir seu canto de "amor e heresia". A consciência revelada é que também Deus precisa do homem, uma visão do sagrado não mais como o separado, mas com uma presença brutal no cotidiano. Para compreendermos melhor, é necessário tomar conhecimento da influência do escritor grego Nikos Kazantzakis, citado em entrevistas e textos de Hilda Hilst. A autora várias vezes declarou que sua decisão de se isolar no interior de Campinas, abandonando uma vida social intensa para se dedicar exclusivamente à literatura, havia sido despertada pela leitura de *Report to Greco.*

Neste livro, encontramos pensamentos assombrosos e muito parecidos com o da própria Hilst, como esta frase: "Deus é a mais magnífica face do desespero, a mais magnífica face da esperança" (KAZANTZAKIS, 1973, p. 22). Os autores comungam de uma perspectiva cósmica, na qual o anseio por um Deus se traduz em desespero e esperança, e também partilham de resolução positiva diante do silêncio, diferenciada na luta pela afirmação da vida contra a morte. Essa luta se faz na rejeição do sofrimento e da decadência física, e do corpo como um lugar de repressão. A afirmação da vida contra o niilismo se dá, de fato, na glorificação da carne sem restringi-la com tabus ou interditos; pelo contrário, será a transgressão o elemento definidor de seu erotismo sagrado.

No livro *Ascese* encontraremos o pensamento místico de Kazantzakis em maior ponto de contato com a obra hilstiana. Com o subtítulo "Os salvadores de Deus", o pequeno livro faz lembrar um breviário ou manual de conduta mística, no qual o autor descreve sua própria experiência para servir de modelo. Como afirma o prefácio do tradutor, Kazantzakis é um "místico sem igreja". Ainda segundo Paes, as ideias-chave do livro evidenciam "que o Deus a que elas se referem é imanente no homem, não exterior nem transcendente a ele" (KAZANTZAKIS, 1997, p. 30). Trata-se de uma percepção do divino muito mais emaranhada que a usual, porque sua sensibilidade é típica do *pensamento* místico, de alguém que cogita sobre sua situação no universo de um ponto de vista radical – por um lado profundamente religioso, e, de outro, racional.

Kazantzakis e Hilst se aproximam sobretudo porque suas ideias nem sempre estão de acordo com a escola neoplatônica, como o deus silencioso de Plotino, que se manifestaria por emanação nas esferas e coisas inferiores a ele. Também não se trata de uma teologia negativa, cujo princípio elementar é compreender a manifestação divina por meio de sua ausência. Em Hilst e Kazantzakis, Deus tem nomes e apelidos, se manifesta no corpo e nas trocas afetivas e corporais das criaturas, e sem o elemento humano não poderia ser concebido como Deus:

> Vimos o círculo supremo das forças turbilhonantes. A esse círculo chamamos Deus. Poderíamos ter-lhe dado qualquer outro nome que quiséssemos: Abismo, Mistério, Treva Absoluta, Luz Absoluta, Matéria, Espírito, Última Esperança, Última Desesperança, Silêncio.
> Mas chamamos-lhe Deus porque só esse nome comove, desde tempos imemoriais, nossas entranhas até o fundo. E essa comoção é indispensável para tocarmos corpo a corpo, além da lógica, a terrível essência. (KAZANTZAKIS, 1997, p. 112).

Em *Com meus olhos de cão*, há uma série de referências que sugerem mais diretamente a influência de Kazantzakis na obra da autora brasileira. Na última página, um narrador nos afirma que Amós sumiu do caramanchão onde morava, nos fundos da casa da mãe, e que esta, ao procurá-lo, só encontrou "uma cadela olhando os ares" e um bilhete que dizia (HILST, 2006, p. 66):

> Deus? Uma Superfície de Gelo Ancorada no Riso. E mais abaixo:
>
> Amós = ∞
> SGAR = Θ = Ø

Amós, que era matemático, é igualado ao infinito, e Deus (representado pelo acróstico SGAR – Superfície de Gelo Ancorada no Riso) possui duas representações: a letra grega Teta (Θ), que simboliza tanto a medida de um ângulo, quanto possui o sentido de espírito em algumas religiões, mais o sinal de conjunto vazio (Ø). Comparando com o excerto de Kazantzakis citado antes, a definição de Amós para Deus como um símbolo cheio de significado, como a letra Teta, e também como outro que simboliza o vazio, está de acordo com a opinião do escritor grego de que poderíamos atribuir qualquer nome para Deus. Como afirmado no início desse trabalho, Deus é chamado por vários nomes e títulos diferentes nos textos de Hilst, poucas vezes sendo denominado por seu epíteto mais comum e quase nunca por nomes bíblicos ou mitológicos.

Em outra passagem, Kazantzakis (1997, p. 119) afirma: "Não é Deus que irá nos salvar; nós é que o salvaremos lutando, criando, transfigurando a matéria em espírito". Esse objetivo é o ponto mais definidor dessa relação de interdependência: o fato de que está nas mãos do homem a modelagem de uma ideia de Deus que seja nova, e de que o papel do corpo é ser ele mesmo divinizado por via da trasncedência. Nas narrativas hilstianas estudadas, a labuta das personagens, enredadas em seus próprios destinos, mas sob a luz crua do sagrado, propagam uma problematização do divino que está no centro do cotidiano de uma pessoa mística. "Se permitires/ Traço nesta lousa/ O que em mim se faz/ E não repousa: Uma ideia de Deus", afirma Hilst num poema de 1967 (HILST, 2002, p. 28).

Não por outro motivo a relação das personagens com Deus não é pacífica ou submissa: ao contrário, envolve situações que os fiéis habituais de Javé talvez desconheçam. Contudo, é importante notar que não estamos lendo relatos de um adorador comum, e sim de alguém disposto a lutar contra uma percepção fechada do sagrado, única, ou até alienante.

"Ao lutar com o mundo visível que nos circunda e ao submetê-lo, não libertamos Deus apenas: nós o criamos", afirma Kazantzakis (1997, p. 138). Ao que Hilda Hilst faz coro, através da voz angustiada de Hillé (Hilst, 2001, p. 88, grifo da autora): "Me vem também,

Senhor, que de um certo modo, não sei como, me vem que muito desejas ser Hillé, um atormentado ser humano. E SENTIR."

Considerações finais

O Deus nos textos da autora não é muito diferente do Deus com que nós estamos habituados, até porque a experiência do sagrado possui algumas características básicas, e seu modelo é, sem dúvida, o Javé do Velho Testamento. O que torna a ideia hilstiana de Deus tão forte é que Hilda Hilst está construindo essa ideia de forma incessante, porque não é somente Deus que lhe interessa, mas a vida que o contém. Os narradores estão pensando esse Deus, e as narrativas se revelam, em última análise, o processo desse pensamento.

A partir das observações apresentadas, a complexidade dessas narrativas hilstianas não diz respeito apenas a um correlato com a experiência mística ou sagrada. A escrita performática de Hilst, que inscreve nos signos uma radicalidade vital, alcança altos níveis de reflexão. Seus narradores relatam uma experiência que é, basicamente, filosófica, no sentido de que o sagrado com que eles se deparam não é tomado de modo pacífico e é extremamente problematizado. Não seria abusivo afirmar que a escrita hilstiana nessas três obras – vale dizer, em muitas outras também – revela narradores que são verdadeiros filósofos da experiência religiosa. A busca inaugural dos textos é a de uma "ideia de Deus", consubstanciado com o sagrado que o circunscreve, e o resultado são livros que tematizam o indivíduo diante de uma alteridade radical exigindo ser compreendida. Se é no corpo humano o local próprio do divino, como esses textos deixam apreender, então a demanda pela compreensão significa, sobretudo, uma exigência ética – para si e para o Outro.

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito.* Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Uma história de Deus:* quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HILST, Hilda. *A obscena senhora D.* São Paulo: Globo, 2001.

_____. *Kadosh.* São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Poemas malditos, gozosos e devotos.* São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Com meus olhos de cão.* São Paulo: Globo, 2006.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Ascese:* os salvadores de Deus. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Report to Greco*. Tradução de P. A. Bien. Londres: Faber and Faber, 1973.

MILES, Jack. *Deus, uma biografia.* Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas.* Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Coleção "Os Pensadores")

OTTO, Rudolf. *The idea of the holy:* an inquiry into the non-rational factor in the idea of the divine and its relation to the rational. Tradução de John W. Harvey. Londres: Oxford University Press, 1958.

SILVA, L; ARAÚJO, V. Hilda Hilst e o erotismo Sagrado. COSTA E SILVA, Natali et al. (Org.). *Mulheres e a literatura brasileira*. Macapá: UNIFAP, 2017.

Recebido em 22/01/2018
Aprovado em 29/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Como no princípio: as formas da violência em *El infinito en la palma de la mano*, de Gioconda Belli

As in the beginning: the forms of violence in *El infinito en la palma de la mano*, by Gioconda Belli

Rosane CARDOSO[1]

RESUMO: Deus, ao criar o mundo, impôs ordem ao caos. Depois, fez o homem cuja obediência era a condição para perpetuar-se no paraíso. Mas o pecado infunde outra vez a desordem à terra. Este artigo discute a violência em *El infinito en la palma de la mano*, de Gioconda Belli. Ao elaborar uma leitura sobre a perda do paraíso, a escritora nicaraguense reconstrói o rito sacrificial por que passam Adão e Eva, enquanto se apercebem do significado do conhecimento do mundo e de si. A narrativa belliana se alicerça na dualidade entre criador e criatura, masculino e feminino, vida e morte. Essa duplicidade pode ser lida a partir do que Mircea Eliade denomina de *coincidentia oppositorum*, identificadora da condição humana. Por um lado, esse processo é marcado, na obra, pela violência que se estabelece a partir da *rivalidade mimética* (René Girard) representada pelo cainismo. Por outro, a violência é uma latência nascida na expulsão de Adão e Eva e perpetuada na culpa dos pais, na rebeldia dos filhos e na relação deles com o Criador.

PALAVRAS-CHAVE: *Coincidentia oppositorum*. Violência. Rivalidade mimética. *El infinito en la palma de la mano*.

ABSTRACT: God, when creating the world, imposed order to chaos. Then, He created mankind, whose obedience was the condition to perpetuate their stay in paradise. But sin once again infused Earth with disorder. This article discusses the violence in *El infinito en la palma de la mano*, by Gioconda Belli. When elaborating a reading on the loss of paradise, the Nicaraguan writer reconstructs the sacrificial rite that Adam and Eve go through, as they realize the meaning of knowing the world and themselves. The bellian narrative is based on the duality between creator and creature, masculine and feminine, life and death. This duplicity can be perceived from what Mircea Eliade calls *coincidentia oppositorum*, identifier of the human condition. On the one hand, this process is marked, in the book, by the violence established from the *mimetic rivalry* (René Girard) represented by cainism. On the other hand, the violence is a latency born in the banishment of Adam and Eve and perpetuated in the guilt of the parents, the rebellion of the children and their relationship with the Creator.

KEYWORDS: *Coincidentia oppositorum*. Violence. Mimetic rivalry. *El infinito en la palma de la mano*.

Para ver el mundo en un grano de arena,
Y el cielo en una flor silvestre,
Abarca el infinito en la palma de tu mano

[1] Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC; Universidade do Vale do Taquari – UNIVATES. Professor de Literatura no Departamento de Letras. Santa Cruz do Sul – RS – Brasil. CEP: 96815900. E-mail: rosanemc@unisc.br

Y la eternidad en una hora.

W. Blake

Introdução

A relevância literária de Gioconda Belli tem merecido incontáveis estudos no Brasil e no exterior. Sua obra permite debates de amplo espectro, tanto no que tange a abordagens temáticas, quanto à variedade de gêneros a que se dedica. Publicando desde 1972, a autora se dedica à literatura infantil, ao conto, à biografia, ao romance. Mas sua trajetória literária começou com a poesia, campo em que continua atuante. Destacam-se, no gênero, *Sobre la grama* (1972), *Línea de fuego* (1978), *Truenos y arco iris* (1982), *De la costilla de Eva* (1986), *Apogeo* (1997), *Fuego soy apartado y espada puesta lejos* (2006), *En la avanzada juventud* (2013), entre outros.

Sobre os romances, talvez a obra mais celebrada seja *La mujer habitada* (1988), ainda que vários títulos tenham sido premiados. Com *Crónicas de la izquierda erótica*, mais tarde intitulado *El país de las mujeres*, Belli se tornou a primeira mulher a receber o prêmio "La Otra Orilla", outorgado pelo Grupo Editorial Norma e pela Asociación para a Promoción de las Artes (Proartes). A premiação se constituiu de 100.000 dólares e da publicação do romance em toda América e Espanha.

A narrativa de Gioconda Belli tem por base dois eixos: o feminino e a política. No que abrange às questões de gênero, a autora constrói personagens femininas fortes que enfrentam o ambiente patriarcal e que buscam romper com o destino imposto às mulheres em contexto onde vigoram princípios pautados pela aparência e por construções familiares que remetem a situações político-ditatoriais. Nesse sentido, a questão política se vincula naturalmente ao feminino. Tais críticas estão presentes não só nas narrativas, mas também na poesia belliana. A eleição desses temas não é por acaso, como ratifica a escritora:

> Dos cosas que yo no decidí decidieron mi vida: el país donde nací y el sexo con que vine al mundo. Quizá porque mi madre sintió mi urgencia de nacer cuando estaba en el Estadio Somoza de Managua viendo un juego de béisbol, el calor de las multitudes fue mi destino. Quizá a eso se debió mi temor a la soledad, mi amor por los hombres, mi deseo de trascender limitaciones biológicas o domésticas y ocupar tanto espacio como ellos en el mundo. (BELLI, 2001, p. 6).

> He sido dos mujeres y he vivido dos vidas. Una de mis mujeres quería hacerlo todo según los anales clásicos de la feminidad: casarse, tener hijos, ser complaciente, dócil y nutricia. La otra quería los privilegios masculinos: independencia, valerse por sí misma, tener vida pública, movilidad, amantes. Creo que al fin he logrado que ambas cosas coexistan bajo la misma piel. Sin renunciar a ser mujer, creo que he logrado también ser hombre. (BELLI, 2001, p. 6).

Gioconda Belli teve ativa participação na luta contra a ditadura de Anastasio Somoza, razão por que precisou exilar-se no México e na Costa Rica. Após a queda do ditador, ela, como ativista sandinista, assumiu vários cargos políticos, até decidir-se por deixar a política e escrever literatura. Hoje vive entre os Estados Unidos e Manágua. Sua trajetória pessoal e política é contada com franqueza na autobiografia *El país bajo mi piel*: memorias de amor y guerra, lançada em 2000. Da vida acomodada de menina de classe média até a percepção, já

na pós-adolescência, da necessidade de lutar contra paradigmas sociais que cerceavam a liberdade feminina e de se envolver na luta política, Belli narra, sem constrangimentos ou meias palavras, tanto suas paixões e decepções quanto o seu testemunho da longa ditadura Somoza (1936-1979), em que se sucediam membros da mesma família na manutenção do poder.

A dualidade proposta pelo subtítulo da obra – amor e guerra – pode ser interpretada como a interferência direta em várias de suas incursões literárias, como se pretende, também, identificar em *El infinito en la palma de la mano*, tema deste artigo, obra que recebeu os prêmios Biblioteca Breve Seix Barral (2008) e Sór Juana Inés de la Cruz (2008).

Fernández Hall (2009) demonstra admiração por Belli, pois acredita que a autora correu um sério risco ao elaborar um texto que tem por base o "Gênesis", ou seja, uma história que, supostamente, todo mundo conhece. Em nota introdutória, Gioconda Belli destaca esse fato, mas acrescenta sua necessidade de escrever a história que lhe parece ser a de todos nós:

> Esta novela se originó en el asombro de descubrir lo desconocido en una historia que, por antigua, creía conocer de toda la vida. (BELLI, 2009, p. 11).
>
> Alimentada por estas lecturas llenas de revelaciones y fantásticas inferencias, di rienda suelta a mi imaginación para evocar en esta novela los entretelones insospechados de este antiguo drama, el paisaje surrealista del Paraíso y la vida de esta inocente, valiente y conmovedora pareja. [...] Esta es pues una ficción basada en las muchas ficciones, interpretaciones y reinterpretaciones que alrededor de nuestro origen ha tejido la humanidad desde tiempos inmemoriales. Es, en su asombro y desconcierto, la historia de cada uno de nosotros. (BELLI, 2009, p. 13).

Belli traz, na "Nota de la autora", informações sobre a trajetória do casal primordial da cultura cristã. Embora, na *Bíblia*, apareçam em apenas quarenta versículos do "Gênesis", os relatos sobre Adão e Eva e sua descendência proliferam desde a Antiguidade em apócrifos, tais como os Livros de Enoch, o Apocalipse de Baruk, o Livro perdido de Noé, os Evangelhos de Nicodemos e os Livros de Adão e Eva que compreendem outras tantas narrativas sobre eles (BELLI, 2009). A partir das versões e variações do mito, a escritora se permite escrever seu próprio "Gênesis".

Como no princípio

El infinito en la palma de la mano divide-se em duas partes. Em "Hombre y mujer los creó", Adão, de repente, percebe-se: "Y fue. Súbitamente. De no ser, a ser consciente de que era. (BELLI, 2009, p. 17). De imediato, busca seu outro. Olha ao redor, sabe que é visto, mas ignora por quem. Seus sentidos começam a despertar: cheira, olha, sente, como qualquer animal. Existe, em torno de si, uma natureza exuberante e, sem que nada lhe indique, sabe que deve nomear as coisas.

Adão rapidamente se entedia, pois a felicidade "es larga y un poco cansada." (BELLI, 2009, p. 18). Sentindo-se só, deixa-se levar pela sonolência e pelas sensações. Ciente diante da sua incapacidade para compreender, Adão tem o primeiro sonho. Dele desperta quando o corpo se abre para o nascimento de Eva. Tocam-se as mãos, olham-se, querem saber o que são. Mas há coisas que não podem ser nomeadas ou, mesmo sendo, não se explicam sua

dimensão. Para Adão, isso não é um problema. Ele se sabe Adão e sabe que ela é Eva. Porém, tal simplicidade não basta para ela:

> —¿Qué hacemos aquí? — preguntaba.
> —No sé.
> —¿Quién nos puede explicar de dónde venimos?
> —El Otro.
> —¿Dónde está el Otro?
> —No sé dónde está. Solo sé que nos ronda.
> Ella decidió buscarlo. (BELLI, 2009, p. 20).

Eva deseja saber o que existe além do Jardim, das nuvens, dos nomes atribuídos. A insistência de Eva começa a perturbar o acomodado Adão. Para ele, o mundo está posto, bastando desfrutá-lo. Nada lhes falta, tudo está permitido, exceto comer o fruto da Árvore do Conhecimento. Mas a mulher não se conforma com uma proibição sem justificativa. Então encontra a Serpente que lhe conta que, comendo aquele fruto, conhecerá tanto quanto o Outro, Elokim, o criador. Eva aprende que o Senhor os fez à sua imagem para que tivessem o poder da criação em suas mãos. Com isso, eles têm o livre arbítrio de decidir o que querem. Portanto, não existe uma mulher fraca diante da pérfida serpente. Eva é tentada pelo desejo de saber. Porém, comer o fruto não revela, mas faz sentir. Quando juntos pela primeira vez, Adão e Eva se tocaram, mas não se sentiram. Agora, de posse do conhecimento, os dois percebem o desejo, pois o corpo reage mesmo sem ser tocado:

> Eva lo vio llegar. Tembló al verlo acercarse corriendo. Miró el sudor brillando en su piel, las piernas fuertes, el impulso de sus pies, la mirada de alarma. Cruzó las manos sobre el pecho. (BELLI, 2008, p. 44).
>
> Se volvió a mirarla. Ella estaba de espaldas. La curva arqueada de su cintura alzaba sus nalgas hermosamente redondas. Se preguntó si al morderlas sabrían tan dulces como el higo. (BELLI, 2008, p. 45).

Tateantes, ambos seguem impulsos. Mas o momento ratifica a diferença entre eles e os animais. O sexo os faz seguir o instinto, mas também sentem medo e culpa. As respostas que o fruto traz se revelam confusas e Eva percebe que o conhecimento se constrói a partir de lentas revelações, de sonhos e de intuições. Depois da perda do paraíso, os amantes encontram a dor causada pela fragilidade do homem diante do frio e da fome. Eva, sobretudo, descobre que a mulher sangra e se rasga para trazer outros seres ao mundo: “y fue así que la primera mujer echó a sus hijos a vivir sobre la tierra.” (BELLI, 2009, p. 158). Eva dá à luz gêmeos, Luluwa e Caim. Pouco tempo depois, nasce outro casal, Abel e Aklia.

A segunda parte, “Crescei e multiplicai-os”, desenvolve-se em poucas páginas, talvez para marcar a intensidade das paixões humanas e a iminência da morte. Também é preciso destacar que esta é uma narrativa cujo final é conhecido, principalmente no que se refere ao cainismo, ápice da tragédia de Adão e Eva. O drama dos dois, agora, configura-se na trajetória dos seus descendentes e na necessidade de povoar a terra.

A puberdade dos filhos provoca sentimentos confusos nos pais. Eva sente alívio por não dependerem mais dela e do seu corpo exausto de alimentá-los. Já Adão sente-se nostálgico daquele tempo em que ignoravam tudo e recorriam a ele para ensiná-los sobre o

fogo, os frutos e os animais. O pai gostava de evitar certos perigos, enquanto a mãe tentava dizer que somente o conhecimento os prepararia para a vida. A ajuda dos filhos nas tarefas diárias também é bem-vinda para a mulher, enquanto Adão se vê enfraquecido frente à força dos rapazes.

Porém, conflitos mais complexos começam a se delinear. A beleza de Luluwa, que atrai não somente os olhos dos irmãos, mas também os do pai, poderia se tornar a grande tragédia. Mas outra, mais elementar, estava por vir. Os calados Luluwa e Caim parecem não haver rompido o laço que os unia no útero materno. Mas Elokim decide que o sangue do mesmo parto não deve se misturar: Luluwa deve unir-se a Abel e Caim a Aklia. De tal desígnio provém o assassínio de Abel pelas mãos de Caim, o desterro e a marca de proscrito feita por Elokim. Aos pais resta a impossibilidade de perdoar o filho que amam e a certeza, ainda que não pronunciada, da injustiça divina.

Enquanto Luluwa acompanha o amante, Aklia se recolhe cada vez mais, retomando a aparência hirsuta que tinha quando nasceu, mas que agora lhe cobre o corpo totalmente. Essa menina feia, que nunca recebeu um olhar de desejo nem dos irmãos nem do pai, gradualmente deixa de falar, perdendo a razão e a consciência, até "entregarse sin reparos a una existencia de símio." (BELLI, 2009, p. 232). Assim o primeiro casal humano perde todos os filhos: para a morte, para o exílio e para o próprio paraíso, já que Aklia, ao recuperar o estado puramente instintivo, pode voltar ao Éden.

A condição humana ante o sagrado

Como acentua Fernández Hall (2009), Belli elabora seu texto baseando-se em ambiguidades. No entanto, o que poderia cair em dicotomias vazias e estereotipadas, é eficazmente contornado pela autora, pois:

> Las dualidades están presentes no sólo en las figuras de Adán/Eva y Elokim/la Serpiente sino en otros pares como ser. Afrontando el riesgo constante de caer en los estereotipos, Belli juega continuamente con el fuerte lazo biológico del ser humano con su arquetipo y a la vez el deseo humano (ya desligado de su sexo) de libertad y elección individual. (FERNÁNDEZ HALL, 2009, p. 2).

A narrativa coloca constantemente em xeque a ambiguidade entre Deus e o Diabo; criador e criatura; masculino e feminino; inteligência e sensualidade; dor e prazer; vida e morte; bem e mal. Mais ainda, na figura de Aklia, Belli apresenta a mais visceral condição humana que é a sua intrínseca relação com o animal. A presença, no texto, dessas dualidades se constitui como *coincidentia oppositorum* (ELIADE, 1993), isto é, a união dos contrários, a totalidade composta de fragmentos, os contrários que identificam a profunda insatisfação do homem com seu lugar no mundo. Nesse "lugar" reside o que chamamos de condição humana.

É preciso retomar o fato que *El infinito en la palma de la mano* é uma narrativa que se articula a partir do sagrado. Mircea Eliade, um dos mais respeitados estudiosos das religiões, assevera a ambiguidade do próprio sagrado e, em consequência disso, a ambiguidades também das suas manifestações (ELIADE, 1992). O sagrado se manifesta tanto no cotidiano quanto na história como o está para além do tangível e do intelectualmente apreensível. Ele existe em si mesmo, pautado pela relatividade, corresponde a uma cosmogonia e a rege. O

sagrado é ambíguo. Os elementos físicos de seu simbolismo são tangenciados pelo crivo moral, o homem pode ser beneficiado ou punido, os ritos exigidos podem ser cruéis, mas benéficos, a dádiva recebida frequentemente é um teste à fé humana. Sobretudo, o sagrado se constrói a partir da oposição máxima: o profano, ou, conforme interessa ao objetivo deste artigo, a transgressão ou violação das regras sagradas.

Merece atenção, nesse sentido, a aproximação entre Eva e o mito de Lilith, aquela que teria sido a primeira mulher de Adão. Segundo Barbara Koltuv:

> As origens de Lilith ocultam-se num tempo anterior ao próprio tempo. Ela surgiu do caos. Embora existam muitos mitos acerca de seus primórdios, Lilith aparece nitidamente, em todos eles, como uma força contrária, um fator de equilíbrio, um peso contraposto à bondade e masculinidade de Deus, porém de igual grandeza. (KOLTUV, 1991, p. 17).

Com frequência, Lilith é retratada com corpo de serpente e, por essa razão, é confundida com a serpente que seduz Eva. Na Idade Média, essa concepção levou a ver ambas como representações da fragilidade ante o pecado. Por isso, não é incomum que apareçam juntas em esculturas do período. Segundo Charbonneau-Lassay (1997), a arte dos primeiros séculos cristãos representa a tentação dando à serpente um rosto feminino. Ainda conforme o pesquisador, no século XV, Jean de Cuba fala em draconcópedas, serpentes com rostos de virgens humanas. Esse seria o monstro que, orientado pelo diabo, instiga Eva à desobediência. Para autores do século XIX, no entanto, a serpente do paraíso possui o rosto de mulher para expressar que a mulher e a serpente pactuam como forma de solidariedade feminina (CHARBONNEAU-LASSAY, 1997).

De acordo com a tradição cabalística, Lilith surgiu no mesmo momento que Adão e não de uma costela, mas do mesmo barro que ele. Existia, portanto, total igualdade entre ambos. Mas o homem recusa tal paridade e exige que ela se submeta a ele. Então, Lilith foge do Éden e inicia um percurso demoníaco. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p. 548). Em versão apresentada por Jean Markale (1983), ao fugir, Lilith encontra Samael, mestre dos anjos caídos, por quem se apaixona. Partilhando o respeito à igualdade dos sexos, instala-se no Vale do Jehannum, gerando, com Samael, uma prolífera descendência de monstros, em oposição ao ideal composto por Adão e Eva, mesmo que estes, tendo provado do fruto proibido, tiveram filhos igualmente amaldiçoados.

Embora tenha sido criada por Deus, Lilith é vagamente mencionada no Antigo Testamento como *mocho* e *demônio da noite*[2]. A menção superficial faz crer que a trajetória dela mulher não interessa (ou não convém) à pregação cristã. Quanto à Eva, sua desobediência serve perfeitamente ao moralismo religioso, pois "ensina" que a mulher é fraca e suscetível a tentações. Em todas as versões, Lilith sempre se opõe à submissão. Igualmente, é sempre ela quem decide abandonar o paraíso que não lhe interessa se ela não puder ocupar um espaço de igualdade.

Em *El infinito en la palma de la mano*, as interrogações de Eva – e posteriormente a rebeldia de Luluwa e mesmo o recolhimento de Aklia – é possível reconhecer a proximidade da Eva belliana com a primeira mulher. Mas a narrativa também adere à versão bíblica. Adão gera Eva, como ensina o "Gênesis" ou, como pensa Markale (1983), ela é arrancada do corpo,

[2] Isaías, 34,14, faz uma rápida alusão.

o que identifica a duplicidade de Adão, como macho e fêmea, e reforça a androginia divina, pois, conforme já citado, Deus cria o homem semelhante a si mesmo, embora pareça, na narrativa, não suportar esse espelho. Com isso quer-se que, ainda no campo da ambiguidade, à transgressão se agregue a androginia.

Apesar de, muitas vezes, a androginia estar representada como uma anomalia, ela amiúde perfaz o caminho divino. Deus é homem e mulher, já que cria sozinho o mundo e os homens. Também a Virgem Santíssima concebe sem o auxílio de seu oposto. O andrógino, portanto, é parte fundamental da *coincidentia oppositorum* (ELIADE, 1993), não apenas por reunir contrários, mas por ser a totalização dos fragmentos.

Fragmentados estão pais e filhos e neles também a androginia confirma a unidade que são. Adão se pergunta por que Elokim lhe deu filhos gêmeos duas vezes. Embora a resposta se torne óbvia com o tempo – para procriar e para cumprir o destino que se faz na tragédia – o percurso deles, coerentes com a complexa condição de humanidade, os mantém presos ao instituído, mas também em constante choque com a lei divina.

Violência e sacrifício

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2012), em todas as culturas e mitologias, os gêmeos se sobressaem por exprimir, concomitantemente, uma intervenção do Além e a dualidade de suas tendências espirituais e materiais, diurnas e noturnas:

> São dia e noite, os aspectos celeste e terrestre do cosmo e do homem. Quando eles simbolizam, assim, as oposições internas do homem e o combate que ele tem de travar para superá-las, revestem significado sacrifical: a necessidade de uma abnegação, da destruição ou da submissão, do abandono de uma parte de si mesmo, para o triunfo da outra. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 465).

Esse significado simbólico se apresenta claramente em cada dupla de gêmeos de Adão e Eva. Porém, o conflito se estabelece porque Elokim deseja romper a natural dualidade dos irmãos que dividiram o mesmo sangue. Com isso, o criador gera outro tipo de oposição. A totalidade representada pela família expõe sua fragmentação até então cuidadosamente escondida. À Aklia lhe agradaria unir-se a Caim, assim como Abel deseja a Luluwa. Mas os primeiros filhos a nascer já não conseguem se ver separados. Como no princípio platônico sobre a androginia (PLATÃO, 1995), é como se o nascimento os tivesse cortado em duas partes, punindo-os pelo sentimento de perfeição por serem um só. Percebendo-se incompletos sem o outro, nunca deixam de querer sua metade correspondente. O preço a pagar pelo desejo revela, mais uma vez, a inevitabilidade da *coincidentia oppositorum*, ao exigir deles o ritual sacrifical (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012), isto é, abnegar, destruir ou submeter-se, renunciado a uma parte de si para o triunfo de outra.

Além disso, o sacrifício, como marca simbólica dos gêmeos, também cobra de Abel e de Aklia. Amada apenas pela mãe, renunciar é uma opção natural, mas não sem dor, para a menina que se encolhe na mudez e na animalidade, talvez voltando para o seu estado inicial, já que nascera praticamente uma *mona* (BELLI, 2009, p. 179). Mas Abel não deseja abrir mão da bela Luluwa, o que torna a tragédia familiar inevitável.

A violência é uma latência humana. Geralmente controlada pela norma social, o aplacamento da fúria pode estar, às vezes, muito à superfície dos sentimentos. De acordo com René Girard (1990), quando a violência não encontra satisfação, ela aumenta até se consumar em uma vítima. O modo de canalizar a raiva, enganando a violência – como simples mortais enganando a uma deusa implacável – é oferecer algo que tome o lugar da vítima inicial. As personagens bíblicas Caim e Abel, por exemplo, sugerem que, como Abel é pastor de ovelhas e dispõe, por isso, de recursos para fazer sacrifícios a Deus, consegue sublimar a violência. Caim, um lavrador, só pode oferecer frutos da sua colheita. A carência de um artifício cabal para sufocar o ódio, acaba incorrendo em fratricídio.

Essa rivalidade mimética (GIRARD, 1990) se manifesta na relação do indivíduo com o "outro" que se constitui em objeto de desejo, ou fator que desencadeia a violência. Na Bíblia, assim como em *El infinito en la palma de la* mano, Caim cumpre suas tarefas e obrigações exatamente como seu irmão, mas percebe que seu sacrifício não tem a mesma importância para Deus/Elokim e passa a ver o irmão como um rival. Estabelecido este nível de rivalidade, já não é mais possível que objeto e sujeito sejam diferenciados e desejo e violência assumem o mesmo caráter.

A violência, quando desatada, consegue superar a si mesma em seus desdobramentos. Segundo as deduções girardianas, somente o sacrifício de um bode expiatório pode sanar a comunidade de uma violência incontrolável. Vale lembrar o "Levítico" que conta que o bode expiatório é um animal que é separado dos demais para fazer parte de cerimônias relativas ao Dia da Expiação (Levítico 16:1-23). Na visão cristã, a figura do bode expiatório se alia a de Cristo, sacrificado para pagar o crime de outros.

O sacrifício pacifica a comunidade: "É como se a vítima expiatória morresse para que a comunidade, ameaçada de morrer toda com ela, renasça para a fecundidade de uma ordem cultural nova ou renovada". (GIRARD, 1990, p. 320). Por isso, a tensão crescente na família de Adão é Eva é aplacada pela morte de Abel, da qual não se tem descrição, mas que Caim anuncia como um acidente. Mas matar o irmão não pode ser relevado.

No entanto, o sacrifício ainda exige mais. Uma morte que abale uma comunidade não pode provocar desarmonia. Também não se trata de uma morte por vingança, que faria continuar a instabilidade. A vítima, Abel, deve ser alguém impossibilitado de se vingar ou de ser vingado, ao mesmo tempo em que se torna um mártir sinônimo de harmonia. Quanto a Caim, é marcado por Deus, criando assim um sistema diferenciado para a rivalidade mimética. Sem ser eximido ou perdoado por seu crime, abandona a comunidade, permitindo o recomeço, pois:

> A morte é a pior violência que se pode sofrer; é, portanto extremamente maléfica. Com a morte, a violência contagiosa penetra na comunidade e os vivos devem proteger-se. Eles isolam o morto, tomam precauções de todos os tipos e, sobretudo, praticam ritos fúnebres, análogos a todos os outros ritos, visando à purificação e à expulsão da violência maléfica. (GIRARD, 1990, p. 319).

A violência, nesses casos, é o sagrado pleno em suas ambiguidades, para além, inclusive, do bem e do mal. Ao fornecer o bode expiatório, gera benefícios sociais: "Não existe vida, no plano da comunidade, que não fale da morte. Assim, a morte pode aparecer como verdadeira divindade, como o lugar onde o mais benéfico e o mais maléfico se reúnem". (GIRARD, 1990, p. 320).

Metaforicamente, é na morte que se pode falar quando os filhos abandonam a Adão e Eva. A mulher percebe que, apesar de tudo, eles nunca perderam o paraíso. A narrativa se

encerra com Eva ante a possibilidade de recuperação do paraíso. De um lado, através da descoberta do poder da memória: enquanto possam lembrar, o paraíso não estará perdido para eles. Por outro, o acesso a ele agora pertence à animalizada Aklia que volta a um tempo anterior, instintivo e sem as ambiguidades que a condição humana impõe.

Considerações finais

Através da ficcionalização de vida de Adão e Eva e de seus descendentes, Gioconda Belli narra a grande metáfora da trajetória da humanidade. Do mito, é possível chegar-se a um homem e a uma mulher que se descobrem e que, ao viver a tragédia fartamente conhecida no mundo cristão, desvelam a violência e o dualismo da condição humana.

O sagrado, na atualidade, pode ser considerado, por quem associa fé à falta de lógica, como resquício de um passado obscuro. Ou talvez seja banalizado, mesmo que involuntariamente, por aqueles que cumprem os rituais religiosos automaticamente, por crerem que assim deve ser. Para Mircea Eliade, no entanto, a experiência religiosa é a primeira do homem, o ser-no-mundo, pois define sua oposição ao profano, através da hierofonia, ou manifestação do sagrado.

Dentre outras categorias, o fenômeno do sagrado possui uma dimensão espacial, que se distingue do espaço comum, pleno de significados para o homem. O espaço sagrado, para o *homo religiosus*, é, assumidamente, um local transcendente. Porém, isso não se distingue por um templo de devoção a Deus ou a deuses, mas está relacionado como uma busca por si mesmo enquanto religioso ou, mais especificamente, como um ser no cosmo. Sendo assim, independe desta ou daquela crença, da fé ou do ateísmo.

El infinito en la palma de la mano não está atrelado à ratificação dos princípios bíblicos e, na nota introdutória, Gioconda Belli acena diretamente para a criação de uma versão, entre tantas outras, da história do primeiro casal cristão. Talvez se possa dizer, inclusive, que a autora se utiliza da introdução para justificar a leitura autoral desta narrativa primordial tão conhecida.

Contudo, interessa, finalizando este artigo, observar que Belli transforma seu livro em espaço de transcendência, de reflexão sobre como a literatura é uma dimensão de experiência existencial. Ao romper com o que é determinado pela *Bíblia* – um não espaço de leitura, mas de "verdade" a ser seguida – a autora faz o leitor acompanhar a narrativa do jeito que lhe aprouver. Sequer é necessário o interesse em discutir o "Gênesis".

O mundo apresentado por Gioconda Belli nunca abandona o caos. Este apenas se transmuta. Com isso, o homem religioso vive a experiência da criação. Mas este não é um espaço somente de viver organizadamente, mas de estar nele, acompanhando seus percalços e, portanto, tendo a dimensão da movimentação do cosmos e da sua experiência no mundo**. Nele, a condição humana se manifesta em dualidades, em violência e, por isso, na inevitável perda do paraíso.**

REFERÊNCIAS

BELLI, Gioconda. *El infinito en la palma de la mano*. Barcelona: Seix Barral, 2009.

BELLI, Gioconda. *El país bajo mi piel*: memorias de amor y guerra. Barcelona: Plaza & Janés, 2001.

BIBLIA. Gênesis. *Bíblia Sagrada*. Erechim: Edelbra, 1979.

CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *El bestiario de Cristo* – el simbolismo animal en la Antigüidad y la Edad Media. v.1 e 2. Barcelona: Sophia Perennis, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNÁNDEZ HALL, Lilian. Morder la fruta prohibida - Sobre *El infinito en la palma de la mano*, de Gioconda Belli. *Revista Almiar* - n.º 46 - mayo/junio de 2009 - Margen Cero (2009) - ISSN 1695-4807. Disponível em: http://www.margencero.es/articulos/lilian/fruta_prohibida.html. Acesso em: 08 jan. 2018.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: EDUNESP, 1990.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith.* São Paulo: Cultrix, 1991.

MARKALE, Jean. *Mélusine ou l'androgyne*. Paris: Retz, 1983.

PLATÃO. O banquete. In: PLATÃO. *Diálogos.* São Paulo: Cultrix. 1995. p. 58-62.

Recebido em 24/01/2018
Aprovado em 04/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Jesus de Jaçanã: um romance parafrásico engajado

Jesus de Jaçanã: a paraphrased engaged novel

Enedir Silva dos SANTOS[1]
Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES[2]

RESUMO: No romance *Jesus de Jaçanã* (2000), Heloneida Studart faz uma paráfrase da trajetória de Jesus Cristo presente nos quatro evangelhos do Novo Testamento, da *Bíblia Sagrada*. Desse modo, é perceptível que a escritora estabelece um diálogo entre as narrativas dos livros do Evangelho e de *Jesus de Jaçanã*, distanciando-se minimamente do texto bíblico e conservando vários eventos da vida pública da personagem cristã. Na arquitetura romanesca, Studart contextualiza nos eventos diegéticos a atuação, o espaço e o tempo remetendo as vivências de Jesus às manifestações da fé da realidade do povo brasileiro. Os desvios mínimos empregados na construção narrativa do romance direcionam o leitor à reflexão sobre a realidade de exploração vivenciada pelos cidadãos do Brasil deste país: assolados pelo clima e pelas ações dos poderosos. Nosso objetivo neste artigo é evidenciar que o romance parafrásico de Heloneida Studart apresenta forte apelo político no sentido de promover uma associação entre a necessidade de resistir e a simplicidade do povo, o que é despertado pela postura engajada do protagonista. Para ampararmos a nossa reflexão analítica, temos como aporte teórico-crítica o conceito de paráfrase de Afonso Romano de Sant'Anna (2003); a aproximação entre o texto religioso e a narrativa literária a reflexão de Douglas Pereira Silva (2015); a centralidade do homem como fio condutor do texto ficcional no pensamento de Mikhail Bakhtin (2011); além das reflexões sobre engajamento em Sartre (2004) e resistência em Alfredo Bosi (1996).

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Narrativa brasileira contemporânea. Literatura engajada. Protagonista.

ABSTRACT: In the novel *Jesus de Jaçanã* (2000), Heloneida Studart paraphrases the trajectory of Jesus Christ present in the four Gospels of the New Testament, from the *Holy Bible*. Thus, it is noticeable that the writer establishes a dialogue between the narratives of the books of the Gospel and Jesus de Jaçanã, distancing themselves minimally from the biblical text and conserving several events of the public life of the christian personage. In the romanesque architecture, Studart contextualizes in the diegetic events the performance, the space and the time referring the experiences of Jesus to the manifestations of the faith of the reality of the Brazilian people. The minimal deviations used in the narrative construction of the novel direct the reader to reflect on the reality of exploitation experienced by the citizens of Brazil of this country: desolated by the climate and by the actions of the powerful. Our objective in this article is to highlight that the paraphrase novel by Heloneida Studart presents a strong political appeal in order to promote an association between the need to resist and the simplicity of the people, which is awakened by the engaged stance of the protagonist. To support our analytical reflection, we have as theoretical-critical contribution the concept of paraphrase of Sant'Anna (2003); the approximation between the religious text and the literary narrative the reflection of Silva (2015); the centrality of man as the guiding thread of the fictional text in the thought of Mikhail Bakhtin (2011); besides reflections on engagement in Sartre (2004) and resistance in Alfredo Bosi (1996).

KEYWORDS: Intertextuality. Contemporary Brazilian Narrative. Engaged Literature. Protagonist.

[1] Diretora escolar da Secretaria Municipal de Educação de São José do Rio Preto – SME-SJRP. Doutora em Letras, Estudos Literários, pela UFMS/*Campus* de Três Lagoas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. CEP: 15091-200. Email: enedirss@hotmail.com
[2] Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas – UFMS/CPTL. Três Lagoas – MS – Brasil. CEP: 79603-011. Email: kelcilenegracia@gmail.com

Introdução

A profusão de características físicas que ilustram a miscigenação que originou o povo brasileiro manifesta-se também no sincretismo religioso que permeia a relação entre o homem e seus semelhantes, seus costumes, seus valores e a sociedade em que vive, como evidenciou Darcy Ribeiro:

> A sociedade e a cultura brasileiras são conformadas como variantes da versão lusitana da tradição civilizatória europeia ocidental, diferenciadas por coloridos herdados dos índios americanos e dos negros africanos. O Brasil emerge, assim, como um renovo mutante, remarcado de características próprias, mas atado genesicamente à matriz portuguesa [...].
> A confluência de tantas e tão variadas matrizes formadoras poderia ter resultado numa sociedade multiétnica, dilacerada pela oposição de componentes diferenciados e imiscíveis. Ocorreu justamente o contrário, uma vez que apesar de sobreviverem na fisionomia somática e no espírito dos brasileiros os signos de sua múltipla ancestralidade, não se diferenciam em antagônicas minorias raciais, culturais ou regionais, vinculadas a lealdades étnicas próprias e disputantes frente à nação. (RIBEIRO, 1995, p. 10).

Essa multiplicidade cultural que obrigatoriamente interagiu nesse processo de formação da sociedade brasileira como multiétnica, sem nos esquecermos de todos os danos envolvidos nesse processo, resultou também em diferentes discursos religiosos que propagam formas múltiplas de apreender o divino: umas mais socialmente lícitas, como a adoração ao Deus cristão, outras mais marginalizadas, como o culto aos orixás das religiões africanas.

A própria sociedade brasileira orienta-se por valores religiosos, principalmente os cristãos, haja vista o emprego do cristianismo utilizado pelos portugueses para domesticar e sujeitar o índio brasileiro e, posteriormente, todos os habitantes dessa terra, aos interesses dos colonizadores, o que se constata na afirmação de Darcy Ribeiro de que "O povo-nação não surge no Brasil da evolução de formas anteriores de sociabilidade, em que grupos humanos se estruturam em classes opostas, mas se conjugam para atender às suas necessidades de sobrevivência e progresso". (RIBEIRO, 1995, p. 11-12).

Exemplos claros dessa dominação portuguesa cristã são as várias cidades pelo Brasil afora que receberam nomes de santos católicos, cujas imagens adornam a entrada de algumas delas; as aulas de ensino religioso nas escolas e a multiplicação de doutrinas que empregam teologias que vão da libertação, passando pela cobrança e pelo castigo e chegando à prosperidade.

Essa presença latente da religiosidade nos faz inferir que ela está arraigada à vivência do brasileiro nos mais variados âmbitos, dentre eles o literário. Douglas Pereira e Silva, em "Religião e literatura: possíveis aproximações", diz que:

> Temas que outrora eram percebidos como de exclusividade da religião, como Deus, igreja e os valores cristãos (que pareciam estar reféns das interpretações dogmáticas cristãs e a serviço de suas instituições oficiais) podem ser percebidos a partir de outras perspectivas no seio de contos, romances, prosas e poesias, que revelam formas de estar no mundo e geram pesquisas que estabelecem aproximações para um diálogo profícuo entre os ditos saberes. (SILVA, 2015, s/p.)

Nesse sentido, a escrita literária beneficia-se de seu caráter representacional para afastar-se da visão hermética, muitas vezes propagada pelas leituras e orientações religiosas, instaurar outros pontos de vista, propiciar reflexões que não partem e se findam exclusivamente no caráter teológico dos textos e, dessa maneira, cumprir seu papel enquanto manifestação artística.

Romances como *Desmundo* e *Boca do inferno*, de Ana Miranda, ilustram essa presença da religião em outras perspectivas, inclusive, observamos que a religiosidade somada ao discurso historiográfico fornece ao leitor possibilidades de interpretação que não se fecham nem na primeira, nem no segundo, mas são geradas a partir do encontro de ambos e conduzem o leitor a outras leituras. Na narrativa *A mulher que escreveu a bíblia*, de Moacyr Scliar, a partir do diálogo com o texto bíblico, encontramos a ironia e uma reflexão sobre a figura das personagens e os papeis vividos. Citamos apenas três romances contemporâneos, mas as referências à religião estão em vários outros textos literários, como o romance de Heloneida Studart com que trabalhamos neste artigo.

O trabalho com o texto literário produzido pela ex-deputada estadual Heloneida Studart propicia ao estudioso construir uma ponte entre a representação alcançada pela ficção e a realidade política brasileira. Suas narrativas desvelam o panorama nacional em vários momentos históricos, desde a Ditadura militar, com *O estandarte da agonia* (1981), até a libertação almejada pela mulher em *Selo das despedidas* (2000).

No romance *Jesus de Jaçanã*, embebido pela presença da religiosidade brasileira, Heloneida Studart constrói uma diegese que estabelece um diálogo entre os quatro livros evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João) do Novo Testamento que narram a vida de Jesus de Nazaré, erigido agora sobre a realidade do sertão nordestino, marcada na trajetória da personagem Jesus de Jaçanã.

A aproximação entre o enredo do romance de Heloneida Studart e o texto do Novo Testamento, alinhada às definições elaboradas por Affonso Romano Sant'Anna (2003), em *Paródia, paráfrase & Cia*, (2003), permite-nos considerar o texto de Heloneida como uma paráfrase das narrativas do Novo Testamento, pois além de conservar várias semelhanças textuais, *Jesus de Jaçanã* parte de variados eventos vividos pela personagem bíblica e aprofunda a questão do engajamento da personagem romanesca diante do contexto social.

Tanto Jesus de Nazaré quanto Jesus de Jaçanã ilustram os ideais de engajamento por manifestarem em seus comportamentos e ações formas de denunciar a realidade de que fazem parte, como elucidou Jean Paul Sartre "quem entra no universo dos significados, não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo" (SARTRE, 2004, p. 22).

As figuras de Jesus de Nazaré e Jesus de Jaçanã se encontram na marginalidade de suas posturas enquanto líderes retratados tanto pelos evangelhos, quanto pelo texto de Studart. O primeiro lutava para vivenciar e arrebanhar seguidores para uma vida nova, o segundo luta por causas agrárias, defendendo o povo nordestino da pobreza extrema e denunciando a corrupção que assola e vitimiza o povo. Ao trazer a personagem Jesus para a contemporaneidade e atribuir-lhe as demandas sociais brasileiras, Studard assume também seu engajamento enquanto escritora, pois:

> O escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível

> de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana. O homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus. Pois Deus, se existisse, estaria, como bem viram certos místicos, *em situação* em relação ao homem. E é também o ser que não pode sequer ver uma situação sem mudá-la, pois o seu olhar imobiliza, destrói, ou esculpe, ou, como faz a eternidade, transforma o objeto em si mesmo. É no amor, no ódio, na cólera, no medo, na alegria, na indignação, na admiração, na esperança, no desespero que o homem e o mundo se revelam *em sua verdade*. (SARTRE, 2004, p. 20-21, grifos do original).

Esse aprofundamento da figura de Jesus, trazendo-o ao contexto brasileiro reforça a ideia de paráfrase do texto bíblico que não se encerra nas questões daquele tempo, mas inaugura reflexões sobre o papel dos poderosos, a fé do povo pobre, as múltiplas formas de ludibriar e obter lucro sobre os brasileiros: aqui nos deparamos novamente com o engajamento dessa narrativa no compromisso com essa exposição dos dilemas sociais que revela as verdades de um tempo de desigualdade e violência.

Assim, o romance de Heloneida retoma a figura hipervalorizada pelo cristianismo e propõe uma leitura que engloba características da sociedade brasileira. Jesus de Nazaré e Jesus de Jaçanã dialogam entre si e com o espaço/tempo que ocupam e a partir dessa conversa entre as personagens e os eventos protagonizados por elas, a representação vai constituindo sentidos outros para a protagonista da narrativa ficcional.

> Brilhavam, palidamente, os escravos, os eunucos, muitíssimas mulheres, revolucionários de todas as civilizações, executados de todas as origens. Houve espanto nos céus. O Filho de Deus era um torturado! A Glória do Senhor nunca mais foi a mesma. Até porque o esplendor da ressurreição não apagou os ferimentos do Filho e, mais de uma vez, Ele foi visto por todas as galáxias, chorando pelos homens. (STUDART, 2000, p. 11).

O Jesus criado por Studart carrega as chagas da população brasileira. Identifica-se com a figura cristã e parte dessa identificação para evidenciar seu engajamento como opositor ao sistema e às autoridades. Nesse sentido, a abordagem promovida pela autora vai ao encontro das proposições sartreanas e desestabiliza as bases de uma sociedade que insiste em não tomar ciência dos problemas enfrentados pelos marginalizados, pois "Ninguém 'pode alegar ignorância da lei, pois existe um código e a lei é coisa escrita: a partir daí, você é livre para infringi-la, mas sabe os riscos que corre" (SARTRE, 2004, p. 21).

A paráfrase: uma forma de diálogo entre dois textos

O romance *Jesus de Jaçanã: A história de um anjo da guarda que seguiu o sem-terra chamado Jesus* apresenta um enredo em que a trajetória do líder cristão, Jesus, é recontada por um anjo. Os eventos que perfazem a vida pública das personagens são praticamente os mesmos, como veremos a seguir, todavia ao abrasileirar a personagem cristã, Heloneida Studart produz uma narrativa engajada, pois denuncia a situação política da região nordeste do Brasil que envolve pobreza, violência, exploração e a questão agrária:

> – Deixa, Maria – pediu o menino . – Ninguém foge da cruz, você bem sabe.

> O beato olhou para ele, com assombro. Logo se benzeu e partiu, quase às carreiras, sem olhar para trás. E como pregava, nas feiras e povoados, o beato começou a afirmar que o sertão tinha um profeta, na pessoa de uma criança de olhos claros. E o profeta anunciava os sofrimentos e adversidade, prenúncios do fim do mundo. Diante da premonição, vários lavradores abandonaram suas roças e saíram pelas estradas, a rezar e a pregar em nome de Jesus. (STUDART, 2000, p. 18).

O título do romance da escritora introduz a personagem protagonista Jesus no contexto literário. Inquieta com a proposição de que não se retoma exatamente o ícone cristão, visto que embora tenha nascido numa região pobre, oriundo de raízes humildes e de uma mãe virgem, semelhanças que dialogam com a figura de Jesus de Nazaré, tem como terra natal Jaçanã.

A palavra Jaçanã que vem do tupi *ya ça nã* e significa "a que grita alto", cumpre duas funções junto ao substantivo Jesus: ratifica a brasilidade da personagem e identifica aquele que usa sua voz gritando por justiça. No texto ficcional, pela voz de Jesus se conhecem as mais incômodas e dolorosas verdades: "— Não se espante, Maria – disse ele, no caminho de volta para casa. – Todo alimento tem que ser assim: multiplicado. Do que vale o mundo se uns comem, outros passam fome, uns bebem, outros têm sede, sede de tudo" (STUDART, 2000, p. 60-61).

A história de Jesus de Jaçanã emprega os principais acontecimentos que constituíram a vida pública de Jesus Cristo e compõem a narrativa bíblica do Novo Testamento. Os eventos protagonizados por Jesus de Nazaré passam a ser ressignificados pelo protagonismo da personagem de Jaçanã e pela narração do anjo Luciel. Aliás, ao ler o subtítulo do romance, "A história de um anjo da guarda que seguiu o sem-terra Jesus", percebemos que a transgressão no texto ficcional se faz em pequenas desconstruções da narrativa do Novo Testamento, pois temos um Jesus que emerge da pobreza do sertão e tem sua história narrada por um anjo, a quem é também atribuída certa dose de protagonismo, embora se trate de uma criatura que possui dúvidas e futuro incerto: "[...] não gostei de me transformar em Anjo da Guarda de um menino que se chamaria Jesus. Ele era ainda apenas uma célula intumescida no ventre de sua mãe, quando comecei a segui-lo". (STUDART, 2000, p. 11).

Ao delegar ao anjo que conte a história, imprime-se certa desconstrução do papel orientador e santificado do texto bíblico e da própria figura angelical, pois se trata de uma criatura dividida entre o humano e o divino, o que demonstra que Luciel é passível de falhas, estas não são admitidas nem na palavra de Deus, nem na figura de seu filho, como se vê na seguinte passagem do evangelho de Mateus em que se demonstra que a narrativa bíblica preza pela perfeição propagada pela postura do Nazareno:

> Não julgueis que vim abolir a lei ou os profetas. Não vim para os abolir, mas sim para leva-los à perfeição. [...] Portanto, sede perfeitos, assim como vosso Pai celeste é perfeito. Guardai-vos de fazer vossas boas obras diante dos homens, para serdes vistos por eles. Do contrário, não tereis recompensa junto de vosso Pai que está no céu. (BÍBLIA SAGRADA, Mateus, 5-6, 1997, p. 1288-1289).

A aproximação entre o discurso bíblico que origina e impulsiona e o discurso literário se dá pela intertextualidade, por isso, sua presença é visível para a orientação da leitura. Todavia, não podemos nos esquecer das considerações de Mikhail Bakhtin de que a

centralidade organizadora do conteúdo-forma da visão artística recai sobre o homem, no caso do romance de Studart sobre a figura da personagem Jesus: gerido homem, pobre, idealista acrescido de pitadas de divindade.

> O mundo da visão artística é um mundo organizado, ordenado e acabado independentemente do antedado e do sentido em torno de um homem dado como seu ambiente axiológico: vimos como em torno dele se tornam artisticamente significativos e concretos todos os elementos e todas as relações – de espaço, tempo e sentido. Essa orientação axiológica e essa condensação do mundo em torno do homem criam para ele uma realidade estética diferente da realidade cognitiva e ética (da realidade do ato, da realidade ética do acontecimento único e singular do existir), mas, evidentemente, não é uma realidade indiferente a elas. (BAKHTIN, 2011, p. 174).

Dos apontamentos de Bakhtin inferimos que o texto literário usufrui de certa dose de liberdade que é a de remeter sem o compromisso exclusivo com a realidade ou com o texto a que se refere: a representação lhe permite transitar confortavelmente pelas entrelinhas do texto bíblico, dessa forma metamorfoseando-o numa paráfrase, pois, como nos definiu Affonso Romano Sant'Anna, "[...] a paráfrase é um discurso sem voz, pois quem está falando, está falando o que o outro já disse. É uma máscara que se identifica totalmente com a voz que fala atrás de si" (SANT'ANNA, 2003, p. 29).

A voz que fala no romance de Studart é a voz do anjo Luciel, que cumpre as funções de ancorar o texto literário nos evangelhos do Novo Testamento. Tomando a observação de Sant'Anna (2003), observamos que a narrativa contribui com uma distância segura do texto bíblico, de forma que a aprofunde no sentido de reforçar a ideia de brasilidade das vivências do protagonista e sua resistência ante a posição dos poderosos, como vemos no trecho a seguir:

> — Nem os anjos virão me defender, Maria – respondeu ele.
> E naquele momento, achei que olhava para mim e me via. Tremi. Abandonado? Estaria abandonando, para cumprir o seu destino? Por um instante, pensei em Abdias e em seu projeto de trocá-lo por outro e considerei que Maria, por outros meios, estava tentando o mesmo: afastá-lo de sua missão indescritível. (STUDART, 2000, p. 59).

A figura angelical, incumbida de ser o anjo da guarda do Jesus nordestino, manifesta também uma postura opositora, assemelhada com as dúvidas e incertezas humanas: mesmo ligada ao divino, essa criatura questiona, dialoga com os anjos decaídos e chega a ponderar sobre as propostas que eles lhe fazem:

> A partir daquele momento, quase todos os dias eu me encontrava com Abdias, o anjo decaído. Enquanto Jesus recolhido à casa de sua mãe, cuidava da pesca e de obras de marcenaria e às vezes atendia algum doente em busca de cura, o renegado buscava o caminho do seu coração, falando comigo. (STUDART, 2000, p. 57).

A paráfrase empreendida por Studart promove um afastamento mínimo do texto religioso original, como veremos no quadro abaixo que traz os principais eventos do Novo Testamento contextualizados para a contemporaneidade. Dessa forma, o texto literário se

achega ao leitor brasileiro, pois é contextualizado no espaço, nas vivências e manifestações da fé vivida pelo povo nordestino, como por exemplo, as romarias a Juazeiro do Norte e a devoção ao Padre Cícero: “O senhor vai negar os milagres de meu padrim Padre Cícero? vai? Pois vá à igreja dele, em Juazeiro! Tem uma sala cheia de peças de cera. [...] A maioria dos milhares de romeiros que vão lá todo ano é para pagar promessa”. (STUDART, 2000, p. 26).

Os nomes das personagens secundárias se configuram como outros elementos que ratificam a ideia de que o texto literário é uma paráfrase dos evangelhos, pois embora se assemelhem aos originários, são acrescidos por características presentes em seus comportamentos como a mãe de Jesus de Jaçanã, chamada de Maria das Dores, cujo segundo nome prenuncia os sofrimentos que terá devido ao destino do filho. Ou nomes, que de alguma maneira, enfatizam a simplicidade que está presente no entorno da personagem protagonista.

Quadro 1 – Nomes presentes nos evangelhos e que aparecem na ficção.

Nomes bíblicos	Nomes bíblicos ou com apelo religioso retomados na narrativa de Studart.	Nomes que aparecem apenas no enredo e reforçam a brasilidade do texto de Studart.
		Açucena
Elias (profeta)	Elias (tio de Jesus de Jaçanã)	Redilberto
Marcos (apóstolo)	Marcos (pescador)	Felisberto
José (pai de Jesus)	José (pescador)	Zeca
Tiago (apóstolo)	Tiago (pescador)	Maria Alcina
	Cipriano (fazendeiro nordestino)	Cota
Ismael (filho de Abraão)	Ismael (anjo decaído)	Zezão
Lázaro (amigo estimado de Jesus)	Lázaro (amigo que Jesus ressuscitou)	Cazuza
Jairo (chefe da sinagoga - pai com a filha adoentada)	Jairo (pai com a filha adoentada)	Maria do Carmo
Suzana (mulher acusada de adultério)	Suzana (esposa de Jairo e mãe da menina adoentada)	Pé de Vaca

João Batista (primo de Jesus)	João Batista (líder dos sem-terra)	Padre Dé
Madalena (mulher cheia de demônios)	Madalena (prostituta seguidora de Jesus de Jaçanã)	Jesuíno (nome que se origina de Jesus e identifica-se com a personagem por ser também um líder dos sem-terra)
Marta e Maria (irmãs de Lázaro)	Marta (irmãs de Lázaro)	Padre Aparício
Simão Pedro (pescador e apóstolo de Jesus)	Simão Pedro (pescador e apóstolo de Jesus)	
Judas (apóstolo que traiu Jesus)	Judas (apóstolo que traiu Jesus)	
Levi (coletor de impostos)	Levi (contador de histórias)	
	Padre Cícero (santo católico)	
Zaqueu (cobrador de impostos que se torna seguidor de Jesus)	Zaqueu (rico caridoso que acolhe Jesus de Jaçanã na capital).	

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras.

O quadro corrobora para que possamos observar as similaridades utilizadas pela autora na construção de sua narrativa. Percebe-se que as personagens que não estão diretamente ligadas ao contexto bíblico, identificam-se com o povo, ou seja, são partícipes do sofrimento, têm nomes curtos, apelidos ou abreviações que os remete sempre à simplicidade do meio.

O espaço também é amplamente descrito e ratifica as características do meio em que Jesus de Jaçanã nasceu e vivenciou sua trajetória. Integrados: homem e espaço esvaem-se em sucessões de secas e dores, cuja única motivação para seguir é a fé:

> Jesus olhou e viu a terra em que tinha nascido e as vizinhas. Tudo coberto de espinho, xique-xique, barba de bode, cansanção. Tudo seco, com o gado morto, as caveiras espalhadas por toda parte. E viu o povinho que sobrevivia na secura: a gente mofina, esfomeada, as pernas como cambitos, roendo palma de mandacaru, pedindo milagre a Padre Cícero e a São Francisco de Canindé. (STUDART, 2000, p. 45).

Na esteira da construção do romance parafrásico, a autora mantém os nomes dos apóstolos, Tiago, Pedro, Judas, Marcos e, de outras personagens, bíblicas como Madalena,

Zaqueu, Lázaro, João Batista, Dimas, Marta e Maria, assim como os eventos abaixo descritos. Esses recursos evidenciam um deslocamento mínimo do segundo texto diante do primeiro, demonstrando a técnica de transcrição que Sant'Anna (2003) apontou no tipo de modificação que Carlos Drummond de Andrade fez com o poema *Canção do exílio*, de Gonçalves Dias.

Affonso Romano Sant'Anna destaca que o emprego da técnica da citação que recupera elementos do texto original e, da técnica da transcrição, em que se utilizam trechos do primeiro texto, produzem um deslocamento, "[...] um jogo de diferenciação em relação ao texto original sem que, contudo, haja traição ao seu significado primeiro" (SANT'ANNA, 2003, p. 24).

Dessa forma, em *Jesus de Jaçanã*, o jogo de diferenciação dos elementos empregados na composição narrativa, ao mesmo tempo em que aproximam a trajetória da personagem bíblica da personagem nordestina, conferem-lhe um tom de resistência e resiliência, pois as ações e seus efeitos são mais próximos do leitor, como neste trecho:

> ─ O filho de Maria malucou de vez. Anda dizendo que quem pedir receberá e se um desgraçado bater à porta de Deus, esta será aberta. Mas nós sabemos que toda vida os pobres pediram e nada recebem, nem um punhado de farinha seca. Também sabemos que as portas se fecham para quem tem fome, principalmente as do governo. (STUDART, 2000, p. 72).

Os pequenos desvios percebidos na narrativa ficcional o conduzem para uma estilização positiva, ou seja, o meio pelo qual a autora constrói sua narrativa não contraria ou anula a narrativa bíblica: as duas seguem na mesma direção e embora por caminhos diferentes se encontram várias vezes na trajetória da personagem protagonista.

Apoiados pelos textos do Novo Testamento e pelo romance *Jesus de Jaçanã*, traçamos no quadro seguinte os principais eventos da trajetória de Jesus de Nazaré e Jesus de Jaçanã em ambas as narrativas.

Quadro 2 - Principais eventos presentes no Novo testamento e em *Jesus de Jaçanã*

Narrativa bíblica	Narrativa romanesca
✓ Nascimento de Jesus na manjedoura nas proximidades de Belém: "[...] José subiu da Galileia, da cidade de Davi, chamada Belém, porque era da casa e família de Davi, para se alistar com a sua esposa Maria, que estava grávida. Estando eles ali, completaram-se os dias dela. E deu à luz seu filho primogênito, e, envolvendo-o em faixas, reclinou-o num presépio [...]". (BÍBLIA SAGRADA, Lucas, 2, 1997, p. 1347-1348)	✓ Nascimento de Jesus em Jaçanã, povoado pobre do nordeste brasileiro, pelas mãos da parteira Dona Cota.
✓ Batismo de Jesus: "[...] naqueles dias veio Jesus de Nazaré, da Galileia, e foi	✓ Batismo de Jesus: Jesus foi batizado por padre Dé, "E quando lhe botaram na

batizado por João no Jordão. No momento em que Jesus saía da água, João viu os céus abertos e descer o Espírito em forma de pomba sobre ele". (BÍBLIA SAGRADA, Marcos, 1, 1997, p. 1322).	boca o sal sagrado, começou a cair uma chuva longa e doce". (STUDART, 2000, p. 15).
✓ Tentação de Jesus: "[...] Jesus foi conduzido pelo Espírito ao deserto para ser tentado pelo demônio. Jejuou quarenta dias e quarenta noites. [...]". (BÍBLIA SAGRADA, Mateus, 4, 1997, p. 1287).	✓ Tentação de Jesus: "Reconhece meu senhor como igual ao teu – disse Abdias, com voz melodiosa. – Renuncia aos pobres. Mas Jesus negou com a cabeça, um trovão fez Abdias sumir e logo ficamos sozinhos [...]". (STUDART, 2000, p. 45).
✓ Bodas de Caná: "[...] Como viesse a faltar vinho, a mãe de Jesus disse-lhe: 'Eles já não têm vinho'. Respondeu-lhe Jesus: 'Mulher, isso compete a nós? Minha hora ainda não chegou' [...] Jesus ordena-lhes: 'Enchei as talhas de água'. Eles encheram-nas até em cima. 'Tirai agora, disse-lhes Jesus, e levai ao chefe dos serventes'. E levaram". (BÍBLIA SAGRADA, João, 2, 1997, p. 1386).	✓ Bodas de jaçanã: "Não se espante, Maria – disse ele, no caminho de volta para casa. Todo alimento tem que ser assim: multiplicado. Do que vale o mundo se uns comem, outros passam fome, uns bebem, outros têm sede, sede de tudo"? (STUDART, 2000, p. 61).
✓ Jesus reúne os apóstolos: "[...] subiu ao monte e chamou os que ele quis. E foram a ele. Designou doze dentre eles para ficar em sua companhia. Ele os enviaria a pregar, com o poder de expulsar os demônios" (BÍBLIA SAGRADA, Marcos, 3, 1997, p. 1325).	✓ Jesus reúne os apóstolos: "Indiferente às minhas preocupações, Jesus voltou ao seu povoado, resolvido a obter companheiros que o seguissem em sua missão de pregar aos boias-frias e camponeses a boa-nova de que a terra pertencia a todos". (STUDART, 2000, p. 71).
✓ Jesus anda sobre as águas: "À vista de Jesus, caminhando sobre o mar, pensaram que fosse um fantasma e gritaram; pois todos o viram e se assustaram. Mas ele logo lhes falou: 'Tranquilizai-vos, sou eu; não vos assusteis!'". (BÍBLIA SAGRADA, Marcos, 6, 1997, p. 1330).	✓ Jesus anda sobre as águas: "Viam um vulto, andando em cima das águas. Andava em passo tranquilo e cadenciado, como se o mar fosse um campo forrado de relva. Não pode ser ele – respondeu Pedro, tremendo. - Nenhum homem nascido da mulher pisa na água sem afundar e morrer afogado". (STUDART, 2000, p. 90).
✓ O bom pastor: "[...] Quem de vós que, tendo cem ovelhas e perdendo uma delas, não deixa as noventa e nove no deserto e vai em busca da que se perdeu, até encontra-la? E depois de encontra-	✓ O bom pastor: "Quem tem 100 ovelhas abandona 99 para procurar uma que se desgarrou. Por que eu não faria o mesmo? ─ Por que você não é pastor – disse Simão Pedro, irritado. É pescador

la, a põe nos ombros, cheio de júbilo, e, voltando para casa, reúne os amigos e vizinhos, dizendo-lhes: Regozijai-vos comigo, achei a minha ovelha que se havia perdido" (BÍBLIA SAGRADA, Lucas, 15, 1997, p. 1369).	e carpinteiro e pescador não deixa suas tarefas por causa de um único peixe". (STUDART, 2000, p. 96).
✓ Ressurreição de Lázaro: "Levantando Jesus os olhos ao alto disse: 'Pai, rendo-te graças, porque me ouviste. Eu bem sei que sempre me ouves, mas falo assim por causa do povo que está em roda, para que creiam que tu me enviaste'. Depois destas palavras, exclamou em alta voz: 'Lázaro, vem para fora!'. E o morto saiu, tendo os pés e as mãos ligados com faixas, e o rosto coberto por um sudário. Ordenou então Jesus: 'Desligai-o e deixai-o ir'". (BÍBLIA SAGRADA, João, 11, 1997, p. 1400).	✓ Ressurreição de Lázaro: "'— Lázaro, sou eu – disse. — Lázaro, vem cá'. Havia falado baixinho, ainda sufocado pelo pranto. Todos viram a terra se mexer e todos sentiram o odor da podridão. As duas irmãs recuaram, apavoradas; se pudessem, deteriam o gesto de Jesus porque seu irmão não era mais seu irmão e sim um defunto, um ser pertencente a forças e territórios desconhecidos". (STUDART, 2000, p. 104).
✓ Jesus expulsa os vendilhões do templo: "[...] Encontrou no templo os negociantes de bois, ovelhas e pombas, e mesas dos trocadores de moedas. Fez ele um chicote de cordas, expulsou todos do templo, como também as ovelhas e os bois, espalhou pelo chão o dinheiro dos trocadores e derrubou as mesas. Disse aos que vendiam as pombas: "Tirai isto daqui e não façais da casa de meu Pai uma casa de negociantes". (BÍBLIA SAGRADA, João, 2, 1997, p. 1386).	✓ Jesus expulsa os vendilhões do templo: "Transformaram a Casa do meu pai em mercado – disse Jesus, furioso. Avançou para cima das banquinhas que vendiam fotos e medalhas e virou-as. Os próprios sem-terra o seguraram". (STUDART, 2000, p. 108).
✓ Jesus é condenado pelo magistrado: "[...] eles instavam, reclamando em altas vozes que fosse crucificado, e os seus clamores recrudesciam. Pilatos pronunciou então a sentença que lhes satisfazia o desejo. Soltou-lhes aquele que eles reclamavam e que havia sido lançado ao cárcere por causa do homicídio e da revolta, e entregou Jesus à vontade deles". (BÍBLIA SAGRADA, Lucas, 23, 1997, p. 1381).	✓ Jesus é condenado pelo magistrado: "O juiz ergueu os ombros e assumiu a prisão provisória de Jesus. Vi quando o magistrado retirou de sua pasta uma pilha de lenços perfumados com água de colônia e limpou cuidadosamente as mãos e as unhas brunidas. — Não quero que o sofrimento desse homem caia sobre mim, disse". (STUDART, 2000, p. 129).
✓ Prisão e tortura de Jesus: "Os soldados conduziram-no ao interior do pátio, isto é, ao pretório, onde convocaram toda a	✓ Prisão e tortura de Jesus: "Assim o grupo estapafúrdio chegou à colina mais alta e os policiais decidiram pregar os

coorte. Vestiram Jesus de púrpura, teceram uma coroa de espinhos e a colocaram na sua cabeça. [...] Depois de terem escarnecido dele, tiraram-lhe a púrpura, deram-lhe de novo as vezes e conduziram-no fora para o crucificar “. (BÍBLIA SAGRADA, Marcos, 15, 1997, p. 1343).	prisioneiros em troncos de coqueiro. Só tinham conseguido ordem clandestina de mata-los – que, depois, chefe de polícia e juiz negariam – mas tinham a vocação infame de fazer sofrer. Um dos presos que fora detido por assassinar um soldado, urrava de dor e a urina lhe escorria por entre as pernas, misturada ao sangue das mãos furadas”. (STUDART, 2000, p. 133).

Fonte: Quadro elaborado pelas autoras.

A visualização do quadro acima nos permite observar mais claramente como os eventos ocorrem em ambas narrativas e como recebem nova roupagem em *Jesus de Jaçanã*. O desvio mínimo apontado por Sant'Anna (2003) como característico da paráfrase aparece no texto de Studart porque se percebe claramente a relação intertextual com os evangelhos, pois:

> Na intertextualidade, a alteridade é necessariamente atestada pela presença de um intertexto: ou a fonte é explicitamente mencionada no texto que o incorpora ou o seu produtor está presente, em situações de comunicação oral, ou ainda, trata-se de provérbios, frases feitas, expressões estereotipadas ou formulaicas, de autoria anônima, mas que fazem parte de um repertório compartilhado por uma comunidade de fala. (KOCH, 1997, p. 57).

A intertextualidade aparece na ligação entre os elementos constituintes do texto de Studart que retomam o texto evangélico que é amplamente conhecido, justamente por fazer parte da atmosfera religiosa num país de cultura cristã, integra o repertório compartilhado pela maioria da comunidade, como apontou Koch (1997).

A intertextualidade conduz à paráfrase que se faz no mínimo distanciamento com o texto evangélico, uma vez que na construção da narrativa romanesca, a autora busca ampliar a reflexão sobre o contexto nacional, de modo que se Jesus de Nazaré era engajado em prol da fé, Jesus de Jaçanã, o sem-terra, engaja-se na questão da distribuição de renda, de um olhar voltado para a pobreza do sertão nordestino.

Jesus de Jaçanã: um romance engajado

Na escolha da autora em partir do texto do Novo Testamento percebe-se a utilização da intertextualidade como ponto de partida e ampliação da possibilidade de alcance da reflexão por meio da paráfrase, pois construído a partir do texto evangélico, o romance o transpõe para ressignificar o caráter engajado de sua figura protagonista, Jesus de Jaçanã, cujo comportamento manifesta características divinais, como a solidariedade e o apreço ímpar pelo ser humano e as emprega em favor da humanidade:

> Jesus respondeu, imprudentemente, que preferia os pecadores aos virtuosos. Sua missão era transformá-los e salvá-los. Quando disse isso, acho que pensava em

> coronel Cipriano e coronel Cazuza, a quem pretendia demover da crueldade com as crianças assalariadas (STUDART, 2000, p. 65).

A personagem não se beneficia de tais características; pelo contrário, elas estão entranhadas em sua formação humana e por isso coloca-se como um revolucionário a fim de promover a libertação de seu povo. Nesse sentido, o texto e, nele, a postura da personagem romanesca vai ao encontro das definições de Alfredo Bosi sobre a resistência como um conceito ético, em que "O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia" (BOSI, 1996, p. 118).

Jesus de Jaçanã opõe sua própria força, mescla entre divino e humano, contra a situação de violência que atinge o povo. Ele surge como redentor do nordestino brasileiro: um representante do povo, que luta pelo povo e por isso é vitimado pela ira dos poderosos.

As forças exteriores que o golpeiam são oriundas dos dominadores sociais: políticos, fazendeiros e, mesmo, a própria religião. Demovê-lo dessa luta é o intuito do anjo decaído Abdias, cuja proposta é fazer com que Jesus seja substituído por um simulacro que sofra as retaliações dos poderosos:

> – Você pode ajudar, mulher. Convença-o a aceitar que outro cumpra seu destino. Esses camponeses nem notarão a troca. Estão empolgados é com as mensagens: terra, trabalho, cidadania. Acham que vão sair, liderados por Jesus, da servidão em que sempre viveram. Alguns até estão transformando suas foices em armas porque ouviram Jesus dizer: "eu não trago a paz, eu trago a espada". Judas Iscariotes anda falando em granadas e bombas caseiras. (STUDART, 2000, p. 82).

Abdias, o decaído, verbaliza as tentações e ataques a que Jesus de Jaçanã está exposto, assumindo a figura de tentador. Também é alvo das insinuações tentadoras de Abdias, o anjo Luciel, narrador da história e seguidor do Jesus nordestino. Embora anjo, Luciel manifesta em seu posicionamento sentimentos próprios da natureza humana como a tristeza, o medo, a dúvida, a indignação e também se mostra sujeito aos contratempos da vivência cotidiana, no trecho a seguir, observamos que ele está mais próximo do mundo humano do que do divino "Eu ouvia a cantiga desentoada e sabia que não era verdade. Anjo da guarda, desprendido da Glória, não louva continuamente a Deus, faz é seguir o pecador para dissuadi-lo de suas maldades". (STUDART, 2000, p. 28).

Dessa maneira, observamos que no corpo da narrativa todos aqueles que se contrapõem ao exterior de violência, são tentados em suas convicções e missões, o que remete mais uma vez ao ideal de resistência inserido no romance. O que ocorre é que o texto evangélico originário é incrementado pelos acréscimos feitos pela autora e estes direcionam nosso olhar para a questão da resistência ilustrada pelas personagens: após a morte de Jesus, Luciel se nega a voltar à Glória, na esperança de encontrar um pouco de Jesus em cada ser humano:

> Estranhamente, todos tinham, agora, algum traço dele. Não só os seus seguidores, mas os desconhecidos, os camponeses, os operários, as mulheres, os velhos, as prostitutas, os bandidos. Em alguns, era um tênue reflexo. Em outros, um sinal mais claro, comovente. Quem percebia aquela semelhança, começava logo a procurar de onde ela teria vindo.

> Assim, notei que a vil humanidade, carregada de crimes, buscava identificar-se com Jesus.
> Talvez um dia, essa identidade fosse completa. Nessa esperança, não voltei à Glória. Talvez a terra não fosse só o lar dos crimes, mas o lar de um anjo tão privilegiado quanto eu. O Anjo da Guarda de Jesus de Jaçanã. (STUDART, 2000, p. 134).

Luciel ao deixar a Glória e ficar na terra mostra também sua postura de resistência, aliás, tomando o pensamento de Bakhtin (2011), a humanização do anjo, aliada à postura rebelde de Jesus, acreditando na humanidade e lutando contra tantas injustiças, constroem um romance cujos elementos de espaço, tempo e sentido tornam-se significativos e concretos.

Como dissemos, embora tenha partido da narrativa bíblica, o romance de Heloneida não se encerra nela; o aporte religioso serve como ponto de partida para questionamentos acerca das injustiças sociais brasileiras. Por todo o enredo, a figura de Jesus e suas vivências suscitam reflexões sobre essa realidade de exclusão; outras personagens, inclusive externas ao contexto bíblico, mas que de alguma forma se contrapuseram ao contexto evidenciado na narrativa romanesca, são empregadas para ratificar a importância da luta, como vemos nos trechos abaixo:

> ─ Os subversivos são torturados – ponderou Abdias. – Desde Spartacus. O último foi aquele, de uma beleza enlouquecedora, que foi chacinado num 8 de outubro, na Bolívia. A diferença é que nenhum deles ressuscita no terceiro dia. Quero dizer... Este aí, o da Bolívia, anda por toda a parte, em camisetas e cartazes... Ontem, encontrei um chaveirinho com a cara dele aqui neste oco do mundo. Mas Jesus, esse menino que está aí dentro, é o único que pode ressuscitar de corpo e alma. Por isso, precisamos de um clone para viver como se fosse ele e morrer como se fosse ele. (STUDART, 2000, p. 42).

> ─ Está arranchado no fazendão de seu Cipriano, discutindo com ele e mais três fazendeiros se pode ou não contratar menino pra colher castanha de caju. O pistoleiro Zezão e o pistoleiro Pé-de-Vaca andam rondando. Eu, se fosse vocês, me valia de Padre Cícero, mas também corria pra pegar de volta esse menino intrometido, antes que apareça por aí, picotado de bala. Depois, ninguém vai descobrir o mandante. São os fazendeiros que pagam o segundo salário do delegado. (STUDART, 2000, p. 39).

Os questionamentos propostos pelo romance de Studart alcançam diferentes áreas da sociedade, o que nos leva a inferir que a resistência aparece na narrativa nos dois âmbitos que não se excluem, mencionados por Bosi (1996, p. 120), "a) a resistência se dá como tema; b) a resistência se dá como processo inerente à escrita". Isso ocorre porque temos a resistência como um tema defendido pelas entrelinhas do texto e, concomitantemente, porque a abordagem temática que utilizou a paráfrase como pretexto para a construção romanesca, evidencia um olhar atento e incomodado diante da realidade brasileira, logo, um olhar que emprega a ficcionalidade para denunciar os meandros sociais e dá origem a uma narrativa engajada.

Além de contextualizar no espaço tempo a figura e o papel da personagem protagonista, o romance de Heloneida se aproxima do leitor pelo diálogo com o texto religioso e a partir dele, promove uma leitura crítica da sociedade brasileira contemporânea. Às vezes de forma sutil, com os relatos de Luciel sobre os passos de Jesus: "E passou a semana seguinte pregando à porta das fazendas contra o trabalho infantil, repetindo que a

resina do maturi enodoava para sempre a mão dos meninos, que as meninas ficavam de costas curvas no ofício de colher algodão" (STUDART, 2000, p. 61); em outras, lançando verdades que ultrapassam a religião: "O importante é que cada homem tenha o coração puro e a alma cheia do sentimento de justiça" (STUDART, 2000, p. 61) e lançam um tom de crítica social.

Considerações finais

Ao analisar a paráfrase, Affonso Romano Sant'Anna reverbera que a mínima distância entre a paráfrase e o texto original às vezes é empregada para que o leitor se achegue mais ao assunto tratado por ambos, inclusive, o autor trata a paráfrase como participante do "jogo angelical" (SANT'ANNA, 2003, p. 29), porque ela não se ergue como voz que discorda do texto primeiro, ao contrário da paródia que causa divisão.

Nesse sentido, como romance parafrásico, o texto de Heloneida não discorda do que o originou, mas aprofunda a questão social – apresentando Jesus de Jaçanã como um homem, misto entre divino e humanidade, que não se sujeita aos ditames dos poderosos; pelo contrário, a personagem protagonista, assim como todo o percurso romanesco, apresenta uma postura engajada no sentido de propor reflexões sobre a realidade particular do nordeste brasileiro.

A postura da personagem protagonista irradia resistência diante da corrupção, da escravização e das iniquidades que assolam o povo, ou seja, centralizada no ser humano, a narrativa da autora não apenas propõe a reflexão, mas aproxima os meandros da resistência do leitor, que partindo do Jesus de Nazaré, apregoado pelo discurso religioso, tem condições de refletir sobre a trajetória de Jesus de Jaçanã que lhe é mais próxima porque mais contextualizada e, dessa maneira, questionar sua própria realidade.

Realidade que não mudou muito desde o ano de lançamento do romance de Heloneida: onde impera a pobreza, imperam as desigualdades, consequentemente, a fé é o mínimo alívio para suportar a realidade; por isso, encontrar a resistência manifestada na personagem protagonista, aliás, numa personagem protagonista criada a partir de um ícone do cristianismo, é uma forma de impulsionar atitudes que não mais se atém ao conformismo, mas impulsionam para a luta.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Monges de Maredsous. 110. ed. São Paulo: Ave Maria, 1997.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Revista Itinerários*, Unesp/Araraquara, n. 10, p. 11–27, 1996. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2576/2205>. Acesso em: 10 jan. 2018.

KOCH, I. V. *A construção dos sentidos no texto*: intertextualidade e polifonia. In: KOCH, I. V. O texto e a construção dos sentidos. São Paulo: Contexto, 1997. p. 46-57.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro*: formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANT'ANNA, Affonso R.. *Paráfrase, paródia & cia.* 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura?*. 3. ed. Tradução de Carlos F. Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SILVA, Douglas Pereira. Religião e literatura: possíveis aproximações. Anais Anais do V Congresso da ANPTECRE: Religião, Direitos Humanos e Laicidade, 2015. Disponível em: <www2.pucpr.br/reol/index.php/5anptecre?dd99=pdf&dd1=15620>. Acesso em 10 jan. 2018.

STUDART, Heloneida. *Jesus de Jaçanã*: a história de um anjo da guarda que seguiu o sem-terra chamado Jesus. São Paulo: Elevação, 2000.

Recebido em 26/01/2018
Aprovado em 10/05/2018
Publicado em xx/xx/2018

A representação das mulheres de òrìsà: análise da estereotipia feminina na narrativa de Jorge Amado e Conceição Evaristo

The representation of òrìsà's women: analysis of female stereotypy in Jorge Amado's and Conceição Evaristo's narrative

Janete Fiori LEÃO[1]
Thaizy Cristhine Salles BENTO[2]
Emerson da Cruz INÁCIO[3]

RESUMO: Tendo em perspectiva a reprodução recorrente de conceitos lesivos sobre as religiões afro-brasileiras e seus adeptos e simpáticos, este artigo parte da construção de personagens femininas relacionados ao Candomblé no romance *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado, e no conto "Olhos d'água", de Conceição Evaristo. Ademais, reflete-se de que maneira a representação do grupo social de adeptos e simpáticos desta crença dá-se na Literatura afro-brasileira, a qual tem por princípio esteticizar os sujeitos e a cultura negra de forma positiva. Simultaneamente, mantemos os *ìtàn* - textos mitológicos sobre os orixás - no horizonte, a fim de não perder de vista que lidamos antes com interpretações de uma fonte constituída que com uma criação arbitrária e puramente ficcional. Também partimos das proposições teóricas de Vagner Gonçalves da Silva, Mário Cesar Barcellos e Emerson da Cruz Inácio, a fim de ressaltar o compromisso da Literatura afro-brasileira com uma representação sensível e humanizada de personagens relacionados a esta religião culturalmente negra. A partir disto, é possível comprovarmos que, apesar de ambas as personagens possuírem qualidades relacionadas à Oxum, divindade yorubá cultuada no Brasil, a personagem amadiana possui características tidas como negativas na sociedade ocidental, enquanto que a evaristiana apresenta atributos socialmente positivos.

PALAVRAS-CHAVE: Candomblé. Representação. Jorge Amado. Conceição Evaristo. Literatura. *Ìtàn*.

ABSTRACT: Taking into perspective the recurrent reproduction of prejudicial concepts to Afro-Brazilian religions and its supporters and sympathizers, this article starts with the construction of female characters related

[1] Faculdade de Conchas – FACON – Polo A Casa Tombada. Pós-graduanda do Programa de Pós-graduação em Histórias e Culturas Afro-brasileira e Indígenas. São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05015-000. E-mail: janete.fleao@gmail.com

[2] Universidade de São Paulo – USP – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Mestranda do Programa de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Bolsista CAPES. São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-080. Email: thaizy.bento@usp.br

[3] Universidade de São Paulo – USP – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas/Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Professor Doutor, Livre Docente, Associado à área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa .São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-080. Email: einacio@usp.br

to the Candomblé in the novel *Dona Flor e seus dois maridos*, by Jorge Amado, and in the tale “Olhos d'água”, by Conceição Evaristo. Furthermore, it is reflected in how the social group representation of this belief is found in Afro-Brazilian Literature, which has as its principle to portrait the subjects and the black culture in a positive way. Simultaneously, we keep the *ìtàn* - mythological texts on the orixas - on the horizon, in order not to lose sight of what we have dealt before with interpretations of a constituted source that with an arbitrary and purely fictional creation. We also start from the theoretical propositions of Vagner Gonçalves da Silva, Mário Cesar Barcellos and Emerson da Cruz Inácio, in order to emphasize the commitment of the Afro-Brazilian literature with a sensitive and humanized representation character of characters related to this culturally black religion. Considering this, it is possible to prove that, although both characters possess qualities related to Oxum, yoruba divinity worshiped in Brazil, the amadiana character has negative characteristics in the Western society, while the evaristiana presents socially positive characteristics.

KEYWORDS: Candomblé. Representation. Jorge Amado. Conceição Evaristo. Literature. *Ìtàn*.

Candomblé e literatura brasileira estabelecem uma ligação e criam um processo dialógico em *Dona Flor e seus dois maridos*, romance de Jorge Amado, de 1966, e em “Olhos d’água”, conto de Conceição Evaristo de 2014. Essa presença do candomblé na literatura nacional é inaugurada por Jorge Amado no final dos anos 30, do século XX, tornando viável e abrindo caminhos para uma posterior produção literária com essa temática. Levando em consideração o tempo, as posições políticas e o pioneirismo do escritor baiano, que, de certa forma, estruturaram sua perspectiva, não é possível deixar sem relevo que muitas de suas construções carregam concepções negativas sobre a religião que não podem ser justificadas pela maestria do autor. Isso posto, trazemos à luz a personagem Dona Flor que possui características psicológicas relacionadas à Oxum, porém o recorte feito por Jorge Amado favorece uma leitura que reforça estereótipos socialmente considerados negativos.

Sobre esses estereótipos, que foram bastante discutidos por Vagner Gonçalves da Silva (2015), na obra *Exu:* O guardião da casa de futuro, pode-se afirmar que, no Brasil, assim como em outras ex-colônias de países católicos, segundo a obra, há propensão ao maniqueísmo, conceito este que dicotomiza, rivaliza e incompatibiliza o que é bom e o que é mau. Só o que é considerado puro, casto e *limpo* cabe no campo do bom; tudo que é relacionado a sexo, *feitiçaria* e prazer é do campo do mau. No entanto, o sistema religioso do candomblé não se baseia nessas dicotomias.

Assim como Exu, qualquer outro Orixá não se enquadra nessas premissas, e os projetos de criação de personagens que nos propusemos a analisar parecem não ter unicamente valores maniqueístas como norteadores. Nem a personagem de Jorge Amado nem a de Conceição Evaristo podem ser consideradas puramente *vilãs* ou *heroínas*, na concepção ocidental dos termos, porém, a personagem central da obra de Jorge Amado possui comportamentos mais socialmente condenáveis, os quais podem ser mais facilmente associados ao polo dito como negativo pelas culturas que se valem da visão maniqueísta.

Dentre as características de Dona Flor, encontra-se a veia culinária, que, para além de gosto, era sua ocupação. Os atos de cozinhar e instruir outras mulheres no preparo de alimentos e, através dele, cativar seus maridos podem ser comparados às práticas da Oxum cozinheira e feiticeira, que usa de rituais para conseguir o que deseja (Oxum Apará). Abaixo, transcrevemos um trecho da obra de Jorge Amado e um de *ìtàn* de Oxum que deixam explícito o diálogo entre a personagem e o orixá.

> Se era a costura o forte de Rosália [irmã de Flor], era a cozinha o fraco da menina mais moça [Flor]: nascera com a ciência do ponto exato, com o dom dos temperos. Desde pequena fazia bolos e quitutes, sempre rondando o fogão, aprendendo os mistérios da arte suprema com a tia Lita, uma exigente. Tio porto não possuía outro vício, além da pintura dominical, senão os bons pratos. Era um freqüentador de carurus e sarapatéis, perdido por uma feijoada ou um cozido de muita verdura. Das bandejas de pastéis e empadas, das encomendas de almoços, partiria Flor para receitas e aulas e, por fim, para a Escola de Culinária. (AMADO, 2008, p. 65-66).

> No princípio do mundo, conta-se, Oxum era a cozinheira dos orixás. Por conta disso, não era respeitada. Inconformada, Oxum começou a perturbar todos com seus feitiços e pós mágicos - até que os demais orixás passaram a tratá-la com respeito e consideração. Assim, é o único orixá que, sendo menor (de acordo com a tradição cubana), pode suprir a todos, mesmo a Obatalá (Oxalá). (LIMA, 2012, p. 89-90).

Segundo Luís Felipe de Lima, o compilador da obra da qual retiramos o citado *ìtàn*, em um texto introdutório ao mito *Oxum, a cozinheira*, Oxum pode ser considerada "humilde cozinheira - mas poderosa divindade" (LIMA, 2012, p. 89) Essa afirmação trava diálogo tanto com obra de Jorge Amado quanto com o *ìtàn* apresentado acima. Neles podemos enxergar a subversão do poder vigente, indicando que o papel feminino pode ser, na essência, *humilde*, em alguns contextos, porém uma grande reviravolta social pode ser causada quando a mulher recusa esse papel ou modifica-o de acordo com suas vontades e imposições.

Outra característica que podemos grifar e considerar como um aproximante entre a personagem Dona Flor e o orixá Oxum é a bigamia. Esse comportamento pode corroborar em uma leitura reducionista e hipersexualizadora da mulher e da divindade, principalmente se considerarmos que, no senso comum, essa postura afetivo-sexual não é socialmente aceita, sobretudo quando associada à mulher. No entanto, devemos ressaltar que o cenário mitológico dos Orixás é a África, onde a bigamia e a poligamia são, em alguns locais, comportamentos socialmente aceitos. Sendo assim, podemos afirmar que, nesse caso, um dos causadores dessa postura na leitura do comportamento da personagem - e, por extensão, do orixá - é o conflito de culturas e normas de conduta social vigentes em África e no Brasil. Além do que já foi previamente pontuado, nem sempre há relação afetivo-sexual simultânea descrita na mitologia, mas o que colabora muito para a atribuição da não monogamia à Oxum, é seu enredo com todos os orixás, em diferentes tipos de parentesco. Essas relações são abordadas por Luís Felipe Lima, conforme excerto a seguir:

> De todos os orixás cultuados no Brasil, Oxum é quem mais aparece associada miticamente às demais divindades, seja na condição de esposa, filha, aliada, senhora ou guardiã (...). Pois Oxum tem enredo com todos orixás do panteão. Diz um antigo que a santa, "com seu jeito meigo e sedutor, se aproxima dos orixás e acaba fazendo pacto com eles, conhecendo seus segredos, seus axés." (LIMA, 2012, p. 69-70).

Ainda no que concerne ao campo afetivo-sexual, assim como na literatura quanto na mitologia religiosa, há uma ligação interessante entre Oxum com Exu e Oxalá. A relação entre Flor e Vadinho e Oxum e Exu é, quando representada, muito sexualizada. Tanto antes quanto depois da morte de Vadinho, o sexo permanece uma ponte quase indestrutível entre o morto e a viúva. Flor experimenta a liberdade do prazer com Vadinho, mas é aparentemente pudica e envergonhada quanto ao corpo quando não está com o primeiro marido, traçando

uma espécie de divisão comportamental entre a vida sexual e a social. Vadinho, ao contrário da esposa, vive a totalidade da sexualidade e da sensualidade. Obviamente o gênero pode corroborar este aspecto, posto que socialmente a lascividade masculina é muito menos julgada e sim associada à natureza do homem. Vadinho que, no momento de sua morte, está trajado com roupas compreendidas socialmente como femininas e, depois do falecimento, neste ponto representado como *égún* (morto), está sempre nu, guarda semelhanças com o Orixá mensageiro. Sobre a relação entre Oxum e Exu, Mario Cesar Barcellos, em uma obra que analisa a influência dos orixás sobre a personalidade humana, afirma que, entre Exu e Oxum, o relacionamento se dá facilmente e o amor tende a ser ardente e coerente (BARCELLOS, 2010, p.73). Em mitos em que Exu e Oxum são parceiros sexuais ou por meio de pactos de troca, podemos fazer aproximações entre estes textos religiosos e os literários. Abaixo, trazemos trechos que justificam nossa proposição.

> Não só a despia toda, como, achando pouco, tocava e brincava com os detalhes de seu corpo de curvas largas e reentrâncias profundas onde cruzavam-se sombra e luz num jogo de mistérios. Dona Flor tentava cobrir-se, Vadinho arrancava o lençol entre risos, expunha-lhe os seios rijos, a formosa bunda, o ventre quase despido de pelos. Tomava dela como de um brinquedo, um brinquedo ou um fechado botão de rosa que ele fazia desabrochar em cada noite de prazer. Dona Flor ia perdendo a timidez, entregando-se aquela festa lasciva, crescendo em violência, tornando-se amante animosa e audaz. Nunca, porém, abandonou por completo a pudicícia e a vergonha; era necessário reconquistá-la cada vez, pois, apenas desperta dessas loucas audácias e dos ais de desmaio, voltava a ser tímida e pudorosa esposa. (AMADO, 2008, p. 27).
>
> /
>
> Obatalá, o senhor do Pano Branco, aprendeu com Orunmilá a arte da adivinhação. Aprendeu o oráculo dos *obis* e dos búzios. A adivinhação com o *opelê*, contudo, Orunmilá jamais ensinou para ninguém. Só os babalaôs podem jogar com o *opelê*, a cadeia de ifá. Mas muitas pessoas queriam aprender com Obatalá a arte de ler o destino nos búzios. Obatalá dizia que seu conhecimento era resultado da confiança que Orunmilá depositara nele e portanto negava-se a passar adiante essa arte. Entre os que queriam tal conhecimento estava Oxum, a bonita esposa de Xangô. Oxum pediu muitas vezes a Obatalá ensinar-lhe o conhecimento do Ifá. Mesmo estando muito atraído pela bela Oxum, Obatalá recusou-se a ensiná-la. Um dia, Obatalá saiu da cidade e foi banhar-se num rio próximo. Deixou sua roupa sobre a moita e foi para a água. Enquanto Obatalá se banhava, Exu, sempre atento às chances de desarrumar as coisas, aproximou-se da margem do rio. Ele viu as roupas brancas sobre o arbusto e as reconheceu como sendo de Obatalá. Pondo as mãos em concha sobre a boca, gritou zombeteiro: O senhor do pano branco ainda é senhor quando está sem roupa? Exu pegou as roupas de Obatalá e foi-se embora. Foi dançando alegre e feliz com sua brincadeira. Quando Obatalá saiu da água, viu-se sem as suas imaculadas vestes brancas. Como faria para voltar a cidade assim? Se aquela situação era humilhante para qualquer um, que dirá Obatalá? Obatalá andando nu? Obatalá ficou angustiado, sem saber o que fazer. Oxum que vinha andando pela trilha em direção ao rio, viu Obatalá naquele estado e logo perguntou-lhe o que havia acontecido. Ele contou tudo. Oxum lhe disse então que iria até Exu para trazer as roupas de volta. Obatalá avisou que ninguém conseguia lidar com Exu, mas Oxum insistiu que era capaz de dobrar o espertalhão. Em troca, porém, ela exigiu os conhecimentos da adivinhação. Ele negou e ela insistiu. Oxum mostrou que ele não tinha saída. Como Obatalá ia andar nu por aí? Que vergonha! Que falta de decoro! Um rei nu? Obatalá concordou. Fizeram o trato. Oxum então foi a procura de Exu e finalmente o encontrou numa encruzilhada, comendo seus ebós. Quando ele a viu, ficou endoidecido por sua beleza e porque Exu é como é, tentou imediatamente ter Oxum. Oxum rejeitou Exu e exigiu as roupas que ele roubara. Exu só pensava em deitar-se

> com Oxum e não queria discutir nenhuma outra coisa. Até que finalmente eles fizeram um acordo. Oxum deitou-se com Exu e em troca recebeu as roupas furtadas. Voltou para a margem do rio, onde a esperava Obatalá. Obatalá recebeu as roupas e as vestiu. Então voltou para a cidade e, honrando sua palavra, ensinou Oxum a jogar búzios e obis. Desde então Oxum tem também o segredo do oráculo. (PRANDI, 2001, p. 337-339).

Assim como o que foi dito sobre as visões culturais sobre a poligamia, que podem distorcer a noção religiosa original, o entendimento sobre o sexo para as divindades afro-brasileiras não é algo *profano*. Faz parte do sagrado e, como tal, possui orixás que se valem da sensualidade, são associados à energia sexual e propiciam a fertilidade, a fecundação e o parto. Porém, é leviano afirmar que a relação sexual tem o mesmo caráter sagrado em religiões cristãs e no senso comum. O sexo, no ocidente, é um *tabu* e um campo interdito na maioria dos casos. Então, quando as práticas e divindades de uma religião são marginalizadas e vinculadas aos *pecados* de outra religião majoritária, é expectável que estas sejam encurraladas por avaliações nocivas. Ainda que Vadinho use como argumento a criação do sexo por Deus, o que lhe confere um aspecto *santo*, essa justificativa é fornecida em um processo de convencimento, para que Flor não sinta vergonha de estar completamente nua no início do casamento. No entanto, sob uma luz mais ortodoxa da religião, o sexo é aceitável apenas quando com fins procriativos e não associado ao prazer carnal e à nudez. Além disso, o sexo para Flor é também algo mais imoral que o comum: ela é estéril. Logo, toda relação sexual não resultará em filhos, sendo apenas fonte de satisfação sexual. Isto posto, provavelmente, a afirmação de Vadinho pode ser lida como não tão confiável, posto que é usada como um meio de seduzir Flor.

> Vadinho o primeiro marido de Dona Flor, morreu num domingo de carnaval, pela manhã, quando, fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação, no Largo Dois de Julho, não longe de sua casa. Não pertencia ao bloco, acabara de nele misturar-se, em companhia de mais quatro amigos, todos com traje de baiana, e vinham de um bar no Cabeça onde o uísque correra farto à custa de um certo Moysés Alves, fazendeiro de cacau, rico e perdulário. (AMADO, 2008, p. 21).

Sobre essa *caracterização* feminina, podemos justificá-la pela não marcação de gênero de Exu. Apesar de sua ferramenta ser um ogó[4] - um bastão de formato fálico, cuja representação é a preservação genealógica e a fecundação do próprio universo -, o que pode sugerir apenas a existência da metade masculina, é necessário considerar que a fecundação é essencialmente dialógica e prescinde o agente e o recipiente, ambos férteis. Além disso, na nação de candomblé Angola, existe a entidade Exu-mulher: a Pomba gira. Luís Felipe Lima discorre sobre a imagem feminina de Exu:

> Oxum também tem laços com Exu, que aparece nos mitos ora como um aliado, ora como um mensageiro. Exu Bará, em especial, é ligado à santa. É divindade masculina, mas apresenta-se com características femininas. Come galinha, e não galo. Diz-se que em algumas casas nagôs, que pessoas de Oxum costumam assentar Exú Bará ou Exu Iangui. (LIMA, 2012, p. 77).

[4] Informação retirada de BATALHA DE MITOS, página de divulgação de mitos de várias culturas. Ogó Fálico. Disponível em: <http://www.batalhademitos.com.br/bdm/?portfolio=ogo-falico>. Acesso em: 08. jan. 2018

No entanto, além de similaridades com Exu, Vadinho também é um *égún*, que, apesar de não ser absolutamente ligado ao culto de orixás, possui ligações com ele. Para algumas divindades, o contato com eguns é proibido e essa mistura de forças desafetuosas pode culminar em problemas. Porém, alguns orixás mantém uma relação próxima com os mortos, ora de chefatura, ora de proteção. Dentre os orixás que não possuem *quizila* (aversão inerente, sempre explicada miticamente) com os eguns, está Oxum. Tal relação é explicada por Luís Felipe Lima.

> Oxum estende ainda suas relações míticas ao domínio dos eguns, os espíritos de ancestrais cultuados nas casas nagôs, especialmente em terreiros que funcionam com este único fim, chamados "lessé egun" (literalmente "aos pés de egun") em distinção dos candomblés "lessé orixá". Os sacerdotes mais destacados, depois de falecidos, são reverenciados na condição de eguns, protegendo sua família e comunidade religiosa à qual estão vinculados. Muitos, em vida, eram de Oxum. (LIMA, 2012, p. 81).

Também em diálogo com as relações afetivo-sexuais e os contatos empreendidos por Oxum com os orixás, porém, neste recorte, com Oxalá, é interessante dar relevo às semelhanças aos estereótipos da própria relação, das personagens e dos orixás. O farmacêutico Teodoro, o qual podemos comparar com o orixá Oxalá, tem uma postura em demasiado organizada e metódica. Ele é, na obra do escritor baiano, uma espécie de inibidor da sexualidade de Flor, tolhendo nela os desejos sexuais inerentes e que eram acompanhados e incentivados pelo falecido marido, Vadinho. Isso pode ser tributário de dois aspectos: a incompatibilidade entre o caráter jovial e bastante livre de algumas qualidades de Oxum e o caráter paternal e imaculado de Oxalá ou o fato de alguns enredos mitológicos trazerem Oxalá e Oxum como pai e filha. Sendo assim, esses comportamentos das personagens na narrativa de Jorge Amado são justificáveis. A seguir, elencamos um trecho da obra de Jorge Amado e um *ìtàn* que atestam essas similitudes.

> Modificaram-se os costumes, a vida adquirindo não só movimentação como estabilidade, vida plácida e amena. Vida feliz, na opinião geral da vizinhança e no sorrir de Dona Flor, concorde.
> Às quartas-feiras e aos sábados, às dez da noite, minuto mais, minuto menos, doutor Teodoro tomava da esposa em honesto ardor e em prazer constante, sendo certo o bis aos sábados e facultativo às quartas-feiras.
> Dona Flor, na desordem de certos hábitos anteriores, a princípio estranhou a discrição a envolver e a comandar a porfia de amor no leito de ferro sobre o novo (e espetacular) colchão de molas. Mas logo seu pudor congênito e o recato próprio à sua natureza acomodaram suas necessidades de fêmea, seus anseios de mulher, à maneira conveniente e pontual, podendo-se quase dizer respeitosa e distinta, de cobri-la o doutor, sob o abrigo dos lençóis mas com desejo firme e estrovenga em riste. (AMADO, 2008, p. 301-302).

> Vivia Oxum no palácio em Ijimu, passava os dias no seu quarto olhando seus espelhos, eram conchas polidas onde apreciava sua imagem bela. Um dia saiu Oxum do quarto e deixou a porta aberta, sua irmã Oyá entrou no aposento, extasiou-se com aquele mundo de espelhos, viu-se neles. As conchas fizeram espantosa revelação a Oyá, ela era linda! A mais bela! A mais bonita de todas as mulheres! Oyá descobriu sua beleza nos espelhos de Oxum, Oyá se encantou, mas também se assustou: era ela mais bonita que Oxum, a Bela. Tão feliz ficou que contou do seu achado a todo mundo, e Oxum Apará remoeu

> amarga inveja, já não era a mais bonita das mulheres, vingou-se. Um dia foi à casa de Egungun e lhe roubou o espelho, o espelho que só mostra a morte, a imagem horrível de tudo o que é feio, pôs o espelho do Espectro no quarto de Oyá e esperou, Oyá entrou no quarto, deu-se conta do objecto, Oxum trancou Oyá pelo lado de fora, Oyá olhou no espelho e se desesperou. Tentou fugir, impossível, estava presa com sua terrível imagem, correu pelo quarto em desespero, atirou-se no chão, bateu a cabeça nas paredes, não logrou escapar nem do quarto nem da visão tenebrosa da feiura. Oyá enlouqueceu, Oyá deixou este mundo.
> Obatalá [Oxalá], que a tudo assistia, repreendeu Apará e transformou Oyá em orixá. Decidiu que a imagem de Oyá nunca seria esquecida por Oxum. Obatalá condenou Apará a se vestir para sempre com as cores usadas por Oyá, levando nas jóias e nas armas de guerreira o mesmo metal empregado pela irmã. (PRANDI, 2001, p. 323-325).

Nos trechos referidos, podemos notar uma postura restritiva e corretiva da personagem e do orixá que, através de sua posição de mais velho e sábio, remedia os comportamentos inadmissíveis ora de Flor, ora de Oxum.

Em suma, podemos afirmar que existem muitas semelhanças entre as personagens e os orixás e as relações no romance e os enredos mitológicos. No entanto, seria insensato da nossa parte desconsiderar que a luz dada a todos os aspectos acima propicia leituras que podem apoiar uma visão problemática sobre o candomblé, suas divindades e seus adeptos, já em processo de superação. Reconhecemos a importância que Jorge Amado teve e ainda tem ao inserir a religião de *òrìsà* num contexto bastante intolerante a culturas não ocidentais, quando não enfraquecidas, subalternas ou caricatas, como o repertório literário do século XX.

Percebida essa questão, trazemos outra obra que parece buscar positivar a imagem dessa influência que os orixás exercem sobre personagens da literatura nacional: o conto “Olhos d’água”, da escritora Conceição Evaristo.

Não podemos afirmar com propriedade que essa mudança de abordagem se deva à necessidade de representatividade favorável, tanto de gênero quanto racial, posto que Conceição Evaristo é mulher e negra, ou que essa postura narrativa seja tributária do momento temporal e social no qual a literatura de Conceição se circunscreve, que possui como norte a reparação de injustiças, o equilíbrio das desigualdades, a inserção do negro em posições sociais (e, por extensão, literárias) que não sejam essencialmente subalternas e, tão ou mais importante quanto tudo aqui elencado, a emergência da literatura afro-brasileira. Acreditamos, ao fim de certa reflexão, que essa literatura é fruto da interação de todos esses fatores.

Essa *modalidade* de literatura *adjetivada*, que tem como propósito demarcar positivamente a diferença, parte do pressuposto que certos testemunhos ganham mais força quando dados por quem possui vivência naquilo que torna literário (INÁCIO, 2016). Sendo assim, ao contrário de Jorge Amado, homem branco, Conceição realiza sua literatura com uma sensibilidade que talvez sua agência de mulher negra tenha tornado possível.

Conceição Evaristo, em seu conto “Olhos d'água”, traz uma outra faceta de Oxum: a mãe. Conceição é de Minas Gerais, onde as tradições católicas são muito mais expressivas do que as afro-brasileiras em comparação à Bahia de Jorge Amado. Ainda assim, diferente de Jorge Amado, orixá e religião não aparecem no cotidiano como uma intromissão, mas sim como presença constante e natural: não há quebra de sentido quando são elencados elementos

relacionados ao universo religioso e suas manifestações. Conceição Evaristo coloca luz em diferentes qualidades de Oxum, que são assimiladas como *boas* em uma sociedade maniqueísta, como já explicitado anteriormente.

O conto se inicia com uma pergunta inquietante da narradora: "de que cor são os olhos de minha mãe?" (EVARISTO, 2010, p. 15). A partir dessa pergunta, se inicia uma descrição dessa mãe, que é a matriarca de uma família de mulheres, oito mulheres: a mãe e suas sete filhas. Além disso, não há homens nesse conto, o que gera um enorme conflito com essa imagem naturalizada acerca de Oxum, que é mantida por Dona Flor, a qual possui dois maridos e não tem filhos. Há um *ìtàn* que discorre sobre essa qualidade de Oxum, da estéril à protetora de todas as crianças:

> Orunmilá aconselhou Oxum a não mais chorar, dando-lhe parabéns. Ele lhe contou que ela estava grávida e deveria parir logo. Quando Oxum ficou grávida de três meses, outras mulheres estéreis também engravidaram.[...] Oxum usou ainda seus segredos para baixar as febres de seus filhos. Orunmilá recomendou que as mulheres fizessem oferendas em favor de suas crianças e também de Oxum para demonstrar sua gratidão. (LIMA, 2012, p. 107-108).

A mãe, que não tem nome, se assemelha em algo com Flor: ela também é cozinheira. Porém, cozinheira de nada. A família passava por severas dificuldades e nesse momento a mãe amorosa distrai suas crias para que elas, e ela mesma, se esquecessem da fome.

> Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. (...) Às vezes, no final da tarde, antes que a noite tomasse conta do tempo, ela se assentava na soleira da porta e juntas ficávamos contemplando as artes das nuvens no céu. [...] A mãe, então, espichava o braço, que ia até o céu, colhia aquela nuvem, repartia em pedacinhos e enfiava rápido na boca de cada uma de nós. (EVARISTO, 2010, p. 172-173).

Aqui apontamos também outra característica de Oxum e daqueles que são regidos por ela: "Oxum lava suas jóias antes mesmo de lavar suas crianças. Mas tem, entretanto, a reputação de ser uma boa mãe e atende as súplicas das mulheres que desejam ter filhos". (VERGER, 1997)[5]. E não que suas joias tenham mais importância, mas sim ela própria: suas joias são uma metonímia dela mesma; Oxum dá a devida importância a si. Diferente de Iemanjá, por exemplo, que se esquece de si pelos filhos.

No trecho a seguir, podemos perceber essa postura auto valorativa quando, ao cuidar e brincar com as filhas, quem faz as vezes de rainha, recebe as reverências e as oferendas é a mãe; além disso, também é possível notar como se inserem elementos do terreiro de candomblé no cotidiano dessa família de mulheres. Elementos esses que só saltam aos olhos de quem tem algum tipo de relação ou vivência em terreiro. Aqui, novamente, não há quebra de sentido, pois a presença destes aspectos da religião é parte cotidiana de suas vidas.

> Nessas ocasiões a brincadeira preferida era que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco.

[5] A obra não possui marcação gráfica de número de página.

> Aquelas flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braço e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamos-nos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós princesas, em volta dela, cantávamos, dançamos, sorríamos. (EVARISTO, 2010, p.172-173).

O banquinho de madeira que a Senhora se senta é conhecido como *apoti*, assento utilizado por sacerdotes para realizar atividades como, por exemplo, preparar banhos. Os filhos, geralmente, se sentam no chão enquanto o sacerdote fica no *apoti* com seu *adja* - uma sineta de metal usada em rituais - e puxa a cantiga das folhas sagradas. Além disso, o ato de *bater cabeça* é a forma que os filhos de santo pedem benção e reverenciam seu sacerdote, o axé da casa, os atabaques. Ou seja, é um dos atos mais solenes e significativos dentro do culto. As flores, também neste universo, são as oferendas mais costumeiras às Yabás. E a dança, o canto e o sorriso em volta dessa Senhora remetem, de pronto, a uma festa de candomblé: o xirê. Esta religião não traz em si um culto silencioso e triste, mas sim musical e feliz por receber deuses que dançam em terra.

Durante todo o conto, a narradora nos descreve os olhos sempre molhados de sua mãe. Até ao rir ela chora. Essa primeira filha das sete consegue se lembrar de detalhes muito específicos de sua infância, mas não da cor dos olhos de sua mãe, como se a cor se escondesse em tanta água. A descoberta se torna como um *ebó* para essa mulher, uma oferenda para que sua vida pudesse seguir seu curso.

> E foi então que, tomada pelo desespero por não me lembrar de que cor seriam os olhos de minha mãe, naquele momento resolvi deixar tudo e, no outro dia, voltar à cidade que nasci. (...) E assim fiz. Voltei, aflita, mas satisfeita. Vivia a sensação de estar cumprindo um ritual, em que a oferenda aos Orixás deveria ser a descoberta da cor dos olhos de minha mãe... (EVARISTO, 2010, p. 174).

Muitos *ìtàn* relatam a proximidade de Oxum com as Iya Mi, as feiticeiras mais velhas, ancestrais. O poder da feitiçaria seria inerente ao feminino, e esse poder está muito relacionado aos olhos. Quando essa personagem descobre a cor dos olhos da mãe, todo esse poder nos fica explícito de forma deslumbrante, dada a beleza e o amor em suas palavras. Palavras semelhantes às que aparecem em um mito recolhido por Verger.

> Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto, ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água. Águas de mamãe Oxum! Rios calmos, mas profundos e enganosos para quem contempla a vida pela superfície. Sem, águas de mamãe Oxum. (EVARISTO, 2010, p. 174).

> Oxum tem o humor caprichoso e mutável. Alguns dias, suas águas correm aprazíveis e calmas, elas deslizam com graça, frescas e límpidas, entre margens cobertas de brilhante vegetação. Numerosos vãos permitem atravessar de um lado a outro. Outras vezes, suas águas tumultuadas passam estrondando, cheias de correntezas e torvelinhos, transbordando e inundando campos e florestas. (VERGER, 1997).

O conto termina num tom de herança, como se a narradora fosse uma herdeira de axé. Ela se refere às mulheres ancestrais de sua família, as quais entoavam louvores para suas ancestrais africanas, e desde o continente mãe aravam a terra da vida com suas mãos, suor e sangue. Numa brincadeira, então com sua filha, sua descendente, ela descobre que a cor de seus próprios olhos é tão úmida quanto os de sua mãe. A continuidade do ciclo.

Neste conto, portanto, vemos uma abordagem diferente da mulher descrita como *d'Oxum.* Mãe de muitas - sete, um número com profundo significado na religião -, sagrada, inundada de águas férteis. Essa imagem criada por Conceição Evaristo é quase descritiva da própria natureza, que cede a vida, mas espera um contato respeitoso. Aqui, há aspectos fundamentais às religiões afro-brasileiras que não poderiam ser representadas por Jorge Amado devido ao enredo e talvez à proposta de sua obra. A ancestralidade, a ligação de mãe e filha mais velha, que inclusive são muito respeitadas na tradição e ditam quem deve ser a nova mãe-de-santo do *ilé* quando a matriarca desencarna.

Essa relação, tão fundamental e cara aos afro-religiosos, é um dos aspectos mais bonitos e sensíveis que existem na religião. Ela é uma herança africana e, em algumas comunidades, o padrão de continuidade genealógica é matrilinear.

Sendo assim, dentre todas as semelhanças entre essas mulheres de Oxum que resolvemos analisar, o que mais pode ter peso é configurado por uma diferença: a maternidade. Flor, que não podia gerar um filho biológico, mas podia reverter a esterilidade com um procedimento cirúrgico, desistiu de tentar porque Vadinho não demonstrou interesse em ser pai. A mãe sem nome do conto, ainda que sem marido, seja pelo motivo que for, não se privou da maternidade e talvez por isso transborde a influência de Oxum, em todos os momentos. Parece inconcebível ou quase não natural associar Oxum à impossibilidade de gerar vida: é como arrancar do orixá sua força principal. Oxum é a própria fertilidade: Oxum estéril é Oxum incompleta.

As obras que nos propusemos a analisar trazem à literatura nacional aspectos muito comuns e naturalizados nas religiões afro-brasileiras: os tipos através dos quais se busca compreender a pluralidade de personalidades, sejam de divindades, sejam de pessoas. As *qualidades* dos orixás são as formas pelas quais estes se expressam na natureza, na mitologia e nos seres humanos a quem protegem. É impossível falar de exemplares ideais de comportamento quando o assunto é a raça humana, posto que esta é fruto, para além da experiência e influência religiosas, da própria vivência que possui, da criação que recebeu, das relações interpessoais que mantém. Toda pessoa é um mosaico de influências, porém na literatura é possível criar protótipos mais *puros* de personalidade e (quase) tornar os orixás humanos, tamanha a semelhança entre eles e as personagens.

Isso posto, existem estereótipos mais ou menos associáveis aos ideais de *bom* e *mau* correntes no ocidente. Nesse *continuum*, ao partirmos dos julgamentos possíveis feitos por meio da compreensão de um leitor leigo, Dona Flor, personagem de Jorge Amado, é mais facilmente aplicável em um ponto mais próximo ao polo negativo, associado ao que é socialmente condenável. Isso se dá, grandemente, em razão de um choque cultural, que coloca, sob a mesma ótica, princípios que se negam mutuamente (como a não monogamia e o casamento cristão; a adesão ao feitiço e a sua demonização; a nudez livre e sua interdição social e religiosa e o sexo e sua leitura como *tabu*). Ao contrário, a mãe do conto de Conceição Evaristo, é mais facilmente aplicável num ponto mais próximo ao polo positivo, associado ao que é socialmente louvável. Isso pode ser explicado por uma maior dissolução desse choque cultural, pois as características da personagem que estão presentes neste conto

são mais comuns ao repertório cultural ocidental (a mulher tornada rainha pela prole, uma representação da natureza, que cria as filhas sem auxílios e passa esse poder da maternidade como uma espécie de herança à primogênita).

Acreditamos que essa presença das religiões afro-brasileiras possui sua importância para além da literatura, já que a ficção (que mantém um pé na realidade) configura um veículo que expõe princípios e *verdades* sobre a religião e ajuda a moldar o imaginário coletivo acerca das práticas religiosas. Para esse ponto, portanto, é necessário que se dedique certa atenção, posto que tais obras de ficção podem caracterizar a manutenção ou desmantelamento de noções lesivas sobre o candomblé e seus costumes ainda cristalizadas na sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos:* história moral e de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARCELLOS, Mário Cesar. *Os orixás e a personalidade humana*. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Pallas Editora, 2010.

BATALHA DE MITOS. Página de divulgação de mitos de várias culturas.Ogó Fálico. Disponível em: <http://www.batalhademitos.com.br/bdm/?portfolio=ogo-falico>.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. In: _____. *Contos do mar sem fim*: antologia afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas; Guiné-Bissau: Ku Si Mon; Angola: Chá de Caxinde, 2010.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Aula sobre sujeitos da diferença e literatura adjetivada. São Paulo, 28 nov. 2016. Notas. Aula da disciplina de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa III da Faculdade de Letras - FFLCH USP.

LIMA, Luís Felipe de. *Oxum*: a mãe da água doce. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2012. (Coleção Orixás, n. 6).

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu*: o guardião da casa do futuro. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos Orixás*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

Recebido em 09/01/2018
Aprovado em 28/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Da imagem de madeira ao alto do compadecimento: representações marianas em Ariano Suassuna e Antonio Callado

From the wooden image to the highest of compassion: Marian representations in Ariano Suassuna e Antonio Callado

Altamir Celio de ANDRADE[1]

RESUMO: Este artigo pretende apresentar um breve exame de duas obras muito significativas da Literatura Brasileira: o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, e *A Madona de Cedro*, de Antonio Callado. Tal exame tem como principal objetivo evidenciar as representações de Maria nas referidas obras. Sendo assim, estas linhas trilharão um caminho coadunado a Literatura e a Teologia Bíblica, tendo a seu favor o fato de que essas duas áreas de conhecimento são especialmente afins. O conceito que direciona esta reflexão é o de *exílio*, extraindo alguns dos principais aspectos que ele apresenta para melhor entender o modo como os respectivos autores deram vida às suas personagens. Além disso, a leitura buscará nos Evangelhos canônicos de Lucas e João elementos que possam dar conta da figura de Maria e de suas principais ações. Ressalta-se que não se pretende discutir elementos doutrinais, mas apenas considerar as perspectivas literárias.

PALAVRAS-CHAVE: Maria. Bíblia. Evangelhos. Ariano Suassuna. Antonio Callado.

ABSTRACT: This paper intends to present a brief exam of two very significant Brazilian literature works: *Auto da Compadecida*, by Ariano Suassuna, and *A Madona de Cedro*, by Antonio Callado. The main goal of this exam is to highlight the way in which representations of the Holy Virgin occur in such books. Therefore, these analyses will meet at a joined path: Literature and the Biblical Theology, having on its favor the fact that these two fields of knowledge are specially related to each other. The concept directing the work of this paper is that of the *exile*, extracting some of the main aspects that it presents in order to better understand how the referred writers gave life to their characters. Besides that, the following reading shall seek the elements which can better portrait Mary and her main actions in the canonic Gospels of Luke and John. It is emphasized that it is not intended to discuss doctrinal elements, but only to consider the literary perspectives.

KEYWORDS: Mary. The Bible. Gospels. Ariano Suassuna. Antonio Callado.

A modo de introdução

O conceito de *Exílio* é muito caro à tradição ocidental e os pensamentos por meio dos quais ele foi expresso − e que trago para o diálogo − são os de Paul Tabori, em *The semantics*

[1] Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES/JF. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Brasileira. Juiz de Fora – MG – Brasil. CEP: 36016-000. E-mail: altamirandrade@cesjf.br

of exile (1972), e de Jean-Luc Nancy, em *La existencia exiliada* (1996). Isso posto, em um primeiro momento, vou me debruçar sobre esse conceito, tentando dialogar com as obras em estudo naquilo que elas mesmas oferecem como possibilidade de se pensar o exílio. Depois, de posse de algumas reflexões, tentarei demonstrar como as obras formatam a representação mariana e como se pode lê-las em benefício de uma análise que associe Literatura e Teologia, com vistas a despertar os leitores para um universo significativo de leitura. Creio poder caminhar numa trilha que nos permita chegar ao alto do compadecimento a partir daquela pequena imagem de madeira.

Dois personagens, vários exílios: João Grilo e Delfino Montiel

Salve, Regína, mater misericórdiæ;
vita, dulcédo et spes nostra, salve.
Ad te clamámus éxsules fílii Hevæ.
Ad te suspirámus geméntes
et flentes in hac lacrimárum valle.
Eia ergo, advocáta nostra, illos tuos misericórdes óculos
ad nos convérte.
Et Iesum, benedíctum fructum ventris tui, nobis post
hoc exsílium osténde.
O clemens, o pia, o dulcis Virgo María[2].

(BREVIARIUM ROMANUM, 1961, p. 144)

A primeira coisa que desejo, caso os leitores não tenham tomado contato com as duas obras em exame, é oferecer algumas informações sobre as mesmas em modo de sinopse.

O *Auto da Compadecida* é uma peça de teatro, escrita em 1955, por Ariano Suassuna. O autor nasceu em João Pessoa, na Paraíba, em 1927. A peça (em três atos) inicia-se com o diálogo entre João Grilo e Chicó, dois grandes amigos. O primeiro é uma esperta e pragmática figura, cheia de ideias salvadoras e nem sempre canônicas, brotadas de última hora; o segundo, um mentiroso divertido, contador de histórias fantásticas e constantemente acompanhado pelo medo. Ambos fazem parte da história de Taperoá, uma vila em que as personagens principais são: o padeiro e sua mulher, o padre, o sacristão e o bispo. Até que um dia chega Severino, com outro cangaceiro. Nesse dia, ele mata todos, menos Chicó. Daí pra frente, a história muda de rumo e tem lugar o julgamento de todas as personagens supracitadas no outro mundo (último ato). Ali entram em cena o Diabo acusador, Manuel (Jesus Cristo) e sua Mãe (A Compadecida).

A Madona de Cedro é um romance de Antonio Callado, escrito em 1957. O autor nasceu em Niterói, no Rio de Janeiro, em 1917. A obra, ambientada em Congonhas do Campo (Minas Gerais), inicia-se com as memórias do protagonista, Delfino Montiel, sobre o roubo de Nossa Senhora da Conceição, talhada por Aleijadinho e colorida por Ataíde, treze anos antes. Isso havia se passado em uma Quaresma, quando Delfino, proprietário de uma lojinha de artigos religiosos, vê-se precisado de dinheiro para comprar uma casa e poder acertar seu

[2] Tradução nossa: "Salve, Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve! A ti clamamos, os exilados filhos de Eva; a ti suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia, pois advogada nossa, estes teus olhos misericordiosos voltai para nós; e depois deste exílio nos mostrai Jesus, bendito fruto do vosso ventre, ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria".

casamento com Marta, uma moça que ele conhecera em viagem ao Rio de Janeiro. Ele aceita, então, roubar a Madona de Cedro a pedido de Adriano Mourão (antigo amigo e conterrâneo) que trabalhava para Juca Vilanova, um misterioso colecionador de antiguidades que morava no Rio de Janeiro. Tudo feito, tem-se como sequência a grande crise de Delfino que já não era menor antes do ato, mas que se avulta tendo sido o mesmo consumado. Ele se torna, então, um homem cheio de conflitos, uma vez que sua atitude vai na contramão de seus preceitos religiosos.

Joao Grilo e Delfino Montiel configuram-se como aquilo que gostaria de chamar o exílio-em-si-mesmo: um pelas agruras da vida; outro pelos conflitos que se abatem sobre ele. Nas duas obras, o que se nota é a saída de si, o estranhamento; homens que, no seu lugar estando, parecem estar muito longe dali.

Quando João Grilo entra em cena, não somos informados de onde vem ou para onde vai. Somente isso já permite a noção de exílio, qual seja, um deslocamento geográfico que pode, sob diversos aspectos, ser tratado do ponto de vista de um deslocamento interior[3]. A sua ação, ao longo de toda a peça, comporta estratégias de sobrevivência inusitadas, psicológicas, incorporando sentimentos de hostilidade, amizade, ironia e franca alegria. Como uma espécie de refrão, ele repete, por três vezes, ao longo do texto, referindo-se ao casal de padeiros com quem trabalhava: "[...] ainda hei de me vingar do que ele e a mulher me fizeram quando estive doente. Três dias passei em cima de uma cama pra morrer e nem um copo d'água me mandaram" (SUASSUNA, 2005, p. 25). Mais à frente, o mesmo *mote* reaparece, com alguns acréscimos:

> E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pr'o cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo! (SUASSUNA, 2005, p. 25).

Isso parece consumir João Grilo, indicando a exploração que lhe fora imposta pelo casal que − como ele − havia nascido na miséria e que depois se tornara ávido pelo dinheiro. Desse modo, todas as suas maquinações e subterfúgios têm certa dose de vingança, mas não se pode dizer que isso não acaba se convertendo em benefícios às outras personagens que, no final das contas, às suas ideias recorrem.

Como indicado, o primeiro e o segundo atos da peça dão conta das coisas que se passam na terra. O terceiro, narra o que se passa no outro mundo, no momento do Julgamento Final. Quero me aproveitar dessa ocasião que Suassuna oferece para citar um exemplo muito semelhante no *Novo Testamento* e depois aprofundar o tema do exílio. Trata-se da parábola do homem rico e do pobre Lázaro (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1818-1819. Lc 16,19-31). Aliás, noto de passagem que é o único lugar em que uma personagem de parábola tem nome. Uma das falas de Chicó – aliás, das mais coloridas filosoficamente – sublinha bem o que discuto neste momento, podendo muito bem funcionar como uma leitura da referida parábola:

> [...] mas você sabe como esse povo rico é cheio de confusão com os mortos. Eu, às vezes, chego a pensar que só quem morre completamente é pobre, porque com os ricos a confusão continua por tanto tempo depois da morte, que chega a parecer que ou eles não morrem direito, ou a morte deles é outra! (SUASSUNA, 2005, p. 71).

[3] Já desenvolvi um pequeno estudo sobre o assunto, tratando a relação entre deslocamento e exílio, conforme o capítulo "*Alzira*, *Lilia e Hagar*: três mulheres, duas de Maria de Lourdes". (ANDRADE, 2016, p. 41-65).

Isso permite aos leitores visualizar como podem ser fortes os temas que incluem a vida e a morte, a passagem deste mundo para o outro e as implicações do que se faz aqui com o que será julgado *lá*, alma do *Auto da Compadecida*. Além disso, o próprio Lucas, no *Magnificat* (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1788. Lc 1,46-55), nada mais faz do que recolocar essa ideia, de modo que o Cristianismo se sustente sobre a firme esperança daquilo que São Mateus, a seu modo, colocou como *bem-aventuranças* (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1710-1711. Mt 5,1-12). Noutras palavras, a esperança contida nessas bem-aventuranças muito se assemelha à expectativa do povo antigo enquanto caminhava no deserto rumo à terra prometida.

Talvez eu pudesse, então, apropriar-me do tema da pátria ou da terra para melhor expressar a respeito do que seja o exílio. Em um primeiro momento, com Paul Tabori, em *The semantics of exile* (1972) pode-se afirmar:

> Um exilado é uma pessoa que é obrigada a deixar sua pátria – embora as forças que o levem a tal ato sejam políticas, econômicas ou puramente psicológicas. Essencialmente, não faz diferença se foi expulso pela força física ou se tomou a decisão de ir voluntariamente. (TABORI, 1972, p. 37, tradução nossa)[4].

Isso está bastante de acordo com o que o filósofo francês Jean-Luc Nancy apresenta sobre a etimologia de exílio, em seu ensaio *La existencia exiliada* (1996): "[...] *ex* e a raiz *el* viriam de um conjunto de palavras que significam **ir**; como em *ambulare*, *exulare* seria a ação de *exul*, *o que sai*, *o que parte*, não até um lugar determinado, mas o que parte absolutamente" (NANCY, 1996, p. 35, tradução e grifos nossos)[5].

Contudo, cabe agora aprofundar um pouco mais o conceito, tentando demonstrar o outro lado ou a gama de possibilidades que o mesmo apresenta. Embora − como sugere o próprio Nancy – seja quase lugar comum afirmar que "a existência é um exílio" (NANCY, 1996, p. 34)[6], mesmo que a questão territorial não se estabeleça como de primeira ordem, ela possibilita o realce do exílio interior, porque desperta no exilado a consciência da distância e do estranhamento do novo lugar em relação ao seu lugar de origem.

Não é despropositado, portanto, que Thomas Mann tenha sugerido a origem comum da palavra inglesa *alien* (como derivada do latim *alienus*) e da palavra alemã *elend* (que significaria *miséria*). Portanto, *elend* já significou *alien land*, isso é, terra estrangeira. Exílio e estrangeiro, portanto, seriam sempre conceitos afins (MANN 1945 apud TABORI, 1972, p. 31, grifos do autor).

O escritor polonês exilado Joseph Wittlin (1896-1976), cujo discurso é mencionado por Paul Tabori no ensaio em questão, forneceu uma definição de exílio que interessa aos propósitos deste artigo. Ele sugere, para além do que a língua espanhola chama de *destierro*, a noção de *destiempo*, imprimindo à compreensão de exílio um fator psicologizante. Segundo ele, "o exílio vive em dois momentos diferentes, simultaneamente: o presente e o passado"

[4] "An exile is a person who is compelled to leave his homeland – though the forces that send him on his way may be political, economic, or purely psychological. It does not make an essential difference whether he is expelled by physical force or whether he makes the decision to leave without such an immediate pressure."
[5] "*ex* y la raíz *el* de un conjunto de palabras que significan «ir»; como en *ambulare*, *exulare* sería la acción del *exul*, el que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente".
[6] "La existencia es un exilio".

(WITTLIN, 1957 apud TABORI, 1972, p. 32)[7]. É fato, no entanto, que toda e qualquer definição de exílio ainda estará aquém do que essa experiência significa.

A questão do estrangeiro insinua-se na reflexão sobre o deslocamento humano no passado e no presente. Verifica-se, então, não somente o deslocamento geográfico, mas os diversos momentos em que o ser humano precisa se adaptar ao outro e às novas formas de comportar-se frente a si mesmo, em cenas complexas, que demandam as mais inusitadas decisões. O deslocamento sugere mudança e a mudança implica em partida e chegada. Daí resulta conflito: se alguém sai, alguém fica. Ao sair, porém, necessita-se de acolhida em um outro lugar. Quando se movimenta, o conflito se instaura.

Eis, portanto, que essa reflexão nos devolve a João Grilo e sua saga; a Delfino Montiel e suas angústias. De posse dessas primeiras referências, posso até sugerir que essas duas personagens caminham por terras semelhantes, quais sejam as do próprio estranhamento que as coloca em situações de estrangeiras. Talvez a grande memória bíblica de Adão e Eva saídos do paraíso ajude a sedimentar essa condição de estrangeiro que todo ser humano tem.

Delfino Montiel se desloca de Congonhas do Campo para o Rio de Janeiro, onde conhece Marta. Ali, pela primeira vez na praia, inicia-se seu exílio. O seu encontro com Marta começa por uma quase morte:

> Atravessou a areia e foi entrando no mar numa espécie de exaltação. Queria chorar, com aquela frescura da água azul que lhe envolvia as pernas, queria abraçar e beijar o mar. A primeira onda que lhe veio ao encontro, Delfino a recebeu de braços abertos. Ela o derrubou numa cascata de areia e de espuma. Delfino bebeu água, muita, mas estava embriagado de mar. (CALLADO, 1981, p. 20).

Quero sugerir que o encontro de Delfino com as ondas prefigurava o encontro com Marta. Até porque o apelido dela, dali em diante, será Mar. Além disso, antes que este artigo termine, falarei de uma segunda onda que se abateu sobre Delfino, aquela que vai fronteirar um momento significativo de sua vida. No fogo de sua paixão, já se evidencia a divisão interna que corrói aquele homem: "Uma estrita educação religiosa tinha feito Delfino Montiel dividir violentamente o amor da carne do amor-amor" (CALLADO, 1981, p. 25).

Essa, no entanto, é apenas uma das muitas ambiguidades que o perseguirão até o ato final de seu autojulgamento. Após treze anos do roubo da imagem, Delfino é novamente confrontado com a possibilidade de outro roubo: a imagem de Judas Iscariotes. Em meio a essas tratativas, a Madona é devolvida a ele num pacote. Então o passado vem à tona:

> Sentindo-se bambo, Delfino pousou sobre o balcão a imagem, enquanto enxugava a testa suada. Deitada na madeira, a Senhora da Conceição o olhava do fundo de uma estranha perspectiva: primeiro pés e cabeças de anjo furando a nuvem, depois a túnica rosa e o manto azul, depois o Bambino no braço e, finalmente, sob a coroa de estrelas, o sorriso triunfal. Ali estava ela, a roubada da Capela dos Milagres, a Madona do rapto, a Senhora seqüestrada. Delfino a levantou de novo e encarou, pedindo-lhe que fosse falsa, pedindo-lhe que fosse outra. Mas não. Era ela, Nossa Senhora, madrinha de Mar, roubada aquela noite por mão mordida de baleia (CALLADO, 1981, p. 133).

[7] "The exile lives in two different times simultaneously, in the present and in the past."

A confusão que se afigura a Delfino é tão grande que a própria Madona se torna, para ele, uma inimiga, em uma passagem muito singular do romance. Assim, não conseguindo atinar sobre como devolvê-la à matriz ou o que fazer com ela, cogitou incendiá-la:

> Queimar numa fogueira a Mãe de Deus como se fosse Santa Joana d'Arc. Plantar a Virgem num pedestal de três línguas de fogo − e que ardesse. Mas não, mas isto não, antes a vergonha, isto era crime sem resgate. Como se salvaria do fogo do inferno quem tocasse fogo na Mãe de Deus, quem consumisse a Medianeira, extinguindo em chamas a própria ponte de intercessão? (CALLADO, 1981, p. 133-134).

Delfino parece, então, fora de si; e uma vez mais o pensamento de Jean-Luc Nancy é oportuno. Para ele, parece que se pode falar de um conceito constitutivo da existência moderna, um conceito de exílio fundamental, qual seja, um fora de, um haver saído de.

A reflexão de Nancy aponta para a noção de exílio como a saída de si próprio, fora do lugar próprio, fora do ser próprio, "fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora de lugar próprio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral" (NANCY, 1996, p. 34-35)[8].

Isso se configura, segundo o filósofo, como algo paradoxal, ou seja, segundo os mais variados costumes, o sair de um lugar próprio seria a desgraça por excelência, mas, ao mesmo tempo, constitui a essência do exílio, pois representa o exílio "como possibilidade positiva, a mais positiva, inclusive, do ser ou da existência: saída ou partida, distanciamento ou alienação, a desgraça é indispensável para a realização do ser" (NANCY, 1996, p. 36)[9].

O *Auto da Compadecida* e *A Madona de Cedro* oferecem muitas demonstrações de como a devoção mariana perpassa a religiosidade popular. Reconheço, no entanto, o desafio de quem se coloca nesta estrada para, sem o saber direito, tais caminhos comentar. Observem o lugar para o qual dois autores convergem:

> Na bela antífona *Salve Regina*, cantada nas Igrejas Católicas, encontramos duas vezes a palavra "exílio". O autor da antífona primeiro chama a humanidade inteira de "*exsulles filii Haevae*" e então ele qualifica nossa vida terrena como *exilium*. De onde fomos exilados? Desde a infância eu fui assediado, ou melhor, seguido, pela imagem de um anjo com uma espada de fogo. Esta foi a reprodução de alguma gravura barroca ou rococó em cobre ou aço, não me lembro qual. Obviamente que o anjo expulsou Adão e Eva do paraíso e o devoto autor da antífona *Salve Regina* tinha em mente apenas esse tipo de exílio (MANN, 1945 apud TABORI, 1972, p. 31, grifos no original e tradução nossa)[10].
> Um hino cristão (*Salve Rainha*) chama aos homens de exilados filhos de Eva. Assim, os filhos de Eva são exilados neste vale de lágrimas e rogam à Virgem que lhes mostre o Salvador depois deste *exsilium*. Esta é a recuperação ou a substituição

[8] "[...] fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio em general".
[9] "[...] como una posibilidad positiva, la más positiva incluso, del ser o la existencia: caída o partida, alejamiento o alienación, la desgracia es indispensable para la realización del ser".
[10] "In the beautiful anthiphone *Salve Regina* sung in Catholic churches we twice find the word 'exile'. The author of the antiphons first calls the entire mankind '*exsules filii Haevae*' and then he qualifies our earthly life as *exilium*. From where have we been exiled? Since early childhood I have been haunted, or rather followed, by the image of an angel with a fiery sword. This was the reproduction of some baroque or rococo engraving on copper or steel, I don't remember which. Obviously that angel expels Adam and Eve from Paradise and the devout author of the antiphone *Salve Regina* had in mind just that kind of exile".

> de certo modelo judaico do exílio (não o modelo cabalista, mas o modelo que comporta o regresso e a restauração final). Moralmente, o exílio é, pois, a prova compreendida entre a falta e a redenção (NANCY, 1996, p. 36, grifos e tradução nossos)[11].

Ora, creio que é chegada a hora de dizer − com Nancy − que não estou pensando um exílio no interior de si mesmo, mas entendendo "ser o si-mesmo um exílio" (NANCY, 1996, p. 38)[12]. E quem mais poderia expressar isso, senão João Grilo e Delfino Montiel? Mas antes de chegar a eles, cumpre olhar demoradamente para a própria Mãe de Deus.

Ela já vem, ela virá; solidária nos ajudar[13]

Uma das mais expressivas presenças de Maria é apontada por São Lucas, embora eu saiba que essa afirmação seja perigosa por razões que virei a expor. Contudo, naquela narrativa, a jovem de Nazaré depara-se com uma situação *sui generis*: um convite a ser a mãe do Salvador. A isso ela responde com reservas, deslocada de si mesma; numa atitude humana e perscrutadora, carecida de maiores explicações. Entretanto, para ela e para nós, o mistério permanece e eu poderia até afirmar que ali se instaura o seu exílio mais profundamente.

A missão de Maria, contudo, não é um peso imposto pela força de Deus. Nasce do diálogo e da liberdade do seu sim[cero] a esse projeto. Também não é uma proposta sem assistência ou colocada de qualquer maneira, pois "o Espírito Santo virá sobre ti e o poder do Altíssimo te cobrirá com a sua sombra" (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1787. Lc 1,35):

> O Espírito que ela recebeu, segundo a palavra de Lucas, é o Espírito de diálogo e de busca aberta na confiança. Por isso, Maria tem de ir buscando, refazendo cada dia seu "faça-se", descobrindo que ser mãe e crer significam muito mais do que a bênção da fecundidade das entranhas e dos seios, aprendendo cada dia a ser mãe e irmã de Jesus no caminho difícil da escuta e cumprimento da palavra de Deus (PIKAZA, 1987, p. 45).

Talvez a primeira atualização do seu *fiat mihi*[14] esteja na sua visita a Isabel. Ora, vejo, nessa cena, duas mulheres em exílio, incertas sobre o que se passa em seus corpos. Gosto de demorar-me nessa visita apressada que Lucas sublinha de modo peculiar; algo tão natural, tão humano e tão mineiro. Da mesma maneira como ela, grávida, sobe as montanhas da Judeia, os anjos jubilosos descerão para cantar *in terra pax*[15], pois um menino é nascido.

Nessa cena de visita, cumpre-se positivamente, em Lucas, aquilo que em João é desencanto: "Veio para os que eram seus e os seus não o receberam" (Cf. BÍBLIA, 2002, p.

[11] "Un himno cristiano (el *Salve Regina*.) llama a los hombres *exsules filii Evae*.: en tanto que hijos de Eva, son exiliados *in hac lacrimorum valle*, y ruegan a la Virgen que les muestre el Salvador *post hoc exsilium*. Ésta es la recuperación o la sustitución de cierto modelo judío del exilio (no el modelo cabalista, sino el modelo que comporta el regreso y la restauración final). Moralmente, el exilio es pues la prueba comprendida entre la falta y la redención".
[12] "[...] ser sí mismo um exilio".
[13] Frase da canção *Maria Solidária*, de Beto Guedes.
[14] Do latim, *faça-se em mim* (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1787. Lc 1,38).
[15] Do latim, *paz na terra* (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1790. Lc 2,14).

1843. Jo 1,11). Quando Maria vai da Galileia para a Judeia, me agrada pensar que Isabel torna-se símbolo do antigo povo, mas daquele povo que acolhe a Aliança. Se antigamente Abraão devia deixar a casa de sua parentela, agora Maria se dirige aos seus parentes[16]. Se Abraão é motivado por um chamado externo, Maria vai pela força do que a move internamente. Em Lucas não há ouro, incenso ou mirra, como em Mateus; mas há o presente mútuo do encontro e da presença: Jesus e João, o batista. Se mais tarde os dois meninos se encontrarão à beira das águas do Jordão, nesse momento, encontram-se nas águas de dois úteros. Aquele encontro é a dança das mães, refletido em duas crianças a pularem de alegria. É Maria (a amada) que, entrando em casa de Zacarias (Deus se recorda), saúda Isabel (juramento de Deus).

O *Magnificat* vem ilustrar belamente essas afirmações. É olhando para essa base frágil que se percebe onde está a fortaleza de quem assume a causa dos que não têm vez. Assim, "[...] longe de ser uma mulher passivamente submissa ou de uma religiosidade alienante, foi, sim, uma mulher que não duvidou em afirmar que Deus é vingador dos humildes e dos oprimidos e derrubou dos tronos os poderosos" (PAULO VI, 1974, n. 37).

Essas indicações já bastariam para lançar as bases das reflexões que vêm a seguir, mas é imperativo trazer São João a este momento da minha leitura. O emblema de Caná (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1846. Jo 2,1-11) ressoa nos ouvidos da comunidade primitiva, vindo a ecoar nas paredes dos edifícios dos corações contemporâneos. Ali, na aldeia da Galileia, a mulher presente à festa indica aos serventes o que eles ainda têm que escutar[17].

Em mais uma atualização de seu *fiat mihi* (perdoem-me a livre associação com Lucas), naquela festa ela recupera os sinais da aliança; a memória da responsabilidade, em que o cumprimento das leis está indissociado da oferta de vinho novo (alegria nova) para aqueles que estão com as talhas vazias, esquecidos da promessa e praticantes de uma religião sem vida e sem videira e, por isso, sem vinho.

E, no fim, diante da árvore da cruz, *stabat mater*[18]; o mais novo e mais doloroso *fiat mihi*. Do mesmo modo como esteve diante do berço de Jesus, como esteve diante da mesa, ensinando-o a se alimentar; como esteve diante de suas pregações, enquanto ele alimentava a ela própria e a tantos corações, estava agora ali, diante da cruenta cruz. Eis porque é perigoso afirmar que uma das mais expressivas presenças de sua figura é sinalizada por São Lucas.

A popular *Salve Regina* de João Grilo deixa transparecer bem onde está sua devoção, sua fé naquela que pode se compadecer de sua vida de exílio:

> Valha-me Nossa Senhora, Mãe de Deus de Nazaré! A vaca mansa dá leite, a braba dá quando quer. A mansa dá sossegada, a braba levanta o pé. Já fui barco, fui navio, mas hoje sou escaler. Já fui menino, fui homem, só me falta ser mulher (SUASSUNA, 2005, p. 144).

Nessa nova e original oração – três vezes repetida por ele − estão expressos os elementos que orientam sua percepção da Compadecida. Na última vez que ele reza, ela

[16] O termo "parenta", utilizado por Lucas (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1787. Lc 1,36) é o mesmo que a *Septuaginta* (RALPHS, 1935, p. 16. Gn 12,1) utiliza no livro do Gênesis: *suggenés*, relativamente a *parentesco, mesma raça* ou *povo* (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 49. Gn 12,1).
[17] O evangelista João nunca nomeia Maria, mas a chama por *mulher* e *Mãe de Jesus*.
[18] Do latim, *estava a mãe* (Cf. BÍBLIA, 2002, p. 1891. Jo 19,25).

mesma o interrompe (sorrindo), dizendo que já conhece a oração. As transformações metaforizadas pelas quais passa João Grilo são o signo de seu exílio que, ao final, o coloca diante da Mãe de Deus. E quem poderá dizer que não é assim que se passa com cada um(a) que reflete sobre a original *Salve Regina*? Não é à toa, portanto, que o Grilo, por três vezes, a chame de advogada.

Que nosso olhar se volte, agora, para Delfino Montiel. Da última vez que o vimos, estava às voltas com a devolução da imagem. O modo como isso se deu mescla o cômico e o trágico. O próprio narrador pode demonstrá-lo:

> E a idéia única, louca, salvadora e danadora se impôs a Delfino com a violência do que não traz alternativa. Ele se curvou para o esquife, apalpou a coroa de espinhos, viu que estava solta, tirou-a da cabeça do Senhor, puxou a colcha de cima do Senhor e afinal tirou toda a estátua do Senhor de dentro do esquife, meteu-a bem para baixo do altar, colocou a coroa de espinhos em sua própria cabeça, deitou no esquife, puxou a colcha de brocado bem para o queixo, para a sua boca, e ficou imóvel. (CALLADO, 1981, p. 176).

O que se passa é que ele, estando dentro da Igreja para devolver a imagem, antes que saísse a procissão, ficou numa situação difícil, tendo que se esconder dentro do esquife. Porém, as pessoas voltaram para levar o esquife do Senhor Morto pelas ruas de Congonhas, naquela Sexta-Feira Santa. Desse modo, o próprio Senhor Morto é, agora, Delfino Montiel.

Delfino foi levado por todas as ruas. Nesse caminho, desmaiou várias vezes, numa mistura de pensamentos e na machucadura da coroa em sua fronte. Contudo, algo muito maior estaria por acontecer. Perguntado por Marta, mais tarde, onde estava durante a procissão, o narrador nos presenteia com uma imagem familiar: "Delfino, a cabeça nas pernas de Marta, que continuava a lhe acariciar os cabelos, murmurou, tentando não ouvir com os ouvidos o que dizia com a boca: No esquife do Senhor" (CALLADO, 1981, p. 182). Seria demais lembrar a *pietá*? Se a cena que se nos afigura aos olhos pode ter esse contorno, o compadecimento de Marta, porém, não se verificará. Era a mesma procissão onde ela estava vestida de Nossa Senhora.

Delfino confessa à esposa não somente onde estava, mas também o que fizera há treze anos. Diante disso, encontra-se frente a sua dura repreensão: "O esquife do Senhor! Covarde! Só para não ser descoberto como gatuno que é! Como gatuno eu ainda lhe perdoava... mas isto!" (CALLADO, 1981, p. 186).

Aqui, leitores, vejam mais um crime a ser expiado, no longo exílio de Delfino. A firme decisão de penitência imposta por Pe. Estêvão estava ali para selar o seu destino: o destino Montiel. Vejam, então, o algo muito maior:

> − Meu filho − disse ele −, depois vamos à igreja ouvir a sua confissão, com os pormenores. Mas como penitência você vai tirar da parede a cruz de Feliciano Mendes, que há duzentos anos se expõe ali à curiosidade dos visitantes, e vai levá-la por Congonhas do Campo em fora, subir e descer as nossas ladeiras, passar pelos Passos da Cruz e trazê-la de volta à sua parede para outro repouso talvez de dois séculos (CALLADO, 1981, p. 211).

E é isso exatamente o que Delfino faz, na última cena de seu ato de exilado. Ele carrega aquela cruz como o emblema do que fora sua vida. Pelas ruas de Congonhas vai sozinho, sem a mulher e sem água, sem certeza de nada. Sofre as mais duras humilhações: é hostilizado, fotografado, cai várias vezes sob o peso da cruz e das contusões todas que leva. É um recorte do dramático, do interior, do psicológico; e a inversão que ocorre solicita atenção: no Sábado Santo, Delfino tem sua *via crucis*, mas sua procissão de enterro fora na Sexta-Feira da Paixão.

Se antes Marta encena Maria, agora, na última página da obra, ela parece se comportar como a Madona, na chegada de Delfino ao final de sua via dolorosa:

> Passou entre os moleques como se o aplaudissem. Agora já via bem a cara das duas figuras da porta do santuário: padre Estêvão e Mar. Mar lhe estendia os braços, a cara molhada de lágrimas, mas como iluminada por dentro, aquecida de amor. Quando ele chegou à porta do santuário ela lhe passou a mão pela cintura. Juntos subiram os últimos degraus e levaram a cruz por entre os profetas verdes e a colocaram novamente de pé contra a parede. (CALLADO, 1981, p. 223).

Aqui está o que eu havia sugerido como sendo a segunda onda. Na primeira, Delfino abraça as águas; nessa segunda, ele abraça *verdadeiramente* o Mar. Na primeira, passa por uma quase morte; na segunda, a quase morte o faz renascer para a vida. Na primeira, são apenas seus olhos que se encantam por Mar; na segunda, todo o seu ser a conhece, porque ele agora conhece melhor a si mesmo e, consequentemente, poderá acolhê-la melhor. O mesmo se aplica a ela, porque permitir que o outro tenha lugar dentro de si é permitir que tenha identidade, mas uma identidade que é constituída por ele mesmo, que é dele e de mais ninguém. O mar e Delfino; Delfino e Mar. O mar é Delfino, Delfino é o mar. E por que o mar? Talvez o narrador nos esteja convidando a ver algo mais, porque o mar é, também,

> Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p. 592).

Se eu pudesse, primeiramente, acenar para uma diferença entre *A Madona de Cedro* e o *Auto da Compadecida*, ela estaria na forma do encontro. Com isso quero dizer que, no romance, a Madona de Cedro está lá, objetificada e passiva; uma imagem roubada e trocada enquanto uma peça de madeira. No *Auto*, ela aparece e se impõe, sugerindo proximidade e escuta. João Grilo indica isso muito bem: "Está vendo? Isso aí é gente e gente boa, não é filha de chocadeira não! Gente como eu, pobre, filha de Joaquim e de Ana, casada com um carpinteiro, tudo gente boa" (SUASSUNA, 2005, p. 148).

Contudo, isso seria, ainda, uma visão um tanto quanto rasa, que precisa de aprofundamento, porque essa aparente diferença pode estar prestes a se tornar um elo forte entre as duas obras.

Começo, então, não pela Teologia de ambas as obras, mas pelo que toca o ser humano, sua característica que se apresenta com um relevo incontestável. Trata-se de pessoas com suas

dúvidas, dores e expectativas. N*'A Madona de Cedro*, um homem cheio de crises, mas com os desejos mais sinceros de cuidar de sua família, de cuidar de sua fé. No *Auto*, uma turma de miseráveis, cada um a seu modo. A Compadecida os acolhe naquilo que cada um é, desde que expressada a sua sinceridade:

> É verdade que não eram dos melhores, mas você precisa levar em conta a língua do mundo e o modo de acusar do diabo. O bispo trabalhava e por isso era chamado de político e de mero administrador. Já com esses dois a acusação é pelo outro lado. É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem. A carne implica todas essas coisas turvas e mesquinhas. Quase tudo o que eles faziam era por medo. Eu conheço isso, porque convivi com os homens: começam com medo, coitados, e terminam por fazer o que não presta, quase sem querer. É medo. (SUASSUNA, 2005, p. 149).

Do lado de Delfino, o silêncio e a distância de Maria não podem ser compreendidos como ausência. A fé manifestada por ele indicava sua protetora presença. Em uma das cartas que escrevera a Mar, ela lhe respondeu:

> "Fique tranqüilo, que Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela é a minha madrinha de batismo. Faça como eu faço: entregue o problema à minha madrinha. Ela ainda não me falhou." Delfino sentiu um arrepio. "Nossa Senhora da Conceição nos ajudará. Ela ainda não falhou." Não estaria Nossa Senhora lhe dizendo assim, por intermédio da carta, que queria efetivamente ajudar a afilhada? Não estaria dizendo a Delfino que roubasse sem susto a imagem que dela tinha feito o Aleijadinho? (CALLADO, 1981, p. 41-42).

Os leitores observam que mesmo aí o irrequieto Delfino lê a possibilidade de ajuda, de compreensão. Talvez fosse para ele também a frase da Compadecida: "É verdade que eles praticaram atos vergonhosos, mas é preciso levar em conta a pobre e triste condição do homem" (SUASSUNA, 2005, p. 149). E é talvez assim que passamos de um pedaço de madeira ao alto do compadecimento.

À guisa de conclusão

É possível concluir? Embora sabendo da dificuldade dessa tarefa, cumpre indicar algumas coisas. O exame proposto permitiu apresentar as duas obras sob as luzes do pensamento do *exílio*. Por outro lado, fiz todo o possível para não colocar os textos literários no leito do conceito, mas haurir daqueles o que poderia orientar uma melhor reflexão sobre este.

Apesar de saber que sobre tal conceito necessita haver mais e mais reflexão, creio que o recorte feito nos dois autores − Tabori e Nancy − foi suficiente para que outras ideias possam surgir e ser desenvolvidas. Fica evidenciada, portanto, a presença mariana naquilo que se verifica de mais popular. Tanto em Suassuna quanto em Callado, os leitores notaram o traço de uma devoção que faz um eco muito forte na realidade brasileira de ontem e de hoje.

Como afirmara Paulo VI (1974, n. 36), há, pelo menos, três imagens de Maria, que apresento sem ordem hierárquica: 1) a literária e popular; 2) aquela dos Evangelhos

(particularmente Mateus e Lucas); e 3) a doutrinal. Neste artigo, procurei conjugar as duas primeiras, de modo a dar conta daquilo que se pode entrever nas linhas de um romance ou de uma peça e que pode ser verbalizado com vistas a sublinhar a riqueza de um imaginário. Na mesma direção, pretendi realçar o destaque de uma personagem, neste caso, Maria.

Contudo, creio que o que mais eu quis demonstrar, nessas obras, foi como a existência humana – sobretudo na visada do *exílio* – pode oferecer elementos para se entender o seu apego ao Sagrado, sua confiança numa ajuda que está numa outra esfera e que, no entanto, sente que é próxima, acolhedora e presente.

Dessa forma, o caminho aberto com essa leitura pode ser continuado em outros elementos, momentos e possibilidades. Não há nenhuma pretensão de completude e tampouco de ideias definitivas, mas apenas o sentimento de que algumas ideias foram compartilhadas. Se essas ideias serviram para que o pensamento fosse despertado e se alguma delas contribuiu para uma melhor compreensão de si mesmo e do mundo, isso já vale o esforço empreendido.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Altamir C. Alzira, Lilia e Hagar: três mulheres, duas de Maria de Lourdes. In: CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias; MENDES, Moema Rodrigues Brandão (Org.). *Literatura de Minas*: vozes esquecidas. 1. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016. p. 41-65.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

BREVIARIUM ROMANUM. Ex decreto SS. Concilii Tridentini restitutum Summorum Pontificum cura recognitum. Cum textu Psalmorum e Vulgata Bibliorum editione. Editio Juxta Typicam, 1961.

CALLADO, Antonio. *A Madona de Cedro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim e Lúcia Melim. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Tradução de Juan Gabriel López Guix. *Archipielago*, Barcelona, v. 26-27, p. 34-39, 1996.

PAULO VI. *Marialis cultus*: exortação apostólica para a reta ordenação e desenvolvimento do culto à Bem-aventurada Virgem Maria. Petrópolis: Vozes, 1974.

PIKAZA, Xabier. *Maria e o Espírito Santo*: notas para uma Mariologia Pneumatológica. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Loyola, 1987.

RAHLFS, Alfred (Ed). *Septuaginta*. Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt/Deutsche Bibelgesellschaft, 1935.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. 35. ed. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

TABORI, Paul. The semantics of exile. In: _____. *The anatomy of exile*: a semantic and historical study. London: Harap, 1972. p. 24-38.

Recebido em 21/01/2018
Aprovado em 06/05/2018
Publicado em xx/06/2018

Ego contra mundum: a Bíblia como base para o romance em Robinson Crusoé

***Ego contra mundum*: the Bible as a basis for the novel in Robinson Crusoe**

Raphael Valim da Mota SILVA[1]
Sandra Guardini Teixeira VASCONCELOS[2]

RESUMO: Daniel Defoe, na condição de um dos autores fundadores do gênero romance, apresentou em *Robinson Crusoé* (1719) uma construção ficcional inovadora. Representante de uma tendência formal que logo se tornaria hegemônica no âmbito da prosa de ficção, o seu romance não deixa de dialogar com outros textos antigos e, ainda assim, representativos de sua época, entre os quais se destaca o texto bíblico. O recorte temático construído pelo autor faz com que a *Bíblia* seja elemento imprescindível para a interpretação do romance, instigando assim a reflexão acerca dos paralelos existentes entre os dois textos. À vista disso, o presente artigo investiga os elos e as diferenças entre romance e texto bíblico a partir da análise dos temas e da configuração formal de *Robinson Crusoé*. Há de se perceber que o primeiro romance da tradição britânica apresenta um impasse entre a individualidade característica de uma era em ascensão — a era burguesa, própria do romance — e a visão de mundo romanesca — ou ainda teocêntrica — dos tempos antigos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura inglesa. Daniel Defoe. *Bíblia*. Romance.

ABSTRACT: Daniel Defoe, as one of the founders of the novel, developed in *Robinson Crusoe* (1719) an innovative fictional construction. Representative of a formal tendency that soon became hegemonic in the scope of fiction prose, Defoe's novel still relates to other ancient texts that yet are representative of his time, among which the biblical text stands out. The author's thematic scope makes the *Bible* an indispensable element for the interpretation of the novel, thus instigating the reflection on the parallels between the two textual genres. Thus, the present article investigates the similarities and differences between *Bible* and novel by the analysis of the themes and the formal configuration of *Robinson Crusoe*. It should be noted that the first novel of the British tradition establishes an impasse between the characteristic individuality of a rising age — the bourgeois era, proper to the novel — and the romance — or still theocentric — worldview of ancient times.

KEYWORDS: English literature. Daniel Defoe. *Bible*. Novel.

Podem os mortos voltar à vida e agir no mundo? Se para Georg Lukács o romance é a "epopeia do mundo abandonado por Deus" (LUKÁCS, 2000, p. 89), como explicar a insistente presença divina em *Robinson Crusoé*, primeiro romance da tradição britânica?

[1] Universidade de São Paulo – USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH – Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil – CEP: 05508-900. E-mail: raphael.valim.silva@usp.br
[2] Universidade de São Paulo – USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH – Professora Titular de Literatura Inglesa da Universidade de São Paulo, responsável pela discussão e orientação no processo de escrita do artigo. São Paulo – SP – Brasil – CEP: 05508-900. E-mail: sgtvasco@usp.br

Como interpretar a relação — incentivada pela própria obra — entre os textos bíblicos e o romance? Analisando as bases estruturais e ideológicas da *Bíblia*, principalmente no que concerne ao Novo Testamento, podem-se ver germinados muitos aspectos que serão fundamentais para o surgimento do romance. Em *Robinson Crusoé* tal relação é posta às claras por meio da temática religiosa, o que permite constatar na obra de Defoe não só a retomada dessas bases bíblicas, mas principalmente a sua superação, culminando em um novo gênero em ascensão que não tardaria em destruir a crença bíblica de uma voz superior que organiza o mundo em uma totalidade de sentido.

Não são fortuitos os vínculos entre o texto bíblico e o romance do ponto de vista histórico. Para Walter Benjamin, a especificidade do romance está na sua procedência, uma vez que este não deriva da tradição oral e sequer a alimenta; trata-se de um gênero que está "essencialmente vinculado ao livro" (BENJAMIN, 1987, p. 201), impensável sem o surgimento da imprensa, que por sua vez se iniciou com Gutenberg a partir da impressão justamente da *Bíblia*. O romance, então, emergiu de uma espécie de *print-market* que esteve intimamente ligado a questões religiosas. À guisa de exemplificação, novos públicos leitores, dos quais o romance dependeu, foram rapidamente estabelecidos a partir da tradução da *Bíblia* para as línguas vernáculas e da união entre "capitalismo de imprensa"[3] e Protestantismo iniciada no século XVI. No caso da Inglaterra, a educação puritana e as escolas religiosas contribuíram para a impressão e leitura de textos religiosos em larga escala, os quais eram bastante influentes na época de Defoe e conviviam com textos de interesse diverso em relação à esfera cívica, política e econômica.

Apesar da relevância desses fatores, é no âmbito intratextual que a relação entre os textos mais nos interessa. O que facilita tal relação é uma propriedade específica do romance: Bakhtin atentou para o fato de que o romance é um gênero que mantém diálogo constante com outros gêneros, a ponto de parodiá-los e expor seu convencionalismo, eliminando alguns e "integrando outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom" (BAKHTIN, 1999, p. 399). Quão surpreendente seria para um leitor do século XVIII notar que *Robinson Crusoé* não apenas menciona a *Bíblia*, como também a insere no meio da história por meio da citação de diversos versículos bíblicos, que se juntam a outros elementos textuais como listas e entradas de diário. Somente a mais maleável de todas as formas, como denomina Virginia Woolf, consegue canalizar tudo isso sem resultar em lapsos formais.

O texto bíblico então ganha expressividade no romance conforme Crusoé, náufrago, solitário e com o peso da culpa pela desobediência paterna, começa a ler a *Bíblia* após encontrá-la nos destroços do navio, atentando para o impacto da Providência em seu destino. Estamos, como leitores, diante de um impasse: o romance nasce no seio da modernidade e de uma classe burguesa em ascensão, para a qual as noções de liberdade de ação e individualismo são fundamentais. Ora, uma voz superior que dite todos os caminhos a serem percorridos e que, *a priori*, controle o destino das pessoas parece inconcebível no mundo do romance, prosaico e aberto às possibilidades. Faz-se necessário, portanto, averiguar o escopo da ação providencial no romance e de que forma ela é abarcada, e até mesmo superada, pela individualidade de Crusoé no âmbito de seu caráter e de suas escolhas.

Um mundo em que a Providência, Deus ou qualquer entidade superior regule todas as instâncias da vida, talvez possa até ser um mundo romanesco, mas, indubitavelmente, não é o

[3] A expressão "capitalismo de imprensa" (ANDERSON, 1991, p. 40) é veiculada por Benedict Anderson para definir a produção e disseminação de textos impressos após a prensa de Gutenberg, os quais se beneficiaram da tradição protestante.

mundo do romance. Retomando Lukács, a noção de um mundo abandonado por Deus pressupõe exatamente isto: de um lado, há a ideia de que o mundo já foi abarcado por Deus (sendo Deus o símbolo para uma ordem superior presente no mundo externo onde há uma imanência de sentido à vida), de outro, que essa totalidade já não é mais possível. O romance é, então, "a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade" (LUKÁCS, 2000, p. 55). Em contrapartida, o mundo bíblico possui tal imanência de sentido, pois nada escapa do controle superior da parte de Deus, que subjuga tudo e todos de acordo com Sua vontade. Entretanto, se considerarmos a *Bíblia* como um todo, atentando principalmente para o contraste entre Novo e Antigo Testamento, podemos estabelecer pontos de contato entre os textos bíblicos e o romance, os quais, a princípio, parecem inconciliáveis. Tomemos, como exemplo, três noções (individualidade, vida cotidiana e sentido) e vejamos como elas se articulam em *Robinson Crusoé*.

No âmbito das ditas "culturas fechadas",[4] a fronteira entre indivíduo e mundo não está delimitada, pois ambos estão imersos num mesmo mar de sentido. Apesar da particularidade das personagens bíblicas, é inegável que elas são fruto íntimo de sua comunidade. A nação santa, o povo de propriedade exclusiva de Deus,[5] é definida por uma série de princípios que estão acima de todos e que os une. Não é à toa que a comunidade israelita do Antigo Testamento dá um destaque imensurável para a vida pública e seus rituais e festividades. Os heróis bíblicos, inclusive, estão a serviço dessa comunidade e muitas vezes funcionam como intermediários entre ela e Deus. Moisés, Davi, Isaías e outros são escolhidos por Deus para cumprir Seus propósitos com o Seu povo e nada que façam exclui o povo de suas consequências (como o livro de Juízes bem exemplifica: a decadência dos líderes culmina na decadência da comunidade e vice-versa).

O Novo Testamento traz uma mudança significativa a tal condição. Jesus condena os fariseus justamente por viverem uma vida de aparências, preocupando-se em se mostrar para os demais. De forma subversiva, Jesus transfere a ênfase do público/coletivo para o privado/individual; o verdadeiro relacionamento com Deus deve ser algo íntimo e não mais trazido à luz da coletividade:

> E quando orares, não sejam como os hipócritas; pois se comprazem em orar em pé nas sinagogas, e às esquinas das ruas para serem vistos pelos homens. Mas tu, quando orares, entre no teu aposento e, fechando a tua porta, ora a teu Pai que está em secreto; e teu Pai, que vê em secreto, te recompensará. (BÍBLIA versão Almeida Corrigida e Revisada Fiel. Mateus 6: 5-6).

O mesmo Deus que só se manifestava através da intermediação de sacerdotes agora está ao livre alcance de todos e inclusive anseia por um relacionamento íntimo com os homens, pois vê cada um em sua particularidade. O véu que demarcava o santuário judaico

[4] Segundo Lukács, "cultura fechada" é a expressão que designa a cultura grega, uma vez que esta se caracterizava por uma totalidade espontânea que fazia emergir, naturalmente, as respostas para todas as perguntas e o papel das pessoas dentro de uma comunidade. O mundo do romance, por outro lado, parte da perda dessa totalidade; com a cisão entre indivíduo e realidade externa, o vislumbre de uma totalidade passa a ser fruto da ação individual.

[5] 1 Pedro 2:9.

partiu-se em dois e, a partir de então, um novo paradigma de individualidade religiosa está posto.

Defoe beneficia-se dessas conquistas, principalmente por ser fruto da Reforma Protestante, que incentivou em níveis profundos a leitura e interpretação individual da *Bíblia*. Na sua obra, o Deus de Crusoé é facilmente encontrado e dedica-se exclusivamente a ele. A individualidade do náufrago, a princípio, não é nenhum obstáculo para a sua crença em Deus; ao contrário, é um fator positivo. Ela inclusive passa a operar junto com a Providência, como no momento em que, sem se dar conta, Crusoé planta sementes na terra que geram cevada. Sem dúvida, seu papel foi fundamental para tal crescimento, mas isso não significa que a Providência não interveio ao seu favor, como ele mesmo conclui: "comecei a especular que tinha sido obra de Deus aqueles grãos brotarem milagrosamente ali, sem a ajuda de qualquer plantio, e que se destinavam especialmente ao meu sustento" (DEFOE, 2012, p. 135-136). Para Crusoé, Deus preocupa-se com suas necessidades mínimas e atua em seu favor por meio de suas próprias ações. Deus e o homem, então, convergem em um mesmo plano e criam um paradigma de individualidade dúbia ou ambígua que é típica do cristão, segundo a qual o agir humano é sempre, em maior ou menor medida, vinculado ao agir divino. Vale lembrar que a *Bíblia* é o livro que prega que Deus tem o controle sobre tudo e que Seu caminho é perfeito[6] ao mesmo tempo em que responsabiliza os homens pelas consequências de seu destino ("Tudo o que o ser humano semear, isso também colherá!"[7]). É o mesmo livro que diz que o homem deve plantar e que o crescimento provém exclusivamente de Deus.[8]

O Deus de Crusoé lhe é tão suficiente que o náufrago inclusive chega a abençoar uma vida afastada do mundo. Para ele, o mundo era algo remoto, "um lugar onde eu tinha vivido, mas de onde me vi excluído" (DEFOE, 2012, p. 193). Sabemos que o romance pressupõe a diferenciação entre indivíduo e mundo, mas essas duas instâncias nunca estão totalmente separadas, pois o indivíduo vive e age no mundo. O que Crusoé deseja é algo inconcebível[9] e até utópico, mas relaciona-se diretamente ao desejo de qualquer cristão. No Novo Testamento, a cultura fechada dos hebreus se desmantela e entra em contato com diversos povos. Com isso, surge a ideia de que "o mundo todo jaz sob o maligno",[10] sendo a tarefa do crente distanciar-se o máximo possível dele tal qual é esperado de um cidadão dos céus. Eis que surge o embate *ego contra mundum*; o homem já não consegue sentir-se em casa no mundo como na cultura grega.

A mesma *Bíblia*, contudo, ordena que o crente volte ao mundo para pregar o Evangelho a toda criatura.[11] O verdadeiro cristão deve viver no mundo, pois evangelizar é a sua missão, mas deve ter uma postura diferenciada. Esse é um dado que Crusoé parece ignorar, pois a evangelização não é sua prioridade, mesmo na sua relação com o índio Sexta-Feira, a qual busca muito mais atender a seus interesses pessoais. Ademais, Sexta-Feira não é seu igual; qualquer relação de irmandade pregada pelo Cristianismo é espezinhada pela lógica

[6] 2 Samuel 22:31-33
[7] Gálatas 6: 7.
[8] "Eu plantei, Apolo regou; mas Deus deu o crescimento." — 1 Coríntios 3:6.
[9] No âmbito desse romance, essa ideia é até plausível dada a experiência solitária de Crusoé na ilha e a autossuficiência que marca seu caráter. Mesmo assim, o resto do mundo está refletido e implicado em Crusoé em vários momentos. Quando ele coloniza a ilha, por exemplo, o seu padrão de colonização é tipicamente o inglês, correspondendo a suas origens.
[10] 1 João 5: 19.
[11] Marcos 16: 15.

da escravidão, sendo que a religião passa a operar como um instrumento do colonizador para seu próprio benefício, algo que, mesmo sendo fruto da realidade histórica, não deixa de ser paradoxal. Tais desvios já apontam para uma particularidade no caráter de Crusoé que supera qualquer caracterização bíblica.

Como segunda particularidade do romance, tomemos a ênfase na vida cotidiana. Para Ian Watt, um dos aspectos inovadores do romance foi a sua busca por "retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária" (WATT, 2010, p. 11). O cotidiano, então, abre-se como um mar de possibilidades para o aprendizado e para a busca dos interesses individuais. *Robinson Crusoé*, para Watt, é o primeiro romance porque nele "as atividades cotidianas de uma pessoa comum constituem o centro da atenção" (WATT, 2010, p. 78). O progresso e as tarefas diárias de Crusoé são exaustivamente descritas e têm uma importância fundamental para suas conquistas no final de sua jornada, a fim de que entendamos como ele passou de um náufrago abandonado e sem provisões a um rico proprietário de terras.

Essa ênfase na vida cotidiana não só tem correspondência na *Bíblia*, como é nela que se expressa pela primeira vez. Auerbach, em *Mimesis*, já atentou para o fato de que muitos conflitos bíblicos do Antigo Testamento (de Caim e Abel a Jó) centram-se no âmbito doméstico e incluem uma leva de personagens do povo, o que difere da epopeia homérica, onde há a impressão de que a vida só se desenvolve no âmbito senhorial (AUERBACH, 2007, p. 18). Com o Cristianismo, tal aspecto é elevado à máxima potência. O Novo Testamento é o livro das prostitutas, dos deficientes e dos ladrões que, num ato de peripécia até então inconcebível, alcançam a graça divina e a salvação enquanto andam pelas ruas. É o Evangelho que provê a fonte de elevação realista do lugar comum (EAGLETON, 2005, p. 8), sem a qual jornadas como as de Crusoé e de Moll Flanders, protagonista de outro romance de Defoe, seriam inconcebíveis.

Por fim, outro ponto crucial para o romance é a busca de sentido, que passa a ser entendida como algo individual. O indivíduo do romance busca dar sentido a sua experiência de vida, mas, por mais que tente, nunca conseguirá fazer com que esse sentido seja total e absoluto para o resto do mundo. A experiência de Crusoé, pessoal e intransferível, instigou-o a atribuir um sentido para a sua situação de abandono e sofrimento. A *Bíblia*, nesse processo, teve um papel fundamental. Assim, em *Robinson Crusoé*, temos a exposição da maquinaria do romance no nível temático pela busca diária de sentido com o auxílio bíblico. Crusoé precisa interpretar a vida, perceber a ação da Providência diariamente em seu processo de autossuperação:

> Numa palavra, minha vida por um lado era de dor, mas por outro era abençoada, e para transformá-la numa vida de conforto eu só precisava ser capaz de extrair meu consolo diário dos sinais da bondade de Deus para comigo, e de como me amparava naquela condição. (DEFOE, 2012, p. 198-199).

O que se encontra em evidência no romance de Defoe é o diálogo entre duas obras relacionadas ao sentido da vida: de um lado o romance, que necessita interpretar a vida, e de outro o texto bíblico, que, como lembra Auerbach, não só necessita de interpretação, mas até o exige[12] (AUERBACH, 2007, p. 12). As narrativas bíblicas precisam ter um sentido em si

[12] A cena do sonho/delírio de Crusoé em meio à febre é um dos pontos que mais explicita essa relação. O sonho na *Bíblia* é um artifício pelo qual Deus se manifesta, desde que seja interpretado (como no caso de José do

para a transmissão de valores morais. Tudo na *Bíblia* tem uma praticidade na vida que deve ser interpretada, isto é, modelos que devem ou não ser seguidos. Em *Crusoé*, há a tentativa insistente de recriar esse princípio bíblico. Crusoé a todo instante compara sua história a narrativas bíblicas (Jó, Davi e Saul, Jonas), principalmente pelo fator punitivo da desobediência paterna que causou toda a sua "miséria". Crusoé vê a si mesmo como um "verdadeiro filho pródigo" (DEFOE, 2012, p. 10) que passou pelo processo bíblico de pecado, arrependimento e restauração; mas, não obstante as suas intenções — e as do próprio Defoe de certa forma —, vemos no romance um resultado bem diferente do que era esperado.

Até agora atentamos para como o romance e o texto bíblico compartilham uma série de características que estão exemplificadas no romance de Defoe. Entretanto, apesar disso, *Robinson Crusoé* não é uma história de caráter bíblico. Na verdade, há muito no romance que difere do texto bíblico e isso fica bem claro no final da jornada de Crusoé. Para tal compreensão, comparemos Crusoé à história de Jonas, a qual o próprio romance referencia. Ambas são bem parecidas: há um ato de desobediência seguido de uma viagem marítima envolvendo uma tempestade que resulta num estado de profunda solidão seguido de culpa e arrependimento. Deus ordenou a Jonas que fosse pregar na cidade de Nínive, mas seu ato de rebeldia de seguir para outra cidade — Tarsis — pelo mar fez com que ele fosse engolido por um peixe. A sua provação foi fundamental para que ele voltasse atrás e decidisse cumprir a vontade de Deus. Um Jonas que não se arrependesse e voltasse para Tarsis apesar de tudo seria inconcebível para o sentido moral do texto bíblico. Ora, o que Crusoé faz ao final do romance, depois de ser resgatado da ilha e de passar alguns anos na Inglaterra, é justamente desejar a volta ao mar — o elemento que teoricamente o desgraçara. A princípio, Crusoé aparenta ter aprendido a lição, insistindo em viajar pela terra na sua volta para a Inglaterra: "eu estava tão decidido a não viajar por mar, exceto entre Calais e Dover, que resolvi fazer todo o caminho por terra" (DEFOE, 2012, p. 380). Porém, nas páginas finais do romance ele prenuncia seu retorno ao mar como algo positivo, garantindo-lhe uma porção de novas aventuras, sem qualquer conflito interior ou contradição aparente. E sua justificativa é a mais simples e individual possível: "eu me sentia atraído pela vida errante", "não fui capaz de resistir à vontade que sentia de rever a minha ilha" (DEFOE, 2012, p. 398-399). A escolha final de Crusoé retoma um traço de sua personalidade mencionado por ele mesmo bem antes de ter naufragado na ilha e entrar em contato com a *Bíblia*: "nasci fadado a ser meu próprio destruidor" (DEFOE, 2012, p. 90).

Não se pode dizer, sob vários aspectos, que Crusoé é o mesmo do começo ao fim de sua jornada; sem dúvida, o peso da culpa religiosa impactou a maneira pela qual ele via a si mesmo. Todavia, ainda seguindo a mesma lógica, não se pode pontuar grandes efeitos da religião sobre o seu comportamento. A religião de Crusoé é extremamente individualista, inclusive para os parâmetros do puritanismo, pois nela não há prática de cultos, não há comunhão com os irmãos nem a preocupação com a evangelização — basta lembrar de Sexta-Feira —, não há sequer a valorização dos laços familiares. Crusoé não pode ocupar o papel efetivo de um filho pródigo, pois, quando volta para a casa, seu pai já está morto, e isso nem sequer o preocupa tanto. Em verdade, Crusoé dedica menos de um parágrafo para descrever a família que forma após a sua volta, destacando que seu casamento lhe é indiferente — "nem em desvantagem nem para minha insatisfação" (DEFOE, 2012, p. 399).

Egito). O que Crusoé faz é interpretar — dar sentido — ao seu delírio para perceber nele um alerta divino repreendendo-o por seu comportamento e, ao mesmo tempo, livrando-o da morte.

Isso nos leva a reconsiderar a própria individualidade dúbia do cristão em Crusoé. Por mais que ele e Deus formem uma espécie de parceria em muitos momentos, o romance deixa claro que Crusoé possui um traço de individualidade que lhe é muito próprio — o desejo insaciável por aventuras, pelo mar, pela "vida errante" — o qual só desagrada a Deus em certos momentos nos quais o náufrago se sente castigado. Além disso, a individualidade de Crusoé não é definida somente em termos religiosos; ela engloba também aspectos econômicos, políticos e até sexuais. Percebe-se que a religiosidade da personagem é bem prática e lhe serve nos momentos propícios; seu pragmatismo administra não só o crente, mas também o próprio agir divino assim como um homem administra sua empresa. Um exemplo claro está na forma como Deus fala no romance. A Providência é fruto direto do discurso de Crusoé, só aparece quando ele a menciona. Deus, então, se revela como espectro de Crusoé, só é colocado em cena à medida que é interpretado pelo náufrago. Na *Bíblia*, não há dúvida de que Deus fala, tanto que sua fala é expressa em discurso direto; já no romance, Deus é produto da enunciação de um indivíduo; é algo que provém do interno — da interpretação — e não do externo, e nada no romance garante sua legitimidade, basta lembrar que o episódio das sementes, tão esclarecedor para Crusoé, foi logo em seguida colocado em dúvida pelo próprio.

Eis que tudo direciona para a conclusão de Ian Watt: "o aspecto punitivo de *Robinson Crusoé*, embora seja claramente intencional, é largamente contrário à moral operativa do livro" (WATT, 1997, p. 170). É difícil conceber toda a jornada do personagem pelo viés da punição, principalmente por não parecer que Crusoé sofreu tanto, sem mencionar que sua condição de vida ao final é extremamente positiva para alguém que cometeu tantos erros. E isso não é algo específico de *Robinson Crusoé*; *Moll Flanders* também levanta os mesmos questionamentos quanto à redenção das personagens e o intento moral por trás dos livros. Contudo, esses aspectos não diminuem a coesão interna dos romances e é difícil dizer até que ponto incomodaram os leitores do século XVIII, levando-se em conta que tais livros foram escritos em uma época na qual a religião cristã e sua moral passavam por diferentes mudanças, principalmente para articularem-se ao capitalismo crescente. Como pontua Max Weber, os diferentes segmentos protestantes dividiram-se quanto à "valorização da vida intramundana" (WEBER, 2004, p. 95) do crente em articulação com o senso de negócios e a busca pelo lucro, uma vez que a própria concepção de esforço individual personificado no trabalho passou a ser vista de uma forma diferente (não mais como castigo pelo pecado de Adão, mas como um meio de cumprir a vontade de Deus na terra). Assim, a secularização disforme de muitos valores religiosos é marca registrada desse momento histórico, tornando-se sintomática nas obras de Defoe.

Por conseguinte, *Robinson Crusoé* é construído a partir da semelhança com muitos aspectos que estruturam o texto bíblico e que foram revolucionários sob várias óticas. Entretanto, a especificidade do romance apresenta elementos que afastam esse novo gênero da tradição bíblica. Entre eles, o mais representativo é a já mencionada individualidade extrema de Crusoé, que lhe dá uma liberdade e complexidade maior do que qualquer personagem bíblico jamais sonharia.

A história de Crusoé atesta o fato de que o romance opera uma "ruptura com a tradição literária anterior de usar histórias atemporais para refletir verdades morais imutáveis" (WATT, 2010, p. 23). No romance, a narrativa não só não é atemporal — ela tem tempo e espaço específicos e delimitados — como a busca da verdade passa a ser tomada como uma questão inteiramente individual em todos os sentidos. A despeito da crença bíblica de que um Deus onipotente e imutável é o centro, no romance, Deus só é Deus à medida que Crusoé —

um homem comum — o encontra; a ação da Providência é resquício de romanesco em um mundo dominado pelo prosaico. Talvez seja essa a maior evidência do abandono do mundo por parte de Deus. Somente um mundo em que Deus está desaparecido permite a sua busca por parte de um indivíduo. *Robinson Crusoé* pode ser então o romance da ressurreição religiosa — ou até mesmo da necromancia religiosa —, uma vez que narra a história de um homem que interage e brinca de adivinhação com um força superior que, para o mundo, em sua totalidade, já está morta.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso Books, 1991.

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: _____. *Mimesis*. Tradução de George Bernard Sperber. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 1-20.

BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernadini et. al. 4. ed. São Paulo: UNESP-HUCITEC,1999. p. 397-428.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas vol. 1.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197-221.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Tradução de Sergio Flaksman. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

EAGLETON, Terry. *The English novel: an introduction*. 3. ed. Malden: Brackwell Publishing, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Tradução de Mário Pontes. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

_____. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Max. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Bíblia versão Almeida Corrigida e Revisada Fiel. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/6> Acesso em: 19 jan. 2018.

Recebido em 20/01/2018
Aprovado em 12/05/2018
Publicado em xx/xx/2018

Entre a distopia e a utopia: religião e estabilidade em *Admirável mundo novo* e *A Ilha*, de Aldous Huxley

Between dystopia and utopia: religion and stability in Aldous Huxley's *Brave New World* and *Island*

Evanir PAVLOSKI[1]

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo desenvolver um estudo comparativo de dois romances do autor britânico Aldous Leonard Huxley, tendo como parâmetro analítico o dualismo da religião como elemento de estabilização das sociedades modelares figuradas nas obras. Ao longo da discussão, pretendemos demonstrar que, se por um lado, a religião se tornou incompatível com o regime distópico do romance *Admirável mundo novo* (1932), por outro lado, a valorização das múltiplas formas de religiosidade presentes na sociedade utópica da obra *A Ilha* (1962) é um fator relevante de emancipação individual e coletiva, o que garante o equilíbrio do *ethos* social. Por meio dessa análise, comprovaremos a importância da questão religiosa para os textos que formam o *corpus*, em particular, e para a literatura utópica/distópica em geral. Como deixaremos claro, a religião corresponde, nos textos literários marcados pelo signo do utopismo, a um dos marcos que separam os espaços do idílio e do pesadelo social. Para tanto, utilizaremos os trabalhos teórico-críticos de autores como Gregory Clayes, Vita Fortunati, Isaiah Berlin e o próprio Aldous Huxley.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia. Utopia. Religião. Estabilidade. Huxley.

ABSTRACT: This article aims to develop a comparative study of the novels written by the British author Aldous Leonard Huxley, having as analytical parameter the dualistic role played by religion as an element of stabilization in the model societies depicted in the works. As we proceed, we intend to show that if, on one hand, religion has become incompatible with the dystopian regime in the novel *Brave new world* (1932), on the other hand, the valorization of the multiple forms of religiosity existing in the utopian society in the work *Island* (1962) is a relevant factor for the individual and collective emancipation, which, on its turn, guarantees the balance in the social ethos. Through this analysis, we will prove the importance of religion for the texts that form our corpus in particular and for the utopian / dystopian literature as a whole. As we will make it clear, religion is one of the landmarks that separate the realms of social idylls and nightmares in the literary texts marked by the sign of utopianism. In order to achieve this goal, we intend to use the theoretical and critical works written by authors such as Gregory Clayes, Vita Fortunati, Isaiah Berlin and Aldous Huxley himself.

KEYWORDS: Dystopia. Utopia. Religion. Stability. Huxley.

[1] Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG. Professor de Literatura no Departamento de Estudos da Linguagem e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. Pesquisador na área de literatura e figurações utópicas. Ponta Grossa – PR – Brasil – CEP: 84010-790. E-mail: evanir.pv@gmail.com

Introdução

O conceito historicamente construído de utopia é caracteristicamente multifacetado, devido às diferentes acepções semânticas que o termo assumiu diacronicamente em diferentes áreas do pensamento e matrizes culturais. Com isso, as noções de perfeição e de idealismo ou de quimera e fantasmagoria assumem posições de destaque de acordo com o olhar crítico que é lançado sobre a imaginação utópica.

Não obstante essas dificuldades conceituais, é pacífico afirmar que o pensamento utópico é plasmado a partir de um sentimento de incômodo ou de revolta de seu autor com o universo empírico no qual habita. A utopia é sempre fruto da inquietação com o real. Como salienta a pesquisadora italiana Vita Fortunati: "Essa condição de desconforto ou de desajuste impulsiona a crítica do(a) utopista da sociedade contemporânea e fortalece o desejo de abandonar o seu / a sua terra, como um exílio voluntário, em busca de mundo que melhor responda aos seus ideais"[2] (FORTUNATI, 2005, p. 138, tradução nossa).

Obviamente, o abandono ao qual a autora se refere não deve ser entendido literalmente como um movimento espacial, mas como um exílio intelectual e afetivo para um espaço imaginativo e sublimado, no qual as iniquidades da realidade teriam sido ou poderiam ser efetivamente resolvidas. Ao mesmo tempo, não seria adequado definir o escapismo como a única força motriz do utopismo, uma vez que diversas projeções utópicas assumiram, após as suas concepções iniciais, aspirações políticas e reformistas.

Seja como germe de um ideal revolucionário, seja como uma ficção desveladora das imperfeições do real, a utopia é sempre um espaço paralelo à experiência para o qual a visão do seu criador se volta. Essa dimensão subjetiva pode ser localizada, por exemplo, no passado, no futuro ou mesmo em outro plano de existência espiritual. E é justamente nesta possibilidade que o vínculo inalienável da utopia com a religião já se torna evidente. O primeiro espaço de idealização na história do pensamento utópico é não apenas meta-histórico, mas também metafísico. Em sua obra *Utopia: a história de uma ideia*, Gregory Claeys salienta que

> O conceito de utopia, ao longo dos tempos, é uma variação de um presente ideal, de um passado ideal e de um futuro ideal, e da relação entre os três [...] A pré-história do conceito é basicamente religiosa, consistindo em mitos da criação e da vida que se espera após a morte, mas pode conter uma dimensão histórica especulativa, tal qual o dilúvio destruidor descrito inicialmente na *Epopeia de Gilgamesh* (c. 2000 a.C.) (CLAEYS, 2013, p. 7).

Essa conexão genética entre utopia e religião se mantém na cultura greco-romana e em suas projeções do pós-vida, as quais dividiam espaço com as idealizações da *polis* na vida terrena. É nesse contexto que *A república* de Platão se notabiliza como o primeiro texto utópico a amalgamar religiosidade e política na descrição de uma sociedade exemplar.

[2] This condition of discomfort and maladjustment prompts the utopist's critique of contemporary society and raises the desire to leave his/her land as a voluntary exile in search of a world which better responds to his/her ideals.

Na Idade Média, o teocentrismo cristão fortalece ainda mais as chamadas utopias de ordem eterna, segundo as quais a existência no "vale de lágrimas" seria recompensada pela imortalidade no paraíso.

Apenas no século XVI, uma transformação mais profunda tomaria lugar. Influenciado pelos escritos de Platão e do clérigo Pico Della Mirandola, Thomas More publica em 1516 *A utopia*, um texto seminal do pensamento humanista e da reflexão utópica. Para os objetivos do presente artigo, salientamos dois aspectos de suma importância na obra do estadista inglês. Em primeiro lugar, a apropriação do gênero de narrativa de viagem para a descrição de uma sociedade ficcional considerada perfeita inaugura a vinculação do utopismo com um novo gênero literário. Em segundo lugar, a religião passa a ser figurada como um dos elementos primordiais para a estruturação do núcleo social idílico e não mais como o seu único princípio gerador, característica que se tornou paradigmática na literatura utópica, independentemente do grau de conservadorismo ou de reformismo que o tema recebeu.

Na obra de More, a liberdade religiosa é uma das peculiaridades centrais da sociedade utopiana e um dos pontos mais agudos de crítica do autor ao seu tempo presente, o que enfatiza o processo de espelhamento do real inerente ao gênero fundado por ele. Isaiah Berlin aponta que

> Afirma-se que, a menos que possamos conceber algo perfeito, não podemos entender o que significa a imperfeição. Se, digamos, nos queixarmos de nossa condição aqui na terra apontando para o conflito, a miséria, a crueldade, o vício – "as desgraças, loucuras e crimes da humanidade" – se, em suma, afirmarmos quer nosso estado está longe da perfeição, isso só se torna inteligível pela comparação com um mundo mais perfeito; é pela avaliação do hiato entre os dois que podemos avaliar a extensão daquilo que falta a nosso mundo. (BERLIN, 1991, p. 33-34).

Portanto, ao descrever, por meio de sua personagem Rafael Hitlodeu, um núcleo social exemplar, More defende a tolerância religiosa como mecanismo retórico para a reprovação das arbitrariedades da Inglaterra de sua época. Em seu prefácio para uma edição de *A utopia*, o escritor e diplomata João Almino enfatiza que

> É interessante observar, em contraste com a Europa da época de More, que, não por acaso, inexistem guerras de religião na Utopia. Utopos tinha conhecimento dessas guerras a que se sujeitava o país antes de sua chegada. Assim, depois de sua vitória, proclamou a liberdade de culto. O proselitismo é permitido com a condição de ser exercido com moderação, de propagar a fé com argumentos sensatos e de não destruir brutalmente a religião dos outros, sendo proibido recorrer à violência e à injúria. A intolerância nas controvérsias religiosas é punida com o exílio ou a escravidão. (MORE, 2004, p. 21-22).

A partir de então, tanto a perspectiva crítico-analítica fundada por More por meio da criação utópica quanto a sua valorização da questão religiosa para as discussões de ordem social foram adotadas por uma vasta gama de escritores. À guisa de exemplificação, obras como *A cidade do sol* (1602), de Tommaso Campanella, *A nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon, e *O ano de 2440* (1771), de Sébastien Mercier, descrevem sociedades nas quais a junção harmoniosa entre razão e fé se tornou possível.

Entretanto, as reações à literatura utópica, que desde o século XVII já questionavam as noções subjetivas de perfeição implícitas nas obras e o caráter normatizador de suas idealizações, também aperfeiçoaram seus discursos de contestação, inspiradas, em grande medida, por eventos históricos que pareciam contrariar as possibilidades de realização de uma sociedade estável e democrática.

Assim, surgem, no século XX, as narrativas distópicas, que figuram núcleos sociais nos quais a estabilidade foi consolidada ao custo da individualidade e da liberdade de seus cidadãos. Em outros termos, as distopias desvelam a essência homogeneizadora das utopias tradicionais. Segundo esse ponto de vista, a ordem só poderia ser alcançada se os indivíduos abrissem mão de grande parte de sua liberdade e cumprissem funções programadas que atendessem unicamente ao bem-estar coletivo. Sobre essa tendência, Berlin afirma que

> Desde então, os que crêem na possibilidade da perfeição social tendem a ser acusados por seus oponentes de tentarem impingir uma ordem artificial a uma humanidade relutante, de tentarem inserir, como se fossem tijolos, os seres humanos em uma estrutura preconcebida, de forçá-los em um leito de Procusto e de dissecá-los na busca de um esquema sustentado com fanatismo. (BERLIN, 1991, p. 48-49).

O posicionamento crítico dos distopistas, no entanto, não reduz a importância dada à religião como componente marcante das estruturas sociais, sejam elas pretensos idílios ou supostos pesadelos. Dentre os autores que problematizaram veementemente o idealismo utópico no século passado, Aldous Leonard Huxley é uma das referências imediatas. Ao lado de autores como Jack London, Yevgeny Zamiatin, George Orwell e Ray Bradbury, Huxley refletiu profundamente sobre as potencialidades e as consequências da inexorável busca humana pela sociedade perfeita.

Aldous Huxley: a religião como elemento da distopia e da utopia

É preciso ressaltar, no entanto, que a produção literária de Huxley tem uma particularidade interessante em relação aos outros distopistas. Em 1932, o autor lança *Admirável mundo novo*, um dos romances mais importantes da literatura distópica do século XX e, em 1962, o escritor finaliza a primeira edição da obra *A Ilha*, uma utopia nos moldes tradicionais, ou seja, na qual um *ethos* social considerado superior é figurado. Ao contrário do que pode parecer em um primeiro olhar, o romance *A Ilha* não representa a negação das problematizações e temores que o escritor expressou ao longo de grande parte do século XX, mas uma mudança de perspectiva analítica.

Primeiramente, Huxley, inspirado pela filosofia metafísica característica de suas últimas obras, reencontra em *A Ilha* a fé na capacidade humana de construir uma sociedade igualitária e justa. Apesar das condições históricas preocupantes sobre as quais o autor discorre em diversos ensaios, Huxley busca uma resposta para o próprio ceticismo em elementos do pensamento platônico e da cultura oriental. Como afirma Jenni Calder,

> Huxley também acreditava na comunidade. Ele acreditava nas pessoas caminhando juntas, compartilhando suas habilidades, diversificando suas atividades, cooperando em suas responsabilidades e muitas dessas idéias podem ser encontradas em seu último romance: *A ilha*[3] (CALDER, 1976, p. 14, tradução nossa).

Apesar da dicção de Huxley transparecer ufanismo quanto à eficiência da composição organizacional da sociedade palanesa figurada na obra, a ênfase de sua argumentação recai sobre a impossibilidade de sustentação de tal regime. Em resumo, o autor demonstra em *A Ilha* que, apesar da racionalidade humana ser capaz de construir uma sociedade igualitária e harmoniosa, o mundo moderno já não pode suportar a existência de um idílio social que rejeite a propensão totalizadora do capitalismo utópico. Nesse sentido, o romance reafirma a impossibilidade prática das utopias positivas, problematizando as tendências históricas, sociais e econômicas do século XX, formadoras da base da distopia em *Admirável mundo novo*.

Tendo em vista essa perspectiva crítica complementar das duas obras, a religião se destaca como um tema de grande importância em ambas, ainda que as suas respectivas discussões revelem faces dferentes da questão.

Em *Admirável mundo novo*, os ideais do progresso e da industrialização, herdados do século XIX e em plena difusão nas primeiras décadas do Novecentos, não apenas servem de base para a estruturação da sociedade distópica, mas também atingem significação metafísica nesse *ethos*, o que lhes atribui um caráter essencialmente religioso. No romance, o capitalismo se define como a religião da distopia, característica especialmente representada pela substituição da figura de Jesus Cristo pela de Henry Ford, um dos ícones do pensamento progressista do século passado. Grande parte do sistema referencial e simbólico das personagens da obra remete à mistificação das contribuições práticas e ideológicas do industrial estadunidense. Vejamos um exemplo: "O caso do pequeno Reuben ocorreu apenas vinte e três anos depois do lançamento do primeiro Modelo T de Nosso Ford. — Aqui o Diretor fez o sinal do T sobre o estômago e todos os estudantes o imitaram, reverentes" (HUXLEY, 1982, p. 47).

Assim, o progressismo e o racionalismo capitalista se convertem em parâmetros sólidos de organização social da distopia, a ponto de substituírem os preceitos tradicionais da religião cristã, a qual foi completamente obliterada do núcleo social do romance.

Em *Admirável mundo novo*, o completo apagamento da religião pode ser entendido a partir de diferentes perspectivas que, em verdade, integram-se no propósito de assegurar a estabilidade do regime. À guisa de introdução, poderíamos questionar: qual a função social da religião? Diante da complexidade e abrangência de tal pergunta, Aldous Huxley busca, em *O despertar do mundo novo*, esclarecer uma das significações sociais possíveis para o conceito:

[3] Huxley also believed in community. He believed in people coming together, sharing theirs skills, diversifying their activities, co-operating in their responsibilities, and many of these ideas on these lines can be found in his last novel, *Island*.

> A religião é, entre muitas outras coisas[4], um sistema de educação, por meio do qual os seres humanos podem treinar-se, primeiro, para fazer as desejáveis mudanças em suas próprias personalidades e, estando concordes, modificarem-se em sociedade e, em segundo lugar, um sistema para fortalecer a consciência, estabelecendo, assim, relações mais adequadas entre si e o universo do qual fazem parte. (HUXLEY, 1979, p. 214).

Na passagem acima, já podemos apreender alguns aspectos que notadamente se revelam incompatíveis com os pressupostos do regime distópico.

Primeiramente, em um espaço caracterizado pela alienação e pela homogeneidade ideológica, a evolução humana por meio da conscientização e da afirmação de valores ético-religiosos não é apenas inconveniente, mas também profundamente indesejável. Ao longo da narrativa, percebemos que todo o aparato técnico desenvolvido tem como objetivo a permanência dos indivíduos dentro dos moldes psicológicos e comportamentais previstos. Por conseguinte, as relações dos sujeitos com o seu meio social permanecem rígidas e imutáveis, garantindo a estabilidade que, nas projeções utópicas criticadas pelos distopistas, equivale à estagnação. Percebemos, assim, que o potencial libertário e ético da religião, valorizado por Huxley no trecho citado, é inconciliável com a superorganização do Estado Mundial. Como enfatiza a personagem Mustafá Mond, "subverter-se-ia toda a ordem social se os homens começassem a fazer coisas por iniciativa própria" (HUXLEY, 1982, p. 286).

Além disso, o sistema controlador característico do *ethos* distópico não deriva unicamente da ânsia pelo poder de seus idealizadores e dirigentes, mas também de uma vontade coletiva de harmonia e de equilíbrio, mesmo que a homogeneização e a ortodoxia sejam os corolários desse processo.

De forma similar ao efeito psicológico da integração à esfera familiar, os discursos e práticas religiosas estimulam a construção de fortes vínculos que podem afetar os padrões de homogeneidade ética, moral e ideológica pretendidos pelo governo vigente. No universo distópico não há espaço para filiações ideológicas além da fidelidade aos princípios que regimentam a comunidade.

Nesse espaço de homogeneização e estabilidade, a religião é ainda destituída de algumas de suas potencialidades inerentes em consequência da erradicação de problemas sociais que lhe atribuíam ainda maior significação. Na comunidade distópica, a generalização do bem-estar, da harmonia e da segurança, assim como o desaparecimento de emoções caracteristicamente pungentes como o desespero e a aflição, afastaram os indivíduos dos efeitos consoladores e motivacionais tradicionalmente proporcionados pela religião. Durante o diálogo de John com Mustafá Mond, essa faceta do sentimento religioso é ressaltada pelo selvagem e imediatamente rechaçada pela argumentação racionalista do dirigente:

[4] Huxley se preocupa em evitar uma generalização indevida de sua análise ao restringir seu escopo a um parâmetro específico de validação. Segundo ele, "a religião é isto, repito, entre muitas outras coisas, porque, ai de mim, de modo algum todas as doutrinas e práticas das religiões existentes são calculadas para melhorar o caráter e intensificar a consciência [...] Com referência à espécie de religião cujos frutos são moralmente nocivos e causadores da obscuridade da mente, o idealista racional só pode demonstrar uma inflexível hostilidade [...] A sua atitude quanto aos costumes éticos neutros, ritos e cerimônias da religião organizada, será exclusivamente determinada pela natureza dos seus efeitos" (HUXLEY, 1979, p. 214-215).

> − Se lhes fosse permitido pensar em Deus, vocês não se degradariam pelos vícios agradáveis. Ter-se-ia um motivo para suportar as coisas com paciência, para fazer as coisas com coragem. Vi isso entre os índios.
> − Estou certo disso – disse Mustafá Mond. – Mas não somos índios. Não há necessidade de que um homem civilizado suporte qualquer coisa seriamente desagradável. (HUXLEY, 1982, p. 286).

Cabe ainda ressaltar que prodigiosos avanços científicos permitiram a erradicação da velhice no universo ficcional. Todos os indivíduos mantêm uma notável vitalidade física e mental até a idade mais avançada que, segundo a determinação do próprio Estado, não ultrapassa os sessenta e cinco anos. Consequentemente, a decadência física e as restrições características do envelhecimento são evitadas, o que conserva os sujeitos economicamente ativos e mentalmente saudáveis até a morte. Consequentemente, os discursos que pretendem oferecer conforto aos indivíduos que se aproximam do termo de suas existências se tornam obsoletos, inclusive, o teológico.

> Todos os estigmas fisiológicos da velhice foram abolidos [...] Com eles todas as peculiaridades mentais do velho. As características permanecem constantes por toda a vida [...] No trabalho, na diversão – aos sessenta as forças e os gostos são os mesmos que aos dezessete. Os velhos antigamente costumavam renunciar, retirarem-se, dedicar-se à religião, passar os dias lendo, pensando – *pensando*! [...] Atualmente, eis o progresso – os velhos trabalham, copulam, não têm tempo, não lhes sobra tempo do prazer, nem um momento para sentar e pensar. (HUXLEY, 1982, p. 79-80).

Complementarmente a esse aspecto, podemos notar na narrativa uma indiscutível racionalização da morte enquanto fato e experiência. Uma vez encerradas as funções vitais, os corpos são encaminhados para usinas de processamento, nas quais estes são reduzidos a quantidades significativas de fósforo, elemento que é reintroduzido no ambiente e, portanto, reaproveitado. Nesse sentido, a morte representa um ato final de integração e participação efetiva no bem-estar do corpo social.

> Mais de um quilo e meio por corpo de adultos, o que constitui cerca de quatrocentas toneladas de fósforo por ano só na Inglaterra – Henry falou feliz de orgulho, regozijando-se sinceramente com tal sucesso, como se fosse seu. – É bom pensar que podemos ser socialmente úteis mesmo quando mortos, fazendo as plantas crescerem. (HUXLEY, 1982, p. 100).

Diante disso, as idealizações de planos de existência após a morte, elementos indeléveis da maior parte das crenças religiosas e que, como vimos, serviram de base para as primeiras utopias de ordem eterna, são desmistificadas pelo poder técnico-científico do racionalismo utilitarista. Assim, não há promessas de reencarnação ou ascese espiritual, uma vez que a vida de cada sujeito é reduzida ao seu ciclo biológico e a sua relevância para a comunidade é estendida apenas temporariamente.

Em síntese, a religiosidade no universo distópico se tornou um discurso arcaico e desnecessário diante da estabilidade social, o que tornou possível a naturalização de uma existência desvinculada do conceito de divindade. Se, como considera Mustafá Mond, a

crença religiosa deriva de uma forma específica de condicionamento, a estrutura constituída no Estado Mundial atingiu um nível de especialização que a torna dispensável.

> Só se pode ser independente de Deus enquanto se é jovem e próspero; a independência não o levará em segurança até o fim. Bem, agora temos juventude e prosperidade até o fim. Que ocorre? Evidentemente que podemos ser independentes de Deus. 'O sentimento religioso nos compensará das perdas'. Mas não há perdas a serem compensadas; o sentimento religioso é supérfluo. [...] Que necessidade temos de repouso quando nosso espírito e nosso corpo continuam em deleite na atividade? De consolação, se temos o *soma*? De algo imutável, quando existe a ordem social? (HUXLEY, 1982, p. 283).

Em *A Ilha*, por outro lado, a esfera religiosa e seus respectivos ideais colaboram para a formação de um perfil ideológico de cidadão desvinculado de impulsos materialistas. Como afirma tristemente o príncipe Murugan, defensor do progresso e da lógica capitalista no romance, "[*Os palaneses*] possuem algo que os faz pensar que são completamente felizes e por isso nada mais desejam" (HUXLEY, 1967, p. 172).

Dada a multiplicidade de filiações religiosas que dividem espaço pacificamente na sociedade utópica - a maioria delas derivadas, inclusive, de doutrinas orientais -, não seria possível utilizar um único termo para caracterizar as diferentes crenças de todos os seus habitantes. Todavia, certas invariantes teológicas parecem constituir um posicionamento geral dos indivíduos perante a vida, não obstante a vertente religiosa ao qual eles se integram.

Na ilha de Pala, a valorização e o cultivo da virtude moral embasam toda a vida social, política e econômica. A busca incessante dos indivíduos por formarem a si mesmos como bons seres humanos e, consequentemente, como bons cidadãos se baseia na negação do maniqueísmo característico das religiões, segundo a visão de Huxley. De acordo com essa perspectiva, um núcleo social harmônico seria alcançado pelo conhecimento de cada sujeito sobre si mesmo e sobre sua espiritualidade, o que, por sua vez, tornaria a convivência com outros indivíduos - igualmente conscientes - equilibrada e produtiva. No pequeno livro citado na obra *Notas sobre o que é quê?*, que compreende os preceitos básicos da sociedade palanesa, essa concepção religiosa aparece sintetizada da seguinte forma:

> Em religião, todas as palavras são obscenas. Qualquer pessoa que se mostrasse eloqüente acerca de Buda, Deus ou Cristo, deveria ter a boca lavada com sabão carbólico. A aspiração de todas as religiões de eternizar somente o "sim" em cada par de opostos é irrealizável porque contraria a natureza das coisas. O maniqueísta isolado, que penso ser, se autocondena a uma repetição infindável de frustrações e está em conflito permanente com outros maniqueístas igualmente frustrados nas suas aspirações. Conflitos e frustrações – tema de toda história e de quase toda biografia. (HUXLEY, 1967, p. 52-53).

As origens dessa visão coletiva ao mesmo tempo sociológica e metafísica remonta à ancestralidade budista dos primeiros habitantes da ilha, corrente religiosa e filosófica que, sendo aberta a transformações e atualizações, manteve-se como filiação majoritária dos membros da sociedade.

> O Budismo chegou a Pala há cerca de mil e duzentos anos. Não veio do Ceilão como era de se esperar. Veio inicialmente de Bengala e, mais tarde, do Tibete, via Bengala. Por causa disso, somos todos Mahayanis e o nosso budismo caminha lado a lado com Tantra. Você sabe o que é Tantra? [...] O Tantrik não renuncia ao mundo nem tampouco nega o seu valor. Não tenta escapar da vida através do Nirvana, como fazem os monges da Southern School. Isso não! Aceita o mundo e dele se utiliza. Faz uso de tudo aquilo que produz, de tudo o que lhe acontece, de todas as coisas que vê, ouve, come ou toca. Tudo é usado como um meio de se libertar da própria prisão. (HUXLEY, 1967, p. 99).

Por meio da associação entre espiritualidade, autoconhecimento e cidadania, Huxley ressalta a profunda influência dos conceitos teológicos como componentes ético-morais ao longo da história de Pala, em particular, e das sociedades humanas em geral. O autor valoriza o entrelaçamento desses três ideais como fator de estímulo para comportamentos individuais que prezem o desprendimento e a solidariedade e que, inevitavelmente, refletiram na dinâmica social como um todo. Ao mesmo tempo em que Huxley reconhece o potencial emancipatório dessa junção, ele menciona na própria narrativa, por meio de seu protagonista Will Farnaby, a possibilidade de instrumentalização da religião como discurso político de caráter opressor e dogmático.

> Will Farnaby olhou novamente para o esboço do homem granítico da cordoaria e pensou em todas as grotescas e horríveis fantasias elevadas ao grau de fatos sobrenaturais, nas dores infligidas e em todas as misérias suportados por sua causa. Quando não é Agostinho em sua "aspereza benigna", é Robespierre ou Stalin. Quando não é Lutero exortando os príncipes a matar os plebeus, é um genial Mao que os reduz à escravatura. (HUXLEY, 1967, p. 150).

Assim, a religiosidade na utopia é especialmente valorizada em sua dimensão ética, uma vez que a consciência religiosa de cada indivíduo influencia diretamente o seu conceito de cidadania e o desenvolvimento de suas práticas sociais. Em outras palavras, os princípios da religião consolidam um modelo ético particular que ao longo do tempo se transforma em costume e hábito, os quais, uma vez inscritos na tradição cultural da sociedade, estruturam paradigmas de comportamento individual e interpessoal.

Em sua obra *Escritos de filosofia IV: Introdução à ética filosófica*, Henrique Lima Vaz corrobora essa perspectiva ao reconhecer a sociedade como uma estrutura educativa, na qual a tradição ética explícita pela linguagem e pelo sistema de valores possibilita a definição de parâmetros para as relações internas e externas do corpo social. Ainda que a existência de subgrupos com horizontes éticos distintos sejam verificáveis, o autor sustenta que essa multiplicidade valorativa atribui consistência ao movimento dialético do *ethos* e previne a homogeneização completa dos sujeitos.

> É, sem dúvida, o *ethos* cultural e, de modo privilegiado, o *ethos* religioso nas sociedades até hoje conhecidas, que asseguram eficazmente ao indivíduo empírico a passagem a esse horizonte de universalidade na qual é possível formular o projeto da sua auto-realização como ser livre e inscrever a sua cidadania no reino dos fins. (VAZ, 1999, p. 25).

Considerando essa ênfase sobre o caráter de transformação social inerente às doutrinas religiosas, é interessante perceber que em *A Ilha* é justamente o amálgama de uma convicção mística e de uma lógica expansionista, com aparentes marcas do capitalismo, que se apresenta como um dos elementos desestabilizadores da harmonia social. O desejo da regente temporária da ilha, chamada Rani, por difundir a sua crença dentre o maior número possível de regiões, faz com que ela busque recursos financeiros para tal empreendimento, os quais podem ser conseguidos pela concessão da exploração do petróleo na ilha.

> − Eu? Um movimento mundial? Mas isso é absurdo, respondi. Nunca fiz sequer uma palestra em toda a minha vida ou escrevi uma só palavra que pudesse ser publicada! Nunca fui um líder ou tive espírito organizador [...] Fiquei petrificada, confusa e apavorada. Porém, não havia outra saída. Eu teria que obedecer. E obedeci. Que aconteceu? Fiz discursos e Ele me deu eloqüência. Aceitei o fardo da liderança e porque Ele caminhava invisível ao meu lado, as pessoas me seguiram. Pedi ajuda e o dinheiro jorrou. Agora... aqui estou! (HUXLEY, 1967, p. 71).

Diante disso, reafirmamos a dupla possibilidade de funcionamento de um discurso religioso no meio social. Se por um lado, o seu inegável valor ético pode fornecer bases sólidas para uma sociedade equilibrada, por outro, a apropriação de seu horizonte de significação pode atender a objetivos bastante específicos como, por exemplo, o lucro ou a manipulação dos indivíduos.

Em *A Ilha*, Huxley particulariza a religiosidade adotada pela maioria dos habitantes de Pala ao caracteriza-la como uma experiência concreta que ultrapassa os limites do rito e do simbolismo. Para os habitantes da ilha, não basta vivenciar indiretamente o mistério e buscar o contato com a divindade por meio das práticas discursas de seus líderes e teólogos, sendo necessária uma relação sensorial para o processo de afirmação da fé. Dessa maneira, ao promover a experiência religiosa individual, a sociedade palanesa descentraliza a significação dos princípios considerados sagrados de um discurso que pode ser ou vir a se tornar monolítico.

Na obra, esse "pragmatismo" não se restringe à religiosidade, mas engloba todos os estudos metafísicos. Nesse sentido, qualquer análise ou discurso dessa ordem prioriza algum meio concreto para a verificação dos conceitos postulados, o que atribui ao pensamento filosófico certa aura de prática espiritual, de acordo com os paradigmas palaneses. Em determinado ponto de uma conversa com o forasteiro Will Farnaby, um dos nativos da ilha afirma que

> Os seus metafísicos fazem afirmações sobre a natureza humana e sobre o Universo, porém não oferecem ao leitor qualquer meio que lhe permita analisar a verdade dessas afirmações. As nossas afirmações são sempre acompanhadas por uma verdadeira lista na qual são mencionadas todas as operações que podem ser feitas, a fim de avaliar a solidez das mesmas. (HUXLEY, 1962, p. 100).

Ao elevar a individualidade como marca distintiva na estruturação de seu espaço ficcional, Huxley possibilita a integração do indivíduo consigo e com o meio, dissolvendo a dicotomia rousseauniana entre ser e parecer. "O 'eu' que penso ser e o 'eu' que realmente sou! Em outros termos, o sofrimento e o fim do sofrimento" (HUXLEY, 1967, p. 112).

É a transcendência dessa limitação que permite aos sujeitos um melhor entendimento de quem realmente são e das prerrogativas de suas vidas em sociedade. Assim, a sociedade utópica é erigida sobre as bases do autoconhecimento e da metafísica naturalista, que são complementadas por acentuados traços de um sincretismo entre filosofia ocidental e religiosidade oriental[5]. "A unidade contraindo núpcias com a pluralidade. É o relativo tornado absoluto graças à sua fusão com a Unidade. É a identificação de Nirvana com Samsara; é a manifestação temporal, corporal e sentimental da Natureza de Buda" (HUXLEY, 1967, p. 214).

No artigo intitulado "O homem e a religião", incluído na obra *A situação humana*, Huxley discorre sobre duas formas de experiência religiosa que distinguem as práticas desenvolvidas no Oriente e no Ocidente:

> Há duas espécies principais de religião: a religião da experiência imediata – nas palavras do Gênese, a religião de quem ouve a voz de Deus passeando no Paraíso ao frescor do dia, a religião do contato direto com o divino do mundo; e a religião dos símbolos, a religião da imposição de ordem e significado ao mundo através de símbolos verbais e não-verbais e a sua manipulação, a religião do conhecimento a respeito do divino, e não de um contato direto com ele. [...] A filosofia oriental sempre foi o que posso chamar de operacionalismo transcendental; começa com alguém fazendo algo como o eu, e depois dessa experiência passa a especular e teorizar sobre o significado da experiência. (HUXLEY, 1977, p. 176).

Ainda que o autor admita a coexistência de ambas as correntes no mundo ocidental, ele considera que a prática religiosa baseada em símbolos e em suas respectivas interpretações arbitrárias ocupou, ao longo dos séculos, uma evidente posição de supremacia.

> Os dois tipos de religião – a do contato direto com o divino e a do sistema de crenças – *têm* coexistido no Ocidente, mas os místicos sempre constituíram uma minoria entre as religiões oficiais manipuladoras de símbolos e o relacionamento tem sido uma simbiose mais ou menos desconfortável. Os membros da religião oficial em geral encaravam os místicos como pessoas difíceis que traziam problemas. (HUXLEY, 1977, p. 178).

Diante do que considera uma manipulação simbólica dogmática e socialmente normalizadora, Huxley busca nas religiões orientais elementos que permitam não apenas uma experiência espiritual mais completa, mas também a libertação dos indivíduos de uma visão de mundo tipicamente maniqueísta. O autor encontra em expressões religiosas orientais modos de significação diferentes para o mundo em que vivemos e para a nossa relação com os elementos que o compõem.

[5] Ainda que o Budismo represente o credo da maioria da população no espaço ficcional, o romance *A ilha* aglutina elementos de diferentes religiões, cujas especificidades ultrapassam o escopo do presente artigo. Sugerimos, para um maior aprofundamento dessas particularidades, a obra *Religiões do mundo – em busca dos pontos comuns* de autoria do teólogo e filósofo suíço Hans Küng. O texto foi publicado no Brasil em 2004 pela editora Verus.

> Por exemplo, o mito da Grande Mãe, que atravessa todas as religiões antigas, mostra a mãe como princípio da vida, fecundidade, fertilidade, bondade e compaixão nutritiva, mas, ao mesmo tempo, ela é princípio de morte e destruição. No hinduísmo, Kali é ao mesmo tempo a mãe infinitamente bondosa e amorosa e a aterradora deusa da destruição, que usa um colar de caveiras e bebe sangue de seres humanos usando uma caveira como cálice. Essa imagem é profundamente realista; se damos a vida, temos necessariamente de dar a morte, porque a vida sempre termina na morte e tem de ser renovada pela morte. (HUXLEY, 1977, p. 177).

É justamente uma simbiose pacífica entre as religiões simbólicas e experimentais, marcada por um indispensável retorno à Natureza, que Aldous Huxley figura em *A Ilha* como um dos elementos primordiais para a conquista da harmonia individual e coletiva nas sociedades humanas.

Conclusão

A produção literária e ensaística de Aldous Huxley foi sempre marcada pelo esforço de analisar as potencialidades positivas e negativas de qualquer questão sobre a qual o autor se debruçava. Essa abordagem, ao mesmo tempo cuidadosa e desconfiada, pode ser apreendida, por exemplo, em seus ensaios e textos ficcionais no quais o progresso científico e a organização estatal da sociedade são tematizados. Da mesma forma, a religião foi um assunto que o escritor debateu amplamente em seus escritos, de forma a apreender e valorizar as suas possíveis influências, tanto desejáveis quanto danosas, para o meio social. Essa perspectiva analítica pode ser claramente vislumbrada no estudo comparativo de seus romances *Admirável mundo novo* e *A Ilha*, esboçado de forma breve neste artigo.

Na distopia de Huxley, as religiões tradicionais foram esmagadas pela consolidação da própria estabilidade do regime social figurado. Nesse espaço ficcional, as ausências de miséria, de desespero e de decadência física tornaram as crenças religiosas obsoletas, possibilitando, inclusive, que elas fossem substituídas por um misticismo vazio e ironicamente alicerçado em símbolos do materialismo. É interessante notar que se, por um lado, o romance contrapõe a religiosidade à estabilidade, por outro lado, a narrativa deixa implícito o questionamento de que tipo de sociedade estável se busca construir. É preciso lembrar que as distopias, em sua maioria, questionam os sacrifícios individuais e coletivos exigidos pelas utopias tradicionais. Ao mesmo tempo em que os habitantes do Estado Mundial não convivem com fatores que atribuiriam ainda mais valor aos princípios religiosos, eles também não possuem a autonomia necessária para ações comuns como pensar, amar, temer e mesmo sofrer. Ações que nos tornam certamente mais instáveis, mas definitivamente mais humanos.

Já em *A Ilha*, o autor estabelece um sincretismo religioso entre crenças orientais e ocidentais para demonstrar o potencial transformador do amálgama de fé, autoconhecimento e cidadania. Na sociedade palanesa, o equilíbrio social não foi alcançado pelo aniquilamento da religião, mas, ao contrário, pelo seu fortalecimento. Entretanto, Huxley caracteriza uma forma de vivência da religiosidade que se integra ao ambiente natural e que tem sempre o caráter de uma experiência sensorial, ao mesmo tempo individual e metafísica. Assim, a obra representa uma sociedade orientada por um conjunto de crenças marcadas pelo contato direto com o divino e distanciadas da manipulação de símbolos, que pode conduzir a um dogmatismo

irrefletido e totalitário. Ao mesmo tempo, Huxley figura em seu romance uma tendência de desestabilização da harmonia palanesa que se sustenta justamente na tentativa de propagar e, de certa forma, impor um discurso teológico particular, o que enfatiza o dualismo sempre presente na questão religiosa.

Diante dos apontamentos aqui apresentados, percebemos que, segundo a perspectiva de Aldous Huxley, exposta complementarmente em seus dois romances, as religiões podem, em sua indiscutível relevância sociológica, integrar o artificialismo de um *ethos* homogeneizador e autoritário ou contribuir para a edificação de uma sociedade verdadeiramente emancipatória. Nesse sentido, as duas faces de uma mesma moeda podem representar a distância entre a distopia e a utopia.

REFERÊNCIAS

BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia*: capítulos da história das idéias. São Paulo: Companhia das Letras: 1991.

CALDER, Jenni. *Huxley and Orwell:* Brave New World and Nineteen Eighty-Four. London: Edward Arnold, 1976.

CLAEYS, Gregory. *Utopia*: a história de uma ideia. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC, 2013.

FORTUNATI, Vita. Utopia and melancholy: an intriguing and secret relationship. *Revista Morus* - Utopia e Renascimento, Campinas, Unicamp, v. 02, p. 138-151, 2005.

HUXLEY, Aldous Leonard. *A Ilha*. Tradução de Gisela Brigitte Laub. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. *A situação humana*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

_____. *Admirável mundo novo*. Tradução de Felisberto Albuquerque.São Paulo: Globo, 1982.

_____. *O despertar do mundo novo*. Tradução de M. Judith Martins.São Paulo: Hemus, 1979.

MORE, Thomas. *Utopia*. Tradução de Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Escritos de filosofia IV:* Introdução à ética filosófica. São Paulo: Loyola, 1999.

Recebido em 23/12/2017
Aprovado em 09/04/2018
Publicado em xx/06/2018

The “contemplative imagination” of Edgar Allan Poe

A “imaginação contemplativa” de Edgar Allan Poe

Maria Alice Ribeiro GABRIEL[1]

RESUMO: Os primeiros filósofos cristãos, a exemplo de Santo Agostinho, foram inspirados pela metafísica e epistemologia de Platão. O pensamento de Agostinho sobre Deus enquanto fonte de absoluta beleza, bondade e verdade refletiu a Teoria das Formas, de Platão, segundo a qual cada entidade no mundo representa uma forma ou ideia perfeita daquela entidade. Para Santo Agostinho, Deus é a fonte das formas. Segundo Edgar Allan Poe, nos últimos dias de sua vida literária, “os planos de Deus são perfeitos”. Aspectos do Neoplatonismo nos escritos de Poe têm sido examinados de diversas maneiras. Vários autores discutiram a conexão entre a prosa ficcional de Poe e as especulações cosmológicas presentes em *Eureka* (1848). Alternativamente, pesquisadores examinaram a interação entre seus ensaios, cartas e os argumentos filosóficos de seu longo “Poema em Prosa”. O propósito deste ensaio é correlacionar alguns argumentos filosóficos de Eureka ao Neoplatonismo de Santo Agostinho. O objetivo é propor uma análise comparativa entre aspectos da filosofia de Santo Agostinho e a visão neoplatônica de Deus apresentada por Poe. Os resultados são discutidos à luz de uma perspectiva literário-filosófica e sugerem similaridades entre o pensamento de Poe e o Neoplatonismo cristão de Santo Agostinho.

PALAVRAS-CHAVE: Santo Agostinho. Edgar Allan Poe. Eureka. Deus. Neoplatonismo.

ABSTRACT: Early Christian philosophers like Saint Augustine was inspired by Plato’s metaphysics and epistemology. Saint Augustine's understanding of God as a source of absolute beauty, goodness and truth mirrored Plato's thinking idea of "forms." For Plato, every entity in the world represents a perfect form or idea of that entity. For Saint Augustine, God is the source of the forms. For Poe, near the end of his literary life, “the plots of God are perfects”. Aspects of the Neoplatonism in Edgar Allan Poe’s writings have been examined in a variety of ways. Many scholars discussed the connection between his prose fiction and the cosmological speculations presented in *Eureka* (1848). Alternatively, researchers examine the interaction between Poe’s essays, letters and the philosophical arguments of his long “Prose Poem”. The aim of this essay is to correlate some philosophical arguments of *Eureka* to Saint Augustine’s Neoplatonism. The objective is to propose a comparative analysis between features of Saint Augustine’s philosophy and Poe’s Neoplatonic vision of God. The results are discussed in the light of a literary-philosophical perspective and suggest similarities between Poe’s thought and Saint Augustine’s Christian Platonism.

KEYWORDS: Saint Augustine. Edgar Allan Poe. Eureka. God. Neoplatonism.

The expression used to title this essay was employed by Brian Stock in his study on Saint Augustine’s philosophical notion of self. Stock proposes “[...] that Augustine, in his writing about the self, brings together the reading techniques of *lectio divina* and classical rhetorical thinking on the literary and creative imagination” (STOCK, 2017, p. 47). *Lectio*

[1] Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo. E-mail: rgabriel1935@gmail.com

divina, which roots lies in Jewish tradition, is the prayerful study of Scripture. Its ultimate aim is contemplative and involves the hermeneutic of Scripture. "One of the important developments was the evolution of *lectio divina* into a flexible type of interpretive reading that was known after the thirteenth century as *lectio spiritualis*" (STOCK, 2001, p. 7):

> In *lectio divina* the centralizing element in the contemplative process was the biblical text itself. This was the constant reference point for the author's reflections and therefore for his or her conception of literary identity. In *lectio spiritualis* the centralizing element was the thinking subject, who was the source of the continuity of the contemplative process and therefore the source of literary identity. (STOCK, 2001, p. 107).

Saint Augustine's endeavour to improve the sacred reading is in the core of this contemplative process, and its goal is an intimate dialogue with God. Considering Saint Augustine's model of *lectio divina*, the aim of this essay is to identify similarities between Saint Augustine's epistemological approach to knowledge of God and Edgar Allan Poe's Neoplatonic metaphysic of matter. The initial part of this study remarks speculative and philosophical excerpts of Poe's writings that allude to knowledge of God – a tale, a letter, and a "Prose Poem." The next part relates Poe's epistemic and poetical reflections on God to Saint Augustine's model of *lectio divina*, taking theoretical statements on the subject from works by Brian Stock, Frederick Von Fleteren, Phillip Cary, David Stamos, Pierre Hadot and others.

In principle, it is necessary to consider how death, the leading theme of Poe's poetry and fiction, is crucial to his theory about the essence of God. While David Halliburton (1973, p. 48) declares that "Poe's 'religion' is a kind of Calvinism, but without the belief. Man suffers, in Poe, because he must"; James M. Hutchisson (2005), on the other hand, comments that Poe's "[...] attitude is more an embracing of secular cosmology than a religious faith. In some ways Poe answered the question of what form God took in his cosmological treatise, *Eureka* (he felt that God was material, and thus matter was 'God')." The cause why Poe did not follow entirely the Christian notion of afterlife could be justified by the peculiar connection between his life and his works. "The persistent question of his fiction was how to die and yet live" (HUTCHISSON, 2005, p. 195) or how to relieve the grief after losing the loved ones suppressing the gap between the otherworld and the material one. In the nineteenth century particularly, the doctrine of salvation through the sacrifice of Jesus Christ was an alternative answer to such impasses.

When Poe died, a small Bible was given to him by Mrs. Clemm, in 1846 it was one of the books found in his trunk. C. F. Briggs – "if he can be trusted as a source" – wrote James Russell Lowell in 1845 that the Bible for Poe was "all rigamarole". Though "his sense of gloom and helplessness" could compel him to profess "the type of fervid evangelical Christianity that particularly permeated the South", Poe's "powerful intelligence" presumably strayed him from this realm: "His mind required a doctrine or philosophy more complex than that in order to convince himself that there was still hope" (HUTCHISSON, 2005, p. 195).

Comentado [1]: Reference?

Comentado [MARG2]:

"Poe was not a religious man in any traditional sense of the term – he didn't attend church, but he did possess a belief in God, an unorthodox one not involving Jesus, ritual or prayer", said David N. Stamos (2017, p. 83). Stamos discussed Poe's poetical arguments to explain God's existence and "to inform his theodicy", concluding that *Eureka* offers "[...] not a regular but an irregular argument for God's existence." The idea of a Universe, noted Stamos (2017, p. 87), viewed not as a machine but as a poem with a plot, recall from Poe's

recurring theme of "unity of effect," the guiding principle that allows the ideal plots and poems, described in "The Philosophy of Composition" (1846). "Beauty is the sole legitimate province of the poem," (POE, 1984b, p. 16) and poetry is defined in "The Rationale of Verse (1848) as "the Rhythmical Creation of Beauty" (POE, 1984c, p. 78). "The natural beauty Poe wrote about spoke to him, as an artist specially, of the existence of God" (STAMOS, 2017, p. 93). In the review of Longfellow's *Ballads and Other Poems* (1842), it is interesting how Poe (1984a, p. 689) relates the contemplation of Beauty with the Intellect or with the Conscience:

Comentado [3]: Reference?

> To recapitulate, then, we would define in brief the Poetry of words as the *Rhythmical Creation of Beauty*. Beyond the limits of Beauty its province does not extend. Its sole arbiter is Taste. With the Intellect or with the Conscience[2] it has only collateral relations. It has no dependence, unless incidentally, upon either Duty *or Truth*. (POE, 1984a, p. 688-689).

During the later period of his life, Poe attempts to rethink the nature of the relations between matter and spirit. *Eureka* (1848), an enigmatic "prose poem" subtitled as "An essay on the Material and Spiritual Universe," have long puzzled scholars. Indeed, Poe's cosmological treatise surpasses the versatility of his tales of mystery and imagination. It is clear when he speaks of the ontological structure of things and its simple material constitution. John Limon (1990) examined *Eureka* comparing the poem to Poe's view of science: "[...] Poe, in Eureka, hurls himself into issues of scientific cosmology with abandon. But Science is never absorbed by writers, it is always coopted; it serves as a source either of objective correlatives or of solutions to their own dilemmas" (LIMON, 1990, p. 24).

In this sense, Poe's epistolography offers a singular perspective of his life and writings. In a letter of July 7, 1849 to Mrs. Clemm, he wrote: "[...] I must die. I have no desire to live since I have done 'Eureka'. I could accomplish nothing more" (POE, 1966a, p. 452). This brief passage stressed how Poe considered *Eureka* to be of great importance to his intellectual legacy. The work presents an instigating and challenging guide to Poe's philosophic reflections. Through *Eureka*, Poe (2009, p. 171) presents not only his understanding of the "[...] Physical, Metaphysical and Mathematical – of the Material and Spiritual Universe: – of its essence, its Origin, its Creation, its Present Condition and its Destiny", but also of the "most sublime of poems" written in his life:

> Between "Sonnet – To Science" and *Eureka*, Poe has (admirably, open-mindedly, though ungratefully) discovered that there was a cosmology, a methodology, an epistemology, in short, a Science that kept the universe divine and alive. His radical response to it was to redesign his sense of art in its image. (LIMON, 1990, p. 93).

Substantial aesthetic principles specified in *Eureka* were illustrated in Poe's literary writings. Three studies are directly correlated by Limon: Maurice Beebe's "The Universe of Roderick Usher" (1967); David Halliburton's *Edgar Allan Poe*: A Phenomenological View (1973); and Thomas J. Rountree's "Poe's Universe: The House of Usher and the Narrator" (1972). "All agree that 'Usher' (...) 'states in narrative terms what Poe was later to formulate

[2] In "Morella" (1835), the narrator presents the John Locke's notion of consciousness, but this concept is not the only definition of the term referred by Poe. David Halliburton (1973, p. 321) pointed out other approaches which are mentioned in his fiction. In "The Pity and the Pendulum", for example, Halliburton argued that consciousness and memory are "two complementary terms".

conceptually in *Eureka*'" (HALLIBURTON, 1973, p. 288 apud LIMON, 1990, p. 200). E. Arthur Robinson's essay "Order and Sentience in 'The Fall of the House of Usher'" (1961), "[...] also reads the tale in the light of *Eureka*, as well as 'The Colloquy of Monos and Una'" (HALLIBURTON, 1973, p. 288). Furthermore, as pointed out by Roland W. Nelson, two of Poe's letters mention ideas developed in *Eureka*:

> An examination of Poe's letters shows, moreover, that such early theories of the universe were not always left by Poe for unconscious expression in his art. In a letter to James Russell Lowell dated July 1844, Poe digresses at some length on the subject of spirituality and materiality and in the process he introduces a sketch of his theory of the universe, as it was formed at that time. (...) In another letter, written a few days after that to Lowell, Poe again alluded to his "particle" or atomic theory of the universe. "All things are material," wrote Poe, "yet the matter of God has all the qualities which we attribute to spirit; thus the difference is scarcely more than of words. There is a matter without particles – of no atomic composition: this is God." (POE, 1966b, p. 260 apud NELSON, 1978, p. 183).

Kenneth Alan Hovey's essay on "Poe's materialist metaphysics of man" (1996), excludes "[...] from examination the further ramifications of Poe's metaphysics in cosmology, angelology, and theology", starting with the analysis of "[...] Poe's initial conception of metaphysics as a branch of knowledge that required such a reformation as that suggested to him by the antipopular and misunderstood but noble and imaginative Epicurus" (HOVEY, 1996, p. 349).

Comentado [4]: Angelology?

Comentado [MARG5]:

Comentado [MARG6]: Está correto, no original: from examination the further ramifications of Poe's metaphysics in cosmology, angelology, and theology

Describing the sources that could inspire Poe's literary-philosophical discourse, Hovey quoted a letter of 1844 to the poet Thomas Holley Chivers. In this letter, Poe declared, "My own faith is indeed my own" (POE, 1966b, p. 259 *apud* HOVEY, 1996, p. 347). According to the author, when Poe tells Chivers, "You mistake me in supposing I dislike the transcendentalists – it is only the pretenders and sophists among them" (POE, 1966b, p. 259 *apud* HOVEY, 1996, p. 347), he suggests that his faith is related to transcendental idealism and materialism, philosophies traditionally opposed to one another.

Poe proceeds to explain to Chivers: "[...] that you will find [my faith], somewhat detailed, in... an article headed 'Mesmeric Revelation,'" summarizing for the poet some of doctrines of his mouthpiece in that tale, Mr. Vankirk: "There is no such thing as spirituality. God is material. All things are material" (POE, 1966b, p. 259-260 apud HOVEY, 1996, p. 347). "The Domain of Arnheim" (1846) reaffirmed Poe's materialism. On October 18, 1848, he sent to Sarah Helen Whitman a copy of the *Columbian Magazine* with a note in the margin that the tale contained "more of myself and of my inherent tastes and habits of thought than anything I have written" (POE, 1978a, p. 1266 *apud* HOVEY, 1996, p. 347). A mouthpiece character, Mr. Ellison, is described in the tale as "tinged with what is termed materialism in all his ethical speculations" (POE, 1978a, p. 1371 *apud* HOVEY, 1996, p. 347).

Even though most recent scholars agree on Poe's transcendental idealism, Joan Dayan's *Fables of Mind* (1987) states that the overall materialism of Poe is derived from Locke. "Poe must have to know this speculation not only from the *Essay on Human Understanding* itself, but also from the chapter on metaphysics in his favorite philosophical sourcebook, Bielfeld's *Universal Erudition*, where it is quoted and favorably discussed" (HOVEY, 1996, p. 347-348).

In “Transcendentalism” (2013), an interesting topic of Heidi Silcox’s contribution is focused mainly on two issues related to *Eureka* and mentioned in Poe’s fiction: “the matter of God” and the key “needed to any secret of Nature” (POE, 2009, p. 224). Silcox affirms that in spite of Poe’s aversion to mysticism, many of his tales testify how “[...] he was also enthralled with realities beyond what science can definitively answer.” The narrators of “Manuscript Found in a Bottle” (1833) and “A Descent into the Maelström” (1841) sink in a whirlpool. The surviving character, the one who has seen the great vortex of the Maelström, “[...] however, believes he witnesses ‘a manifestation of God’s power.’ This passage suggests that Poe believed in God’s existence and power. By extension, he thought deeply about what life after death must be like” (SILCOX, 2013, p. 272). Eric W. Carlson exposed the same opinion in his essay “Poe and the Soul of Man” (1973):

> In each of the sea tales the psychic mariner makes an illuminative “discovery” of the Unconditional but that Discovery includes not only the abyss and the primal scream, but also a sense of awe in the presence of God’s power and beauty. This suggestion of some transcendent reality should give us pause in labeling Poe as an out-and-out ironist or absurdist. For Poe, God is not dead. (CARLSON, 1973, p. 7)

Complementing Silcox’s analysis, it is interesting to note that Poe differentiates “Faith” from the notion of “intellectual belief.” According to his explanation in *Eureka*, although the mind cannot be capable of devising – by the reasoning of logical thoughts or “by any such blundering ratiocination as that which is ordinarily employed” (POE, 2009, p. 192) – the idea of “Infinity itself:”

> We believe in a God. We may or may not believe in finite or infinite space; but our belief, in such cases, is more properly designated as Faith, and is a matter quite distinct from that belief proper, from that intellectual belief, which presupposes the mental conception. (POE, 2009, p. 193).

According to Silcox, the letter to Chivers suggests Poe’s belief in God, singularly defined as a being made of “a matter without particles – of no atomic composition” (POE, 1966b, p. 260 *apud* SILCOX, 2013, p. 273). Stamos (2017, p. 18) pointed out that “[...] the majority of the main themes found in *Eureka* are also found identical, or nearly so, in Poe’s works from around 1844-1845”. In “Mesmeric Revelation” (1844), it is admitted that “there are gradations of matter.” “God” is a kind of “rarity or fineness” matter, the “ultimate, or unparticled matter” and “[...] not only permeates all things but impels all things – and thus is all things within itself” (POE, 1978b, p. 1033). Every human being is God “individualized” by particled matter, “[...] that thought, whether we call it God’s or ours, is unparticled ‘matter in motion’, and that pleasure cannot exist without pain” (STAMOS, 2017, p. 18-19). Fictional narratives such as “Mesmeric Revelation” and “The Domain of Arnheim” operate as an approach to “the Cloud-Land of Metaphysics” exposed in *Eureka*. But despite their similarities, the precise meaning of some expressions shared by these writings remains volatile:

> It is hard to know precisely what Poe means by a thing composed of matter without particles. He does his best to enlighten readers when he suggests that God is a kind of material unlike “rudimentary” human beings, who are individualized “by being incorporated in the ordinary or particled matter.” (POE, 1966b, p. 260 *apud* SILCOX, 2013, p. 273).

Silcox emphasised another important theoretical issue of *Eureka* quoted in the letter to Chivers: Poe's definition of the relationship between spirit and matter to explain the difference that separates the human from the unknowable essence of the divine. After the death, the essence of God would be cognizant:

> There is, therefore, a difference between two types of matter: one made of particles, and the other devoid of particles. As a result of their particled state, humans remain distinct and separated from God. Yet God's true nature remains a mystery. Poe told Chivers that, at death, people take "a new form, of a novel matter, pass everywhere, and act all things, by mere volition, and are cognizant of all secrets but *the one* – the nature of volition of God." It seems that in spite of Poe's efforts to define the human and the divine, God's nature remains partly obscure. (SILCOX, 2013, p. 273).

In *Eureka*, Poe quoted the Baron of Biefeld: "We know absolutely nothing of the nature of essence of God: – in order to comprehend what he is, we should have to be God ourselves", and added: "With a phrase so startling as this yet ringing in my ears, I nevertheless venture to demand if this our present ignorance of the Deity is an ignorance to which the soul is everlastingly condemned" (POE, 2009, 195). This question suggests the idea of separation, the existence of a hiatus between God and the souls, due to "our present ignorance of the Deity". Poe's fiction and poetry are replete with symbolic or objective experiences of separation.

To Dwayne Thorpe (1996, p. 90), in Poe's poetry, melancholy is evoked as "[...] longings for the eternal in a world of time, as becomes clear in 'The Poetic Principle' (1848), his analysis of the dialectic of poetry as a consequence of the tripartite nature (Pure Intellect, Taste and Moral Sense) of 'the world of mind'".

Many characters of Poe's tales are melancholic persons that scrutinize the abysses of their nostalgia, solitude and sense of incompleteness as a result of past events. The main character often seeks to decipher the disruptive double, the uncanny, the *bizarre* or even the beauty and the authentic experience of God as an attempt to eliminate an absence or the otherness itself, consequently:

> He is fond of enigmas, of conundrums, of hieroglyphics; exhibiting in his solutions of each a degree of *acumen* which appears to the ordinary apprehension preternatural. His results, brought about by the very soul and essence of method, have, in truth, the whole air of intuition. (POE, 1978d, p. 528).

In "The Murders in the Rue Morgue" (1841) and *Eureka*, Poe values the intuition as cognitive sense that involves the "mental features discoursed of as the analytical" and the imagination, assuming that the mind "[...] *truly* imaginative never otherwise than analytic" (POE, 1978d, p. 531). However, Poe distinguishes the intuition from the act of observing. "To observe attentively is to remember distinctly, and, so far (...) all afford, to his apparently intuitive perception, indications of the true state of affairs" (POE, 1978d, p. 529-530). "The analytical power", however, is simultaneously imaginative and harmonises a double aspect of the intellect, "the creative and the resolvent". Recognizing "[...] that the mind may be able

really to receive and to perceive an individual impression"[3] (POE, 2009, p. 171), in *Eureka* he conceives the intuition as a more viable alternative to apprehend "the Incomprehensible" through "[...] a distinction which, for all intelligible purposes, will stand well instead a definition" (POE, 2009, p. 195):

> We have attained a point where only intuition can aid us; but let me recur to the idea which I have already suggested as that alone which we can properly entertain of intuition. It is but the conviction arising from those inductions or deductions of which the processes are so shadowy as to escape our consciousness, elude our reason, or defy our capacity of expression. (POE, 2009, p. 196).

In "The Murders in the Rue Morgue", Dupin's discourse is very vivid and plausible. "He can, for instance, recreate the image of a murderer attacking his victim, the victim's vain plea for mercy, and the fatal blow, followed by agony and death" (STOCK, 2017, p. 54). When the sagacious sleuth asks to his friend: "Let us now transport ourselves, in fancy, to this chambre" (POE, 1978d, p. 550), "the conviction arising from those inductions or deductions" are translated into a persuasive discourse, which is prefaced by a detailed account of Dupin's "analytic" abilities described as a mental construct:

> Between ingenuity and the analytic ability there exists a difference far greater, indeed, than that between the fancy and the imagination, but of a character very strictly analogous. It will be found, in fact, that the ingenious are always fanciful, and the truly imaginative never otherwise than analytic. (POE, 1978d, p. 530-531).

These considerations are needed to discuss the value that Poe attributes to the "truly imaginative" mind, when he compares the Universe to "a plot of God". Quintilian proposes the concept of inner visual representations, which the Greeks call *phantasiae* and the Latins *visiones.* A proficient rhetorician is a person who is capable of representing in the mind the images of absent things in such a vivid manner that he would be able to present words, thinks and actions to himself as if they very true and real. He also "[...] will be able to recreate genuinely felt emotions in his audience. Note that is involves a double representation, first in his mind and later in the mind of his listeners" (STOCK, 2017, p. 53).

Quintilian employs the term *enargeia* to describe the vividness of such scenes when they are represented in the mind. Cicero translates the term by *illustratio* (vivid representation) and *evidentia* (clarity, distinctness). As a result of this sharpness of view, the speaker gives a verbal account of what has taken place; "[...] he also appears to be showing or demonstrating the events, and thereby more easily arouses the emotions of the listeners, since they can readily envisage themselves as being at the scene of the crime themselves" (STOCK, 2017, p. 54).

In Quintilian, Gerard Watson (1988, p. 69 *apud* STOCK, 2017, p. 55) notes "[...] a variation of the theme of *phantasia* producing what it has not seen: here it is a case of the listener seeing something that has not been said". The difference, added Stock, "arises between images *expressed* in words and images *arising* from words." From the perspective of

[3] According to Peter King (2010, p. xi), "[...] in *On the Free Choice of the Will*, Augustine speaks of the mind accepting or rejecting the impressions with which it is presented in the course of sensory experience – fundamental points of Stoic doctrine, which he handles correctly".

the scriptural exegesis, for Saint Augustine's hermeneutics, the understanding of a written text implies the role of imagination:

> These techniques of imagination, namely *phantasia* and *enargeia*, are placed within the framework of sacred reading by Augustine in his consideration of the activity of imagination in the creation of the self. I refer to this combination of disciplines as the work of "the contemplative imagination," giving equal weight in this notion to the roles played by sacred reading and images in the mind. (STOCK, 2017, p. 56).

According to Stock (2017, p. 73), from a branch of Platonic thinking, Saint Augustine assimilated the perspective that was essential for the mind, in its "[...] interpreting function, to pass judgment on sensory impressions, in order not only to shown what they have in common and how they differ, but to inquire the source, nature, and validity of the impressions themselves". This though complies with the idea established by Poe "[...] that the mind may be able really to receive and to perceive an individual impression" (POE, 2009, p. 171). The Latin translation of Plato's *Timaeus* (360BC), widely ready in Late Antiquity, is the more probable source for Saint Augustine's reflections on the imagination.

Under its influence, the Bishop of Hippo substantiated his thinking on interpretation, emphasizing the passage of the objective time. On this view, two primordial kinds of knowledge correspond to different levels of being or existence, represented respectively by the eternal world of God and the temporal world of mortals. The one, source of truth, can be understood through the mind, while the other is perceived by means of the senses. This second level is sustained, as Plato argue, principally by *doxa* or opinion. In exceptional circumstances, glimpses of truth are permitted to mortals. But truth is widely known only by God. "It is here that the Augustinian notion of the imagination came into play, both as an interpretative tool and, as noted, as an element in self-construction, in the *Confessions*" (STOCK, 2017, p. 74). Similarly, Poe (2009, p. 194) assured that the "very boundaries of mental domain," are "in accordance with the vacillating energies of the imagination". Through the intuitive and sensorial perception, the "[...] Spirit individualized (...) reaching a degree of sensitiveness involving what we call Thought and thus attaining Conscious Intelligence" (POE, 2009, p. 320).

This material "Conscious Intelligence" can discern "the very idea of God, omnipotent, omniscient". Again in this matter, Poe brought insights from the Plato's philosophical tradition. The two levels of knowledge, represented by the temporal world of mortals and the eternal world of God, in *Eureka* are related to "each soul" of "Nature" and "its own Creator": "That Nature and the God of Nature are distinct, no thinking being can long doubt (...) With Him there being neither past nor future, with Him all being now" [4] (POE, 2009, p. 256). The

[4] In *Timaeus*, Plato wrote: "If one wished to test this by checking it against experience, one would ignore *the difference between the human and the divine condition*; for only a god knows well how different elements can be mixed together into a Whole, in order to dissociate them later, and he is also the only one capable of this. Yet no man is capable of doing either one at present, and no doubt he will never be so in the future" (PLATO apud HADOT, 2006, p. 156, emphasis added). This excerpt from Saint Augustine's letter shows a peculiar similarity with Plato's view: "He (God) knew much better than man what it is suitably adapted to each age... He knows as well what and when to give, to add to, to take away, to withdraw, to increase, or to diminish, until the beauty of the entire world, of which the individual parts are suitable each for its own time, swells, as it were, into a mighty song of some unutterable musician, and from thence the true adorers of God rise to the eternal contemplation of His face, even the time of faith" (SAINT AUGUSTINE, 1953 apud LOMBARDI, 2007, p. 237).

emergence of the "Conscious Intelligence" as related to self could be a reference in *Eureka* to the Platonic distinction between true being and sensible reality:

> Plato himself did not locate this other world in the soul but rather in what he called "the intelligible place," a realm of being whose elements are not material and therefore not visible to the eyes of the body but rather are "intelligible", that is, understood by the intellect alone. (CARY, 2000, p. 11).

As interpreter of Saint Augustine's writings, Frederick Van Fleteren pointed out how the bishop of Hippo summarizes Plato's physics defending the principle that God cannot be defined as a body but transcends all mutables bodies and spirits. All mutable things – "inanimate objects, plant life, sentient life, rational life to created spirits" – are originated from God, who truly and simply exists unchangeably. In *Timaeus*, Plato ascribed the motive of creation as good being diffusive of itself, while in *The City of God* (426 C.E.), Saint Augustine claimed that God himself is not made and good works were made by a good God. "Therefore, a hierarchy of being exists in which the immutable is highest, and below that are all other things subject to change" (FLETEREN, 1999, p. 653). The view of a God acting as a perfectly endowed intelligence to create "good works" is respectively mentioned by Poe in *Eureka* and suggested in the letter to Chivers:

> In the construction of plot, for example, in fictitious literature, we should aim at so arranging the incidents that we shall not be able to determine, of any one of them, whether it depends from any one other or upholds it. In this sense, of course, perfection of plot, is really, or practically, unattainable – but only because it is a finite intelligence that constructs. The plots of God are perfect. The Universe is a plot of God. (POE, 2009, p. 317).

> [...] yet the matter of God has all the qualities which we attribute to spirit: thus the difference is scarcely more than of words. There is a matter without particles – of no atomic composition: this is God. It permeates and impels all things, and thus is all things in itself. (...) Man and other beings (inhabitants of stars) are portions of this unparticled matter, individualized by being incorporated in the ordinary or particled matter. – Thus they exist rudimentally. Death is the painful metamorphosis. (...) But for the necessity of the rudimental life, there would have been no stars – no worlds – nothing which we term material. These spots are the residences of the rudimental things. At death, taking a n[e]w form, of a n[o]vel matter, pass every where, and act all things, by mere volition, and are cognizant of all secrets but *the one* – the nature of the volition of God – of the agitation of the unparticled matter. (POE, 1966b, p. 260).

Death as a solution for a "rudimental" existence and this "painful metamorphosis" is often connected to the search of a philosophical definition of the "consciousness which always accompanies thinking" (POE, 1978c, p. 226). In "Metzengerstein" (1832), "William Wilson" (1839), "The Tell-Tale Heart" (1842) and "The Imp of the Perverse" (1845) the self-destruction of the characters results from troubles of "consciousness". When represent a perverse disposition to evil,"they exist rudimentally" (POE, 1966b, p. 260).

Comentado [7]: Reference?

Some of Poe's works "that might be called Existentialist Fables of the Human Condition", according to Carlson (1973, p. 5), "[...] within a personal frame, view death as a comfort to the soul, even a kind of transfiguration".

"What man among the peoples is not troubled, when the conscience is smitten?", asks Saint Augustine (2012, p. 25) in *The Expositions on the Psalms* (390-420 CE). The philosophical Problem of Evil is crucial in Saint Augustine's writings on the "consciousness". This question was a starting point for the search that led him to seek answers in some "books of the Platonists". "The most important philosophical influence on Augustine was not skepticism, though, but rather late neoplatonism", argued Peter King (2010, p. xii). This influence elucidated the kind of knowledge accessible by the intellect directly: "[...] Augustine tells us that it was from neoplatonism that he learned the distinction between the material and the immaterial, and how to conceive properly of the latter" (KING, 2010, p. xii).

"Obviously Augustine's notions of what constitutes physical Science differs remarkably from our own" (FLETEREN, 1999, p. 653). However, Saint Augustine's reading of Neoplatonic metaphysics on the Problem of knowledge establishes that the reality is hierarchically structured by three primary cosmological principles: One/Being, Mind/Intelligence, and Soul/Life. This core system acts as "[...] a threefold unity with respect to the world, the product of his creative overflow. The relations among these principles are essential, eternal, and indescribable, since the One/Being exceeds Mind/Intelligence, which it generates (KING, 2010, p. xii-xiii). Saint Augustine's perspective on idea that God "permeates and impels all things":

> [...] is that only bodies have the kind of being that is defined by locality and confined too one place, so only bodies can be from each other in space. God is present everywhere and undivided, so no spatial distance can separate anything from him ("Nothing is far from God"). Such presence is impossible to conceive unless one notices that the soul too is a being not extended in space. Though not immutable, the soul is like God in its nonspatial mode of being. It changes in time (for instance, from ignorant to wise, or from unhappy to happy), but it does not move around in space. Therefore, like God, it cannot be separate from anything in space (as if it needed to travel some numbers of miles to be reunited with it), but unlike God it can be separated by disordered will and misdirect attention (CARY, 2005, p. 10-11).

If the idea that "God is present everywhere and undivided" resonates in *Eureka*, there is, however, a vital distinction. "Only sin separates us from God, as Augustine explains (...) This is a point of Platonist ontology expressed in biblical language", according to Cary (2005, p. 11). The metaphysical freedom of soul is responsible for this separation, postulated Saint Augustine in *Confessions* and *On Free Choice of the Will*: "No one can lose Truth or Wisdom unwillingly. For no one can be separated from it in space. What is called separation from Truth or Wisdom is actually a perverse will, by which lower things are loved" (AUGUSTINE, 1993, p. 57 *apud* CARY, 2005, p. 11). This separation is possible even after death: "The soul's separation from God is not in space, but in its own proper dimension of will and love and vision, the inner space of the soul which is not literally a space ('an inner place, not a place,' as Saint Augustine puts it)" (CARY, 2005, p. 11). In Poe's view, only after death "[...] myriads of individual Intelligences become blended (...) into One (...) gradually merged in the general consciousness" (POE, 2009, p. 326).

> Equally interesting is that in Eureka Poe divides his panpsychism into two kinds: those being that are conscious "of a proper identity," (whatever that means, although presumably he means a sense of identity as an individual being,) and those beings that are conscious "by faint indeterminate glimpses, of an identity with God." Upon death, as conscious beings of the second kind, "we shall lose our individual identity," our subjectivity, our personal self of *me*, but we should take consolation in the fact that we shall eventually become "blended," an "absorption," along with the "bright stars," indeed with "all other intelligences (that is, of the Universe)" into "the *Spirit Divine*," into the Universe returned unto itself, which is God without any diffusion or differentiation, namely, "the One." (Think, perhaps, of emptying a bucket of water onto a concave hard surface and seeing the water break into thousands of water drops, followed by the drops coalescing back into a single body of water.) Why would Poe produce such a theology? (STAMOS, 2017, p. 82).

Stamos (2017, p. 108) believes that Poe was attempting to solve "the problem of evil, including the problem of ugly." The answers should be given in "close connection with his literary theory" and perhaps this reason explains why Barbara Cantalupo (1996, p. 324) commented on the various definitions used by Poe to delimit his subject: "this book of Truths," "Art-product," "Romance," "Poem," "Prose-Poem," and "Essay." This variety of categories, "[...] his manner of presentation and his language moved *Eureka* far into the literary domain."

Discussing aspects of the religious culture assimilated by literary writings during the nineteenth century, Inessa Medzhibovskaya (2008, p. 3) argued that:

> In the modern era, conversion was increasingly becoming a matter of individual conscience and personal choice. In the West, confessions of faith and public declarations of one's religious change became an all-important open forum." Most Enlightenment thinkers believed that through the gift of reason noticeable in Spinoza's *amor intellectualis Dei* or Descartes's "mind's eye," God has already accomplished the conversion of man to Himself.

An important observation to point out in this context is that the philosophical thought of John Locke separated reason and faith into two distinct realms of human activity and placing each in its own respective sphere. New scientific achievements call into question the occurrence of miracles and, with them, the plausibility and nature of revelation, "of which reason, this *ultimo ratio*, served the verifier. According to Locke, reason should 'declare for it (revelation) as for any other truth'" (LOCKE, 1995 *apud* MEDZHIBOVSKAYA, 2008, p. 3).

> In the nineteenth century, more precisely in 1848, one finds the idea of the Universe as Poem once again in Edgar Allan Poe's "*Eureka.*" It describes the great pulsation and the eternal return of the universe, the play of the forces of dilatation and contraction, of diastole and systole, in a prose poem whose very beauty, Poe declares, is the guarantee of its truth. The Universe is thus identified with a work of art, and the work of art with the universe. (HADOT, 2006, p. 209).

Paul Claudel, "who placed at the head of his *Art poétique* the famous phrase of Saint Augustine, 'Velut Magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulatoris"[5], was considered by Hadot (2006, p. 209) an heir of this idea on "[...] a poetical art of the universe, or a philosophy of Nature that reveals the secret correspondences that link things together in time." In *Eureka*, the imaginative representation of the aimed key "needed to any secret of Nature" (POE, 2009, p. 224) recalls from a Plato's principle defended in *Timaeus* and quoted by Hadot (2006, p. 156): "The birth of the world and all natural processes are divine secrets. Human beings, by contrast, can understand only what they can produce by their art". Poe's letter to Chivers expresses the hope that death was the key which would became the soul "cognizant of all secrets" (POE, 1966b, p. 260). His notion of a divine mind, beyond the limits of time and space, draws a parallel with Plato's argument on the crucial difference between the human and the divine condition – the fact that no matter how skillful the man seems, he can't reach the secrets of nature carried out by the gods. Poe (1978d, p. 528) believes in "the higher powers of the reflective intellect", developed by intuitive and "self-conscious" mind "[..] accustomed to the introspective analysis of its own operations" (POE, 2009, p. 192). This "higher powers" may exalt the intellect, which discerns that no one can create like God:

> The only means accessible to mankind is discourse. From this perspective, when it comes to the secret of the fashioning of the world, we should try to imitate the generation of the universe – that is, by a divine being – through the generation of discourse; in other words, we should try to rediscover the genetic movement of things in the motion of discourse. This is why the *Timaeus* is presented as a *poiēsis*, that is, as both a discourse and a poem, or an artistic game that imitates the artistic game of that poet of the universe, the divinity. (HADOT, 2006, p. 156).

In Eureka, Poe seeks to demonstrate that the creation of the universe by God mirrors the ideal process of poetical composition. Representatives works of poet's intuitive imagination are attempts to interpret the creative "Thought of God". But the human intellect is precarious to understand how perfect are the plots of God (POE, 2009, p. 317). In Saint Augustine's view, these mysteries remain veiled, intellectually challenging for the human finiteness, albeit lift the mind through the contemplative imagination from the visible to the invisible. "Behind all this as a theological justification stands the often quoted I Corinthians 13:12 ('now we see but a poor reflection as in a mirror')" (POLLMANN, 1999, p. 428).

"God's way of writing narrative", noted Elena Lombardi (2007, p. 123), is a metaphysical aspect of Christian theory of history and biblical allegory. But while Saint Augustine's *Confessions* proposes "[...] the general awareness that final knowledge of God is possible only by grace" (POLLMANN, 1999, p. 428), Poe's letter to Chivers suggests that final knowledge of God is possible only "At death," when the souls, "[...] taking a n[e]w form, of a n[o]vel matter, pass everywhere, and act all things, by mere volition, and are cognizant of all secrets but *the one* – the nature of the volition of God" (POE, 1966b, p. 260). Thus, in *Eureka*, Poe was also dealing – or improving, if we consider his previous writings – a theory of knowledge, similar to Saint Augustine's notion that "[...] self-knowledge and

[5] "Saint Augustine speaks of world harmony of the *universi saeculi pulchritudo, the Magnum carmen creatoris et moderatoris* ("a mighty song of some unutterable musician"), as conceived in terms of time; its is an hymn scanned by God, since God allots the convenient things to the convenient time" (LOMBARDI, 2007, p. 237).

knowledge of God stand in a dialectical relationship: the souls turns inward, to itself, in order to ascend to knowledge of God", said Robert Crouse (1999, p. 488).

Saint Augustine aims to expose how this cognitive investigation involves "[...] an essential unity and equally of the personal powers of memory, intellect and will" and Poe (2009, p. 323, emphasis added) concludes *Eureka* "[...] entertaining a belief – let us say, rather, in indulging a hope – that the processes we have here ventured *contemplate* will be renewed forever and forever, and forever, and forever[6]". The basic orientation of Saint Augustine's theory of knowledge expressed his desire to know God and the soul. To achieve this objective, the thought is always "[...] from the things which are external to the things which are within, and from those inner things to the things above" (AUGUSTINE, 2012 *apud* CROUSE, 1999, p. 486). Poe's hermeneutics of knowledge follows a similar attitude in *Eureka*. When he discusses "the great principle, attraction", or the "*modus operandi*, of the attractive force in general" "in the terms of the Newtonian definition of gravity", Poe emphasizes the intuition as goal to understand "the action of God:"

> The reversal of our processes has thus brought us to an identical result; but while in the one process intuition was the starting-point, in the other it was the goal. In commencing the former journey I could only say that, with an irresistible intuition, I felt simplicity to have been made the characteristic of the original action of God; in ending the later, I can only declare that, with an irresistible intuition, I perceive unity to have been the source of the observed phenomena of Newtonian gravitation. (POE, 2009, p. 214-215).

Lois Davis Vines (1999, p. 175) recalled that Paul Valéry referred to Poe's cosmogony "[...] as an abstract poem constructed on mathematical foundations. Poe's attempt to explain the origin of the universe was the noble effort of the mind to come to grips with its own genesis", through "[...] the mental process by which the human intellect attempts to construct the concept of universe".

Thus, *Eureka* presupposes a whole system that works like a prism of many faces, reflecting images and theories of Poe's previous writings. If this system proposes a singular hermeneutics of the "Universe", it also involves Saint Augustine's Platonic concept of time. According to J. Merleau-Ponty (1978, p. 333), this concept "[...] conceived of God's eternity as a present that does not extended itself into past and future. That extension, which is time, results from the creation." God precedes all the time of the world and this precedence is not included within the order of time.

Saint Augustine focuses the process of self-knowledge as a path forwards the Christian conversion of the souls and Poe focuses self-knowledge as a form of contemplation to imagine the idea of "a novel universe" as a "Heart Divine":

> And now, this Heart Divine – what is it? It is our own. Let not the merely seeming irreverence of this idea frighten our souls from that cool exercise of consciousness, from that deep tranquility of self-inspection, through which alone we can hope to attain the presence of this, the most sublime of truths, and look it leisurely in the face. (POE, 2009, p. 323).

[6] The contribution of "the sense of identity – of repetition" to the poetical idea of "unit" was exposed in "The Philosophy of Composition (1984b, p. 17).

This passage suggests that Poe drew a clear analogy between the human imagination, the intuitive thinking, and the conscious exercise of self-inspection, just as in the model of Saint Augustine's sacred reading. Also, in the linked practices of *lectio divina* and *lectio spiritualis* this triad can reach the invisible, and eventually discerns glimpses of the creative activity of God. "All of Augustine's philosophical writing may be seen as an attempt first to awake belief and then to raise it to the level of knowledge", remarked Thomas Williams (1993, p. xvii). The parallels between Saint Augustine's and Poe's view of God suggests that they employ principles and language of Plato's philosophy as a vehicle for the tendency to mystical speculation, supported by the analysis of consciousness, considering the imaginative human mind as an essential but limited instrument of knowledge.

In Poe's "Essay on the Material and Spiritual Universe," *Eureka*, the Neoplatonic implications of the work of imagination explore the poetical interpretations of the experience of self-contemplation. His more diffuse Neoplatonism assimilated the Plato's "One," the idea of unit of matter, considering the cosmos as a paradigm. In terms of poetry composition, the poem demands "Unity". The imagination is capable of organizing this unity, aesthetically and in accordance with any forms prescribed by the "Beauty". In "The Philosophy of Composition," he theorizes:

> Now I designate Beauty as the province of the poem, merely because it is an obvious rule of Art that effects should be made to spring from direct causes – that objects should be attained through means best adapted for their attainment – no one as yet having been weak enough to deny that the peculiar elevation alluded to, is *most readily* attained in the poem. (POE, 1984b, p. 16)

Imagination, as a pilgrim in a foreign land, is seeking to contemplate the Beauty, the "merit" of a poem, "the excitement or elevation," "the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing" (POE, 1984b, p. 15). Emotion ("excitement") directs this journey towards the "sole legitimate province of the poem" (POE, 1984b, p. 16) only through knowledge and aesthetic imagination as intermediaries. It is not unusual for him to align creativity, aesthetic sensitivity and imagination with a method of composition which preconizes that "[...] the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit" (POE, 1984b, p. 16).

For Saint Augustine, explained the philosopher and theologian John Navone (1996, p. 54), belief and knowledge are not directly distinguished when the soul ascends to spiritual beauty through the contemplation "[...] of the beauty of the One who is also the Good and the Beautiful. Christian theological traditions indebted to Plato have readily integrated the notion and the experience of beauty into their theology". In this regard, Poe's concept of beauty and theory of poetry demonstrate the complementary nature of imagination and knowledge:

> [...] the key to understanding Poe's theology as well as he theodicy, his argument from beauty for God's existence, including our own immortality following the grave. It is not that beauty *proves* the existence of God, even probabilistically – not the beauty of a face, or of nature, or even the elegance of the laws of nature as discovered by science. Neither do we find in Poe the idea that beauty *proves* that we shall survive death. All of this is ridiculous, and is not Poe. Instead, it is the *effect* that beauty has on our soul. It "elevates the soul," yes, it does so proximately, but ultimately what matters is what beauty conveys. (STAMOS, 2017, p. 108).

"In *De vera religione*, Augustine summarizes his aesthetic theme," as Philip Tallon (2012, p. 116) pointed out: "The universe, when seen from the vantage point of totality, remains beautiful, just, and rationally ordered by the providence of God". For Plato, Saint Augustine and Poe, it is necessary to consider the role of imagination as a contemplative joy that invites us to scrutinize the universe. In this experience, transcendent and interior beauty is inseparable from the idea of an imaginative contemplation, the faculty of the mind that organizes intuition and perception, required to separate reality and fantasy, in memory or in imagination. Invented or fictional images, by the use of a literary imagination, according to a Neoplatonic definition of "contemplative imagination", would be able to envisage the Beauty and the soul as part of God's existence, in both hemispheres, Saint Augustine's and Poe's theory of knowledge.

REFERENCES

AUGUSTINE, A. *The Expositions on the Psalms*. Vol. II. Translated by Alexander Cleveland Coxe. North Charleston: Createspace, 2012.

CARLSON, E. W. Poe on the Soul of Man. *The Edgar Allan Poe Society of Baltimore*, Baltimore, pp. 1-23, 1973. Retrieved from https://www.eapoe.org/papers/psblctrs/pl19721.htm

CANTALUPO, B. *Eureka*: Poe's "Novel Universe". In: CARLSON, E. W. (Ed.). *A Companion to Poe Studies*. Westport: Greenwood Press, 1996. p. 323-344.

CARY, P. *Saint Augustine's Invention of the Inner Self*: The Legacy of a Christian Platonist. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.

_____. United Inwardly by Love: Saint Augustine Social Ontology. In: DOODY, J.; HUGHES, K. L.; PAFFENROTH, K. (Ed.). *Saint Augustine and Politics*. Oxford: Lexington Books, 2005. p. 3-34.

CROUSE, R. D. In: FITZGERALD, A. D. (Ed.). *Saint Augustine through the Ages.* Cambridge: W. Eerdmans Publishing, 1999. p. 486-488.

FLETEREN, F. V. Plato, Platonism. In: FITZGERALD, A. D. (Ed.). *Saint Augustine through the Ages.* Cambridge: W. Eerdmans Publishing, 1999. p. 651-654.

HADOT, Pierre. *The Veil of Isis*: An Essay on the History of the Idea of Nature. Translate by Michael Chase. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

HALLIBURTON, D. *Edgar Allen Poe*: A Phenomenological View. Princeton: Princeton University Press, 1973.

HOVEY, K. A. Poe's Materialist Metaphysics of Man. In: CARLSON, E. W. (Ed.). *A Companion to Poe Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996. p. 347-366.

HUTCHISSON, J. M. *Poe.* Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2005.

KING, P. Introduction. In: SAINT AUGUSTINE, A. *On the Free Choice of the Will, On Grace and Free Choice, and Other Writings*. Edited and translated by Peter King. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. ix-xxxii.

LIMON, J. *The Place of Fiction in the Time of Science*: A Disciplinary History of American Writing. New York: Cambridge University Press, 1990.

LOMBARDI, E**.** *The Syntax of Desire*: Language and Love in Saint Augustine, the Modistae, Dante. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

MEDZHIBOVSKAYA, I. *Tolstoy and the Religious Culture of His Time*: A Biography of a Long Conversion, 1845-1887. New York: Lexington Books, 2008.

MERLEAU-PONTY, J. Ideas of Beginnings and Endings. In: FRASER, J. T. (Ed.). *The Study of Time III*. New York: Springer Science, 1978. p. 333-350.

NAVONE, J. *Toward a Theology of Beauty*. Collegeville, MN: Liturgical, 1996.

NELSON, R. W. Apparatus for a Definitive Edition of Poe's "Eureka". In: MYERSON, J. (Ed.). *Studies in the American Renaissance*. Boston: Twayne Publishers, 1978. p. 161-205.

POE, E. A. To Maria Clemm. In: OSTROM, J. W. (Ed.). *The Collected Letters of Edgar Allan Poe* – Volume I: 1824-1845. New York: The Gordian Press, 1966a. p. 452.

_____. To Dr. Thomas H. Chivers. In: OSTROM, J. W. (Ed.). *The Collected Letters of Edgar Allan Poe* – Volume II: 1846-1849. New York: The Gordian Press, 1966b. p. 259-260.

_____. The Domain of Arnheim. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. III*: Tales and Sketches. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978a. p. 1266-1285.

_____. Mesmeric Revelation. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. III*: Tales and Sketches. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978b. p. 1024-1042.

_____. Morella. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. II*: Tales and Sketches. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978c. p. 221-237.

_____. The Murders in the Rue Morgue. In: MABBOTT, T. O. *The Collected Works of Edgar Allan Poe – Vol. II*: Tales and Sketches. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1978d. p. 521-574.

_____. *Ballads and Other Poems*. By Henry Wadsworth Longfellow. In: (Ed.). THOMPSON, G. R. *Edgar Allan* Poe: Essays and Reviews. New York: The Library of America, 1984a. p. 683-696.
POE, E. A. The Philosophy of Composition (April 1846). In: (Ed.). THOMPSON, G. R. *Edgar Allan* Poe: Essays and Reviews. New York: The Library of America, 1984b. p. 13-25.

_____. The Poetic Principle. In: (Ed.). THOMPSON, G. R. *Edgar Allan* Poe: Essays and Reviews. New York: The Library of America, 1984c. p. 71-94.

_____. *Eureka – An Essay on the Material and Spiritual Universe*. In: *The Complete Works of Edgar Allan Poe, Vol. X (in tem volumes)*: Miscellany. New York: Cosimo Classics, 2009. p. 170-340.

POLLMANN, K. Hermeneutical Presuppositions. In: FITZGERALD, A. D. (Ed.). *Saint Augustine through the Ages.* Cambridge: W. Eerdmans Publishing, 1999. p. 651-426-429.

ROBINSON, E. A. Order and Sentience in "The Fall of the House of Usher". *PMLA*, New York, v. 76, n. 1, p. 68-81, 1961.

SILCOX, R. Transcendentalism. In: HAYES, K. J. (Ed.). *Edgar Allan Poe in Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 269-278.

STAMOS, D. N. *Edgar Allan Poe, Eureka, and Scientific Imagination*. Albany: State University of New York Press, 2017.

STOCK, B. *After Saint Augustine*: The Meditative Reader and the Text. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2001.

_____. *The Integrated Self*: Saint Augustine, the Bible, and Ancient Thought. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.

TALLON, P. *The Poetics of Evil:* Toward an Aesthetic Theodicy. New York: Oxford University Press, 2012.

THORPE, D. The Poems: 1836-1849. In: CARLSON, E. W. (Ed.). *A Companion to Poe Studies*. Westport: Greenwood Press, 1996. p. 89-109.

VINES, L. D. Stéphane Mallarmé and Paul Valéry. In. _____. *Poe Abroad*: Influence, Reputation, Affinities. Iowa City: University of Iowa Press, 1999. p. 171-182.

WILLIAMS, T. Introduction. In: SAINT AUGUSTINE, A. *On Free Choice of the Will*. Translate by Thomas Williams. Indianapolis: Hackett Publishing, 1993. p. xi-xx.

Recebido em 04/01/2018
Aprovado em 01/03/2018
Publicado em xx/xx/2018

Grandes casas de pedra[1]: a representação do religioso na ficção de Chenjerai Hove[2]

Great houses of Stone:
The representation of religion in the fiction of Chenjerai Hove

Gustavo Santana Miranda BRITO[3]
Heleno Godói de SOUSA[4]

RESUMO: O presente artigo analisa a representação do religioso nos romance *Bones* (1988) *Shadows* (1991), e *Ancestors* (1996), do poeta e romancista Zimbabuense, Chenjerai Hove. O estudo dos romances revelou a profunda relação que os habitantes da antiga Rodésia do Sul, hoje Zimbábue, tinham com suas terras e com seus ancestrais. Este artigo apresenta uma análise sobre a representação do religioso em três importantes romances do africano Chenjerai Hove (1956 - 2015), escritos em inglês e ainda sem tradução para o português: Bones (Ossos), de 1988, Shadows (Sombras), de 1991, e Ancestors (Ancestrais), de 1996, portanto, todos escritos no período pós-independência. Duas obras nos são fundamentais: West African Traditional religion (2008), de Ofi Asare Opoku e Culture and Customs of Zimbabwe (2002), de Oyekan Owomoyela. A perspectiva adotada por esta crítica observa cada um dos personagens principais das narrativas em intensa luta com o poder colonial. Para seus corpos, a violência física, a imposição da língua inglesa e a proibição dos dialetos locais, para suas terras as novas e importadas culturas agrícolas dirigidas para o lucro, e para suas memórias a imposição do cristianismo em oposição ao tradicional e profundamente enraizado culto dos ancestrais.

PALAVRAS-CHAVE: Zimbábue. Literaturas africanas. Religião. Estudos pós-coloniais.

ABSTRACT: The present paper analyzes the religious representation in three novels of the Zimbabwean poet and novelist Chenjerai Hove, Bones (1988), Shadows (1991) e Ancestors (1996). The study of the novels revealed the deep relationship that the natives of the once called South Rhodesia, nowadays called Zimbabwe, had with their lands and their ancestors. This paper presents an analysis of the representation of the religious in three important novels of the African novelist Chenjerai Hove (1956 - 2015), written in English and still not translated to Portuguese: Bones (1988), Shadows (1991), and Ancestors (1996), therefore all written in the post-colonial period. Two works are fundamental: West African Traditional religion (2008), of Ofi Asare Opoku and Culture and Customs of Zimbabwe (2002), of Oyekan Owomoyela. The perspective adopted by this critique observes the main characters of the narratives in an intense struggle against colonial power. For their bodies, the physical violence, the imposition of the English language and the prohibition of the local dialects; for their lands, the new

[1] O nome Zimbábue (*Zimbabwe*) é derivado de 'dzimba dzemabwe', uma expressão *Shona* que significa 'casas de pedra' (*houses of stone*).
[2] Este ensaio constitui um excerto de BRITO, Gustavo S. Miranda. *Grandes casas de pedra*: o corpo, a terra e a memória na ficção de Chenjrai Hove. 2013. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.
[3] The Rising Sun – TRS. Diretor Geral – Professor de Língua Inglesa e Literatura. Goiânia – GO – Brasil – CEP: 74030 – 010. E-mail: gucceaux@yahoo.com.br
[4] Universidade Federal de Goiás – UFG. Faculdade de Letras. Goiânia – GO – Brasil. CEP: 74001-970. E-mail: helenogodoy@gmail.com

and imported profit-driven farming cultures and for their memories, the imposition of Christianity and in opposition to the traditional and deeply rooted ancestors cult.

KEYWORDS: Zimbabwe. African literature. Religion. Post-colonial studies.

Introdução

Este artigo apresenta uma análise sobre a representação do religioso em três importantes romances do africano Chenjerai Hove (1956 - 2015), escritos em inglês e ainda sem tradução para o português: *Bones* (Ossos), de 1988, *Shadows* (Sombras), de 1991, e *Ancestors* (Ancestrais), de 1996, portanto, todos escritos no período pós-independência. Seu primeiro romance, entretanto, escrito na língua *shona*, foi *Masimba Avanhu?* (em inglês, *Is This the People's Power? em português: É este o poder do povo?*), de 1986. Para a realização da presente análise, foram considerados importantes aspectos da obra do escritor zimbabuense, tais como as relações estabelecidas entre o corpo, a terra e a memória.

Distinguindo-se de seus antecessores, como Charles Mungoshi, em *Waiting for the Rain* (Esperando pela chuva, 1975), Stanlake Samkange, com o seu *The Mourned One* (O lamentado, 1975) e Tsitsi Dangarembga, em *Nervous Conditions* (Condições nervosas, 1988) que escreveu em um período pré-independência, durante as lutas de liberdade ou sobre esse período. Já Chenjerai Hove optará por narrativas que não ocorrerão nas *Tribal Trust Lands*[5] ou nas *Reservas Nativas*, que aparecem nos romances de seus conterrâneos, nos quais percebemos a constituição de um ambiente próprio para o debate sobre o valor da terra em suas dimensões materiais, políticas e simbólicas no que tange o processo de desenvolvimento do Zimbábue como nação. Tanto para Mungoshi, quanto para Samkange e Dangarembga, as *Terras Tribais* e *Reservas Nativas* são ambientes onde a terra está congelada no passado ancestral do Zimbábue, assim, os conflitos oriundos da colonização serão descritos em diferentes perspectivas em cada um dos romances, mas em nenhum deles a exploração do trabalho e a desapropriação da terra será abordada de maneira clara, como faz Hove nos romances aqui em questão.

Narrando seus romances sempre através de múltiplas vozes, Hove opta por uma estratégia narrativa que, guardadas as devidas diferenças, funciona de maneira semelhante em todos os romances analisados neste artigo. Entremeando a flexibilidade da narrativa com fortes traços de oralidade, ao estilo fragmentário das narrativas modernistas e contemporâneas, Hove quebra a linearidade temporal do discurso narrativo, dotando-o de um aspecto de memória involuntária, às vezes coletiva, outras vezes individuais. Seus romances labirínticos exigem do leitor dupla atenção para não se perder entre a comunhão de várias vozes e o tempo feito em fragmentos.

O romance *Bones* é certamente o que mais suscitou análises críticas e resenhas em revistas especializadas. Possuindo forte cunho político, *Bones* ataca a questão da terra e do trabalho forçado nas grandes fazendas de *cash-crops* (cultivo comercial)[6] dos colonos

[5] Terra Tribal Distribuída; essa tradução é aproximativa, pois a expressão trata de terras disponibilizadas aos nativos que, no entanto, não eram completamente proprietários delas, daí a denominação "trust", isto é, 'dadas em confiança temporária'; doravante referido como TTL ou Terra Tribal.

[6] Cultivo comercial; plantações não para consumo, mas para venda.

brancos. Situado no espaço de tempo após a promulgação do LAA 1930[7] e suas consequências, Hove narra, nesse romance, a história de Marita, uma camponesa pobre e analfabeta, mãe de um único e desaparecido filho. Sua história será a busca por mecanismos que permitiriam encontrar "a única semente germinada em seu útero". O garoto fugira da escola para se juntar aos *freedom-fighters* (soldados da liberdade)[8] da guerra de libertação e desaparecera, deixando somente uma carta de amor para Janifa, personagem central da narrativa, que terá seu destino trágico associado diretamente ao de Marita.

Janifa será a narradora mais recorrente do romance, dirigindo-se à memória de Marita morta, que monologa em seu pensamento com o fantasma de sua amiga, fazendo do romance quase que um diálogo entre as duas. Narrado quase em sua totalidade na segunda pessoa, o nome usado como título do livro, *Bones*, é uma referência direta à personagem histórica Nehanda Charwe Nyakasikana (ou apenas Charwe Nyakasikana; outras fontes indicam seu nome como Mbuya Nehanda), uma guerreira e líder religiosa que, antes de ser enforcada, ao fim do levante de 1896, gritou as palavras proféticas, "meus ossos se erguerão outra vez"[9], que, quase um século depois, dariam o título ao romance. Não por outra razão, *Bones*, possui um capítulo intitulado *The Spirits Speak*[10], quando a voz de Nehanda se junta às vozes dos narradores para contarem a história de Marita.

O segundo romance de Chenjerai Hove, *Shadows*, contará a história da família de Johana, narrado em terceira pessoa, com uma voz narrativa que se lembra de suas histórias, a mãe de Johana se esconde nos discursos diretos e indiretos do romance, e nos fluxos de memória que não se organizam cronologicamente, para contar as várias desgraças que se abateram sobre a "casa da morte"[11]. Também situado no cronotopo das consequências da LAA 1930, aborda outra perspectiva da promulgação da lei, a possibilidade de pequenos fazendeiros negros adquirirem terras através da compra, as "Terras disponíveis para compra"[12]. No entanto, para adquiri-las o fazendeiro deveria se submeter ao modelo de cultivo importado e imposto pelo "Oficial para o Desenvolvimento da terra"[13], LDO, assim, após o treino, o fazendeiro receberia o certificado de "Mestre Fazendeiro"[14], que permitiria o acesso às PA. O pai de Johana se tornará um Mestre Fazendeiro, adquirindo uma fazenda em uma terra outrora ocupada por ancestrais pacíficos, as terras de Gotami, cuja expropriação

[7] O Land Apportionment Act (LAA 1930) será considerado o ato mais pernicioso imposto pela metrópole, pois, criará problemas que ainda hoje, na história contemporânea do Zimbábue pós-independência, são consequência de sua promulgação. Ao forçar os negros a se concentrarem em pequenas áreas, excluindo-os de mais de metade de seu território e restringindo seu acesso a áreas férteis, as Reservas Nativas e as Terras Tribais se tornam populosas e muito pobres. Formando grandes bolsões de pessoas advindas de várias regiões, impossibilitadas de produzirem suas culturas de subsistência devido à saturação do solo, estando famintas e doentes, os habitantes das RN e das TTL são impelidos às fazendas de trabalho semiescravizado, por se tornarem a única alternativa para a sua sobrevivência.

[8] Jovens que fugiam para Moçambique em busca de treinamento militar para lutarem pela independência de seu país.

[9] "my bones will rise again." Essa personagem histórica é também aquela central e que dá título ao primeiro romance de Yvonne Vera, *Nehanda*, de 1993, portanto, publicado cinco anos depois do romance de Hove.

[10] Os espíritos falam.

[11] casa da morte (*house of death*)

[12] Áreas adquiridas pela sua compra (*Purchased Areas*, PA)

[13] Oficial para o desenvolvimento da terra (*Land Development Officer*, LDO)

[14] Mestre Fazendeiro (*Master Farmer*)

permitiu que negros adquirissem, através da compra, terras que eram de seus ancestrais uma geração atrás.

A narrativa terá dois focos simultâneos, o primeiro é a euforia do pai de Johana em poder fugir da pobreza das TTL; ouvindo "religiosamente" o LDO, a família se muda para as terras de Gotami, onde encontrará as tragédias que são base para o título de a casa da morte. O segundo, está em Johana, que, estando grávida de um garoto que trabalha na fazenda de seu pai, cometerá suicídio bebendo o inseticida utilizado na manutenção das culturas importadas da fazenda. Não só ela, mas Marko também, o garoto com quem ela descobre os segredos de seu corpo, cometerá suicídio, enforcando-se em uma árvore.

É dito em *Shadows* que aqueles que desobedecem as leis de Gotami são punidos severamente pelos ancestrais daquelas terras. O conteúdo metafísico do alerta se manifesta em fato com as sucessivas mortes na família de Johana. Para além da questão emocional, que levará os jovens amantes à morte, a questão política tratada no romance ganha evidência quando a guerrilha pela independência se aproxima da fazenda 145. Quando os guerreiros da liberdade chegam eles reconhecem na família de Johana traidores de sua pátria, pois eles haviam se unido ao poder colonial ao comprarem terras roubadas deles mesmos. Sendo vistos como *sold-outs* (vendidos ou traidores) dois irmãos de Johana e seu pai serão assassinados de maneira brutal.

O mais recentemente publicado romance de Hove, *Ancestors*, possui o enredo mais inventivo, no entanto, o modelo narratológico é o mesmo já testado nos livros anteriores. Seguindo o padrão de múltiplas vozes se revezando na narrativa, e optando por pequenos flashes de memória que surgem sem uma unidade cronológica linear, Hove apresenta seu personagem místico Miriro[15], que, tal como um espelho, reflete a história de todo o seu povo, fundida da ideia do ancestral.

A história de Miriro é carregada de conteúdo simbólico, pois, ao nascer, alguns anos antes da chegada dos colonizadores, ela não chorou, e permaneceu muda até o instante de sua morte; sua voz só seria ouvida quando se tornou um sonho. Miriro é um personagem onírico de Mucha, que é assolado e possuído pelo espírito de sua ancestral. Miriro contará a história da linhagem de Mucha, ao mesmo tempo em que conta a história de seu país. Por ser muda, ela não poderia jamais dar continuidade à história de seu povo, pois não aprenderia os elementos constitutivos de sua cultura estrutural e de base oral, assim, ela representa o momento da ruptura enfrentada pelos habitantes nativos diante das intensas mudanças que viriam com a colonização. Miriro é o silêncio que fala.

Além das questões relacionadas à metafísica da ancestralidade incorporada pela personagem Miriro, outras questões também são suscitadas no romance, que tem forte ênfase na posição da mulher na estrutura patrilinear daquela sociedade. Todas, Miriro, a mãe de Mucha e Tariro (irmã de Mucha) terão seus destinos selados pelos ditames autoritários advindos do pai. Miriro será dada em casamento para o bêbado do vilarejo, e cometerá suicido logo após sua união. A mãe de Mucha será expulsa de seu vilarejo por seu marido por um comportamento inadequado durante uma cerimônia religiosa e Tariro será também dada em casamento para um homem muito mais velho, numa transação quase comercial.

Fica explícita a carga de sofrimento que os personagens dos romances de Hove experimentam em suas existências, cada um com se irmanando com os outros num vínculo de

[15] Em analogia a espelho em inglês – *mirror* –, e em francês, *miroir*.

segregação e dor experimentados cada qual a sua forma. Narrados por vozes que misturam memórias individuais e elementos da cultura popular do povo *shona*, *Bones*, *Shadows* e *Ancestors* são as divisões espectrais da forte luz criativa de Chenjerai Hove em um prisma, uma vez que, sendo nutridos da mesma origem, se diferem e se irmanam em suas essencialidades.

O Culto do Corpo

A religião dos personagens dos romances em estudo é a mesma, o chamado culto ao deus Mwari, religião do povo Shona, que é também conhecido como culto aos ancestrais. De acordo com Oyekan Owomoyela, em seu *Culture and Customs of Zimbabwe* (2002), os que seguem a crença no deus Mwari, são monoteístas; as pessoas acreditam em um Ser Supremo que, como nas religiões cristãs, criou e sustenta o universo. Eles o chamam de Mwari (literalmente, "Aquele que é"). Existe uma tradição, entretanto, que não o considera como "a eterna causa sem causa", mas como se ele tivesse criado ele mesmo, a primeira pessoa criada em Guruuswa, que, de acordo com as crenças Shona, foi o primeiro lugar habitado. Como um espírito sem corpo cuja voz vem do céu, ele lidera os ancestrais dos Shona desde as terras de Guruuswa até os tempos modernos. Mwari, desta maneira, é um ancestral que surge próximo ao instante da criação, mas não é o criador. Sua existência é mantida através de sua voz, as pessoas se referem a ele como *Soko*, que significa voz ou palavra, é aquele que se faz ouvir no trovão, e cuja benção é recebida muitas vezes em forma de chuva.

Sobre o significado da terra e da relação que os Shona estabelecem com ela, Owomoyela dirá que a casa dos ancestrais é *Pasí* (o chão, ou mundo de baixo). Os ancestrais que habitam Pasí são aqueles de que as gerações vivas ainda se lembram, e que continuam a ser invocados e consultados. A importância da terra deriva do enterro dos ancestrais e da passagem da terra para a geração do presente. A ligação das pessoas com a terra, e consequentemente com seus ancestrais, é encontrada na forma de expressão "filho da terra", que se refere a uma pessoa que vive em terras ancestrais.

Em *Bones*, *Shadows* e *Ancestors* os personagens cultuam seus ancestrais como uma forma de se reconhecerem como membros de um mesmo grupo, ou de um grupo familiar estendido; os ancestrais são responsáveis por manterem a unidade do povo e da cultura. É deles que emana tudo o que compõe a vida daqueles personagens, a maneira como se prepara o solo, a arte de fazer cerveja, a forma de se invocar a chuva, a estrutura social, a corte e o casamento, ou seja, toda a memória coletiva que constitui a base da existência do povo é garantida através dos ancestrais e da manutenção da tradição.

Certamente, os ancestrais cumprem com o papel do referencial fixo em uma sociedade fortemente atada à tradição. Os ancestrais são o elo que une o corpo à terra, são eles que legitimam os comportamentos grupais e que garantem a ideia de identidade que surge das interações dos corpos com a terra. Por estarem no centro da cultura e se manifestarem como uma memória coletiva que de tudo se lembra e para onde tudo escorre para ser lembrado, os ancestrais se tornam onipresentes, se fundindo à natureza e à linguagem. Assim vemos na *História Geral da África* (2008), no capítulo *A religião na África durante a época colonial*, de Kofi Asare Opoku, quando o assunto religião é trazido à tona:

> Essa onipresença no modo de viver dos povos africanos dava à religião tradicional um caráter global, no contexto da cultura de onde se tinha originado. Estava baseada em uma visão particular de mundo, que não incluía somente a percepção do sobrenatural, mas também a compreensão da natureza do universo, dos seres humanos e do seu lugar no mundo, assim como a compreensão da natureza de Deus, cujo nome variava de uma região para outra. Essencialmente espírito, Deus não possuía imagens nem representações físicas: era o criador e o pilar do mundo. Poder, justiça, beneficência e eternidade eram atributos dele e, como fonte de todo o poder, governava a vida e a morte. Deus recompensava os homens, mas também os castigava quando agiam mal. De mil maneiras o comparavam a um suserano da sociedade, e o consideravam como autoridade última em todos os domínios. De forma geral, Deus não se assemelhava aos seres humanos e era totalmente superior à sua criação, mas, ao mesmo tempo, envolvia-se nos negócios dos homens, sustentando a criação e defendendo a ordem moral, assim como os seres humanos repousavam sobre ele enquanto poder que lhes era superior. Deus, portanto, era ao mesmo tempo transcendente e imanente. (OPOKU, 2008, p. 592).

A transcendência dos ancestrais repousa na sua existência atemporal e incorpórea. Atravessando o tempo, eles são a permanência sólida do intangível, que sobrevive das lembranças e das vozes dos que os invocam. Eles se misturam aos nomes das coisas, das plantas e dos animais; se misturam à água da chuva e ao canto dos homens, daí sua imanência, pois se manifestam na realidade cotidiana, física e terrena dos homens que os cultuam.

Foram os ancestrais que os instruíram sobre os grãos que devem ser produzidos, sobre a época do plantio e da colheita, é deles que emanam o conhecimento e a técnica. Por ser um legado dos seus pais (*fathers*, ou ancestrais), a produção da cerveja, que aparece em todos os romances, segue princípios rígidos, quase dogmáticos, podendo ter consequências trágicas, como será analisada a expulsão da mãe de Mucha, do romance *Ancestors*, de seu vilarejo, devido a um comportamento inadequado durante o seu preparo sagrado. Portanto, beber entre os homens é uma forma de oração e sua feitura um culto.

> No ritual para agradecer aos ancestrais pela colheita, seu pai ajoelhou-se na porta da cabana de sua esposa mais velha...
> 'Despeje a cerveja, uma cabaça inteira. Não deixe suas mãos tremulas derramarem' sua mãe o instruía. Eu sua cegueira, ela vem sendo instruir todo mundo no a alcançar os antepassados, a partir do momento em que o grão foi moído na pedra de moagem para a fabricação de cerveja. "Certifique-se que a cerveja é feita por uma mulher que tenha atingido a menopausa", ela disse a ele.[16] (HOVE, 1996, p. 117).

A cena descrita será seguida de uma longa invocação dos ancestrais, uma oração que agradece os frutos da terra e a saúde das crianças, além de pedir proteção e chuva, a invocação ainda pede auxílio e paz para os ancestrais. O que acontece depois permite perceber o quão tradicional a sociedade narrada nos romances é:

[16] At the ritual to thank the ancestors for the ripening of the crops, your father kneels at the doorstep of the hut of his senior wife […].'Draw the beer, a full calabash. Don't let your shivering hands spill it,' his mother instructs him. I her blindness, she has being instructing everybody on the path to reach the ancestors, from the time the grain was ground on the grinding stone to the brewing. 'Make sure the beer is brewed by a woman who has reached the menopause,' she told him.

> "Se os antepassados tirarem a minha filha, eu irei amaldiçoá-los", disse sua mãe, chorando. Todo mundo está em silêncio agora. Ninguém jamais desafiou o ancestral na aldeia. Mas hoje ela os ordena para trazer de volta sua criança, para sua própria cabana, não a um homem velho que não sabe das mulheres de sua idade de entre as quais ele deve se casar. "Não, minha criança nunca deve voltar se ela voltar para as mãos de um homem velho. Não, minha criança nasceu como todos os outros. Ela deve voltar para mim, e não em qualquer outro lugar [...]."[17] (HOVE, 1996, p. 121).

O sofrimento que ela sente diante do desaparecimento de sua filha será a causa da sua expulsão do vilarejo, pois ao romper-se o ritual sagrado, ela se torna um mau agouro, uma deslocada indesejada naquela família; sua presença atrairá a ira dos ancestrais e consequentemente todos sofrerão. Ao ofender os ancestrais a mãe de Mucha atrai para ela a indignação de todos os participantes, forçando seu marido, pai de Mucha, a expulsá-la de casa, obrigando Mucha, sua mãe e irmãos a uma diáspora imposta, não pelos colonizadores, mas pelo próprio pai:

> 'O que você fez ontem ... "Seu pai vai falando e falando sobre que fez ontem, o que fez ontem, o que você fez ontem. "E pensar que meus pais e os pais deles estavam lá. E pensar que você jogou toda a família no poço. "Ele começa a ficar com poucas palavras a dizer."[18] (HOVE, 1996, p. 125).

Devido à natureza transcendente e imanente dos ancestrais, o modelo de existência dos povos que os cultuam tem aspectos cíclicos, por, na maioria dos casos, e especificamente nos romances estudados, a maioria dos personagens serem analfabetos, e suas línguas ágrafas, portanto, a memória que constitui a cultura do grupo deve ser transmitida oralmente, em forma de ritos, canções, mitos, folclore e habilidades práticas (*craftwork)*. Ou seja, o ancestral é mantido vivo através das tradições, que devem ser seguidas sem alterações, haja vista que os que mantêm a memória, temem, sobretudo, o esquecimento. Assim, geração após geração cultuará os mesmos ancestrais da mesma forma, até o instante em que este frágil enlace se quebre, e outros deuses com outros cultos exijam a devida atenção.

Diferentemente, do culto judaico-cristão no qual a divindade habita um ambiente metafísico e inalcançável, o céu; os que seguem o culto ao deus *Mwari*, acreditam que a terra é a casa dos deuses, *Pasí*; portanto, o vínculo dos homens com a terra é profundamente arraigado nos seus costumes e crenças. Neste cenário, homens e ancestrais dividem o mesmo mundo, se comunicando através de códigos que permitem que a natureza fale através da voz dos mortos, a voz venerável dos antigos pais. A família é constituída pelos que estão presentes e pelos que já não fazem parte fisicamente do grupo, mas, que ainda permanecem na memória dos vivos; os corpos são os veículos passageiros da estrutura social ancestral que deve permanecer. De acordo com Kofi Asare Opoku:

[17] If the ancestors take away my daughter, I curse them,' your mother says, crying. Everyone is silent now. No one has ever defied the ancestor in the village. But today she orders them to bring back her child, here to her own hut, not to some old man who does not know women of his age froup from among whom he must marry. 'No, my child must never return if she returns to the hands of an old man. No, my child was born like everyone else. She must come back to me, not anywhere else […].

[18] 'What you did yesterday...' Your father goes on and on about what you did yesterday, what you did yesterday, what you did yesterday. 'To think that my fathers and their fathers were there. To think that you have thrown the whole family into the dusty pit.' He begins to run short of words.

> A concepção geral do homem era que o ser humano compõe-se de substância material e de substância imaterial. A parte imaterial (a alma) sobrevive à morte e a parte material (o corpo) se desintegra. A morte, portanto, não significa o fim da vida: é antes a continuidade e a extensão da vida. Os mortos permanecem membros da sociedade e se acredita que exista, ao lado da comunidade dos vivos, uma comunidade dos mortos. Entre ambas ocorre uma relação simbiótica. A sociedade humana, portanto, é uma família unida, composta pelos mortos, pelos vivos e por aqueles que ainda não nasceram. (OPOKU, 2008 p. 597).

Embora, os livros de Chenjerai Hove em estudo não tratem diretamente da religião como um tema central, ela faz parte de todas as suas narrativas, devido, certamente, à forte relação que o africano possuía com a sua religião até a colonização, ou até mesmo depois como forma de resistência em um contexto social em que a religião se insere em quase todos os comportamentos sociais de um determinado grupo, o culto aos ancestrais era ao mesmo tempo objetivo dos missionários, e uma forma de resistência pelos colonizados. Os colonizadores estavam certos ao perceberem que a quebra dos vínculos que prendiam os homens à sua terra facilitaria o controle dos povos, pois, ao catequizarem os africanos, o terreno ficaria aberto para as outras formas de domínio, como explicitado em *A religião na África durante a época colonial*:

> A imposição do domínio colonial na África, a partir de 1885, conduziu à difusão da influência europeia até o âmago do continente, enquanto antes ela se concentrava ao longo da costa. Toda a intervenção europeia, durante o período colonial, fundamentava-se no postulado de que, para implantar o progresso, era preciso transformar ou mesmo destruir por completo a cultura africana. E, como a cultura africana estava intimamente ligada à religião, é fácil perceber que a política colonial europeia podia chocar-se violentamente com princípios da religião tradicional, que constituíam as próprias bases da sociedade africana. Desde o início, a religião tradicional viu-se submetida ao desafio da sobrevivência e da necessidade de se fortalecer. (OPOKU, 2008, p. 597).

A chegada dos missionários ao vilarejo de Miriro, do romance *Ancestors*, acontece logo após o seu nascimento. A presença dos padres e a mudez de Miriro indicam as mudanças profundas que estariam por vir naquela sociedade. Os ancestrais encontram em Mirio um impasse para sua continuidade, pois sem uma voz para dizerem seus nomes suas existências ficariam comprometidas. E, a chegada dos missionários aponta para a longa batalha que ainda se estabeleceria entre o deus dos brancos e os ancestrais negros.

A nova ordem estava chegando, Miriro é o símbolo de uma cultura em risco de desaparecimento, seu silêncio representa a impossibilidade da manutenção daquela cultura, embasada na oralidade. Miriro é o marco da transição, por essa razão seu nascimento é cercado de elementos essenciais para a compreensão do processo de colonização do Zimbábue, em uma perspectiva histórica e simbólica. Para a compreensão histórica mais assertiva, Kofi Asare Opoku:

> Os missionários foram os porta-vozes da cultura ocidental praticamente até começos da década de 1890, e sempre foram claros relativamente à religião africana: queriam converter os africanos não somente ao cristianismo, mas também à cultura ocidental,

> que julgavam impregnada de cristianismo e profundamente marcada por ele. De fato, para a maior parte desses missionários convictos, não havia a menor diferença entre as duas coisas e, no entanto, embora não distinguindo entre a sua religião e a sua cultura, trabalhavam sem descanso para converter os africanos a uma forma de vida na qual a religião estava separada dos outros aspectos da existência. Ensinavam ao seu novo rebanho que a vida podia ser dividida em esfera espiritual e esfera secular – ensino que se opunha à própria base da cultura africana, ou seja, a unidade entre religião e vida. Desse modo, os missionários tratavam de atacar o próprio elemento que sustentava a coesão das sociedades africanas. O perigo foi desde logo percebido por vários chefes africanos perspicazes, que prontamente se opuseram à penetração dos missionários, identificando na presença deles um desafio e uma ameaça às formas tradicionais de autoridade. Os missionários, assim como os administradores coloniais, pregavam contra a crença nos espíritos, nas forças sobrenaturais e nos deuses, na feitiçaria, nos sacrifícios, nos rituais, nos tabus e na veneração dos antepassados. Com isso, minavam a influência dos tradicionais chefes rituais africanos, como sacerdotes, sacerdotisas, mágicos, fazedores de chuva e monarcas divinos. Os administradores coloniais introduziram também a medicina ocidental, e atacavam os costumes "pagãos" para enfraquecer a posição dos médicos e dos curandeiros tradicionais. A ordem antiga foi, portanto, severamente fustigada e, em numerosos setores da sociedade africana. (OPOKU, 2008, p. 597).

No romance *Shadows* há uma passagem sobre a relação que os africanos estabeleciam com a religião do homem branco. O modelo de religião que utiliza o medo para atrair e manter seus fiéis presos à crença não era visto com bons olhos pelo pai de Johana:

> 'Eu não gosto da religião do homem branco,' seu pai sempre te avisou enquanto você fazia tentativas vazias de ir para escola dominical dos homens brancos. Enquanto ele fala da religião do homem branco, você vê Noé e sua criança desobediente que riam quando eles não deveriam. Imagens passavam pela sua mente, de David roubando a esposa do homem e o mandando para ser morto na guerra. 'se todos nós devíamos ser afogados no rio da religião do homem branco, quem irá fermentar a cerveja do meu pai?' Você escuta a voz guinchada do seu pai dizer enquanto você espera pela punição do professor por não ter ido à aula na escola Dominical.[19] (HOVE, 1988, p. 23).

Mas de todos os personagens que se levantam contra todas as formas de opressão, definitivamente, Marita é o símbolo da resistência, e seu discurso contra a imposição da religião cristã está totalmente em consonância com o foco de resistência que os seguidores do deus Mwari impingiram aos seus opressores:

> 'Marita, você deve se juntar aqueles que adoram a nova luz de deus. Você se sairá bem'
> 'Por que?'

[19] 'I don't like the religion of the white man,' your father has always warned you as you made vain attempts to go to the white man's Sunday school. As he talks about the white man's religion, you see Noah and his disobedient children who laughed when they should not. Images fleeting through your mind, of David stealing a man's wife and sending him to be killed in the wars. 'if all of us should be drowned by the river of the white man's religion, who will brew beer for my fathers?' you hear your father's shriek voice say as you wait for punishment by the schoolteacher because you did not go to Sunday school.

> ‘Porque você é boa com as palavras.’
> ‘Você quer que eu me junte com aqueles homens loucos que nunca param de falar até que alguém coloque uma moeda na seus vasilhames? Minha mãe sempre me ensinou a comer do meu próprio suor, não mendigar como eles fazem.’
> ‘E se seu filho for um daqueles que falam com deus e que os poderes movem montanhas de um lugar para o outro’
> ‘Não encha sua cabeça com bobagens. Se deus e tão bom e poderoso, por que ele deixa as crianças do vilarejo morrerem todos os dias enquanto as crianças de Manyepo nunca saberão o que é fome ou doença? Qual crime aqueles pequenos cometeram?
> ‘Os crimes de seus pais, dizem os adoradores.’
> ‘Me mostre um daqueles que os pais não cometeu um pecado.’
> ‘Marita, essas coisas te atormentarão por um longo tempo. É por isso que você se recusa a ser lavada pela água santa para que você possa ter mais filhos?’
> ‘Lavar minha barriga com água para que eu tenha criança, isso é suficiente para fazer as galinhas rirem alto.[20] (HOVE, 1988, p. 44).

Assim, a religião se torna, aliada à escola[21], em um fortíssimo instrumento de dominação e aculturação, impondo uma realidade completamente abstrata e baseada na crença em um deus vingativo, que exige o amor incondicional de seus fiéis, enquanto os ameaça com uma punição eterna caso suas regras não sejam obedecidas; por outro lado, a religião dos povos colonizados, neste caso o culto ao deus Mwari, representou um dos pontos mais resistentes à colonização:

> Os africanos empregavam a religião como arma para resistir ao domínio colonial e à ameaça que ele representava para seus valores. Muitas vezes, recorriam à magia, à intervenção dos antepassados e de seus deuses para combater a opressão colonial. Durante as duas primeiras décadas do século XX, os guerreiros Igbo do sudeste da Nigéria empregaram esses meios para se defender contra os invasores estrangeiros. Podem ser citados como exemplos os Esza, do grupo Abakaliki, os Uzuakoli e os Aro 6. Alguns cultos constituíam claramente focos de resistência à dominação colonial, como o Mwari, na Rodésia do Sul (atual Zimbábue). (OPOKU, 2008, p. 598).

[20] ‘Marita you must join those who preach the new light of god. You will do well.’
‘Why?’
‘Because you are good with words.’
‘You want me to join those mad ones who never end their talking until someone drops a coin in their bowl? My mother always told me to eat of my own sweat, not to beg like that.’
‘Suppose you find that your son is one of those who talk of god and the power he has to meve mountains from one place to another.’
‘Do not fill your head with that rubbish. If god is so good and so full of power, why does he let the children of the compound workers die every day while Manyepo’s children will never know what hunger and disease are all about? What crime did the little ones commit? The sins of the fathers and mothers, the preachers say.’
‘Show me someone whose father or mother did not commit sin.’
‘Marita, these things will trouble you for a long time. Is that why you refused to be washed with the holy water so that you would have more children? ‘
‘Washing my belly with water so that I can have children, that is enough even to make the chickens laugh aloud.’

[21] VEIT-WILD, Flora. Teachers, *Preachers and Non-belivers – A Social History of Zimbabwean Literature*. London: Hanz Zell Publishers/Harare: Baobab Books: 1992.

A religião aparece nos romances de Hove sob dois aspectos, no primeiro, o culto aos espíritos dos mortos está impregnado na cultura e na linguagem de maneira indissociável, enquanto o cristianismo é sempre visto com certo desdém pelos personagens. Todavia, nos contextos das narrativas os personagens, quase em sua totalidade, terão problemas com a escola e consequentemente não serão submetidos à catequese, pois, conforme afirma Ngugui wa Thiong'o (1986) a escola e a igreja se tornam continuidades uma da outra.[22]

Considerações Finais

A durabilidade da matéria humana é relativa, ao contrário da terra e dos ancestrais, que são absolutos. A balança se equilibra da seguinte maneira: no centro está o homem, o corpo, responsável por manter vivas as tradições e por levar adiante aquilo que lhe foi legado; em um extremo da balança está a terra, o chão mesmo de onde emerge a vida e para onde toda a morte deve retornar, a terra deve ser domada e amada com a mesma intensidade; no outro extremo estão os ancestrais, em equilíbrio com a terra, pois dela eles são emissários e guardiães, aceitando os pedidos de chuva e de colheitas fartas; os ancestrais dão voz à terra, são a parcela invisível do chão onde estão todos os cordões umbilicais dos que chegam e todos os ossos dos que partiram. O homem está no centro, lidando com essas duas forças complementares, sendo influenciado de maneira igual pelo físico e pelo que está além do físico, num plano superior, sempre muito além deste na terra, coexistindo o corpo nas dimensões do espaço e do tempo e na dimensão dos espíritos.

A perenidade das existências dos ancestrais e da terra era garantida pela memória de cada um dos habitantes que conseguiam ouvir no canto de cada ave nativa uma mensagem de seus antepassados. O equilíbrio entre as partes da balança remete a uma possível idade do ouro, idílica e feliz, na qual cada parte faz parte do todo, em uma grande e harmônica unidade. Talvez, a unidade se aplique ao homem, como figura de gênero e não na sua acepção de coletividade. Para as mulheres, todavia, o sistema de códigos e condutas não passava nem próximo desse paraíso terrestre.

Todos os romances de Hove tocam em duas temáticas basilares: a primeira é a desestabilização do modelo de sociedade pré-capitalista em oposição à colonização violenta e alienante sofrida pelo povo Shona desde o fim do século XIX; a segunda é a posição da mulher no sistema patrilinear e colonial. Hove, com suas personagens femininas, aponta para o abuso sofrido pelas mulheres antes e depois da colonização. Para ele, a grande Chimurenga para o povo do Zimbábue é (parece ainda ser) a da emancipação da mulher: ele as elege como o ponto supostamente mais fraco da cadeia de poderes, e as coloca como detentoras das maiores virtudes. O resgate da importância das mulheres na formação de uma nova nação está na agenda criativa do autor.

Em *Bones*, o conflito está no desaparecimento do filho de Marita, a história dela e de Janifa confluem para uma tragédia anunciada – Marita será assassinada e Janifa terminará louca. Por outro lado, a vida das duas será marcada pelo sofrimento devido à busca delas por justiça: Marita busca o filho; Janifa acusa Chisaga de estupro. Agrega-se aos problemas dessas duas personagens a figura da mulher desconhecida, que exige que o corpo de Marita

[22] THIONG'O, Ngugui. *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*, Heinemann Educational, 1986

seja entregue para que os ritos fúnebres fossem cumpridos corretamente. A sociedade em que estão inseridas não estava pronta para ouvir a voz das mulheres e, quando elas gritam, devem, precisam ser silenciadas.

Em *Shadows*, é a história de Johana e de seu pai que conduzem o enredo da narrativa. No pano de fundo histórico desse romance, dois elementos são fundamentais, o primeiro é a luta ou guerra de guerrilha pela libertação do Zimbábue; o segundo é o LAA 1930, que permitia que nativos adquirissem, através da compra, terras que pertenciam à BSAC. Certamente, aqueles que possuíam terras compradas eram vistos como *sold-outs* pelos guerrilheiros, pois estavam compactuando com o sistema colonial. A família de Johana será vitimada pela guerrilha, mas não somente. Johana morrerá ingerindo o mesmo veneno utilizado para combater as pragas das lavouras do "homem branco", sua morte é/será simbólica, pois indica que o envenenamento do solo não termina pelo uso nele de veneno na forma de fertilizantes ou de combate a pragas, ele extrapola os limites da terra, pois para os Shona, eles e ela são um só.

Com *Ancestors*, o evento que desencadeará a história é a morte de Miriro, que, como já foi dito, é um sonho, e cujas habilidades míticas e sobrenaturais, quem sabe metafísicas, ultrapassam os limites do tempo e do espaço. Ela, que antes de sua morte fora uma criança surda e muda, forçada a se casar com um bêbado forasteiro, funda com o seu silêncio a nova ancestralidade. Seu silêncio representa gerações de silêncios acumulados de mulheres vitimadas por uma estrutura social patrilinear; sua morte representa o risco do fim daquela cultura baseada na transmissão oral dos conhecimentos. A personagem Miriro manifesta a necessidade da recriação atualizada dos mitos fundadores da nova sociedade do Zimbábue.

Cada um dos romances apresenta uma estrutura narrativa diferente, assim como um enredo e personagens distintos, porém, as histórias se irmanam, confluindo para o mesmo fluxo de significação: *Bones*, *Shadows* e *Ancestors* criticam, cada um a seu modo, elementos que certamente precisam ser enfrentados pelas novas gerações, para as quais o passado rural e autóctone já está bastante distante. Hove, através de seus três romances, busca fortalecer e enriquecer a memória coletiva de seu povo, a mesma memória coletiva que antes funcionava como o elemento de coesão dos grupos, e hoje é abastecida por toda uma intensa cultura de consumo. A dialética inicialmente enfrentada pelos primeiros Shona em conflitos físicos e ideológicos com os ingleses no processo de colonização, no Zimbábue moderno se apresenta em um novo patamar. Não há como se negar o profundo hibridismo surgido da interação forçada e imposta entre as culturas; no entanto, há de se levar em conta o preço altíssimo pago por essa transformação.

Chenjerai Hove escreve em inglês, mas escreve em shona (cuja ortografia e gramática foram codificadas no começo do século XX e a estrutura fixada em 1950) também. Sua literatura olha para trás, tentando recuperar o passado histórico de seu povo, para que o perigo da perda dos conhecimentos orais através do esquecimento, o apagamento dos rastros mnésicos, para usar a terminologia de Paul Ricouer, em seu *A memória, a história, e o esquecimento* (2007), impeça que todo o passado cultural distintivo de seu povo seja corroído pelo abuso da memória imposta. Hove escreve para resistir, cada uma das falas de seus personagens possuí um sotaque fortíssimo, não são ingleses que estão falando, são Shonas falando inglês.Sobretudo, resistir, pois se a grande importância do corpo está na sua transitoriedade e extinção certa e esperada, é necessário que ele se cristalize em obras, para que seu legado permaneça. As obras de Chenjerai Hove são o mecanismo de resistência para que o passado não seja corroído e, com isso, desapareça. Portanto, se a terra, antes fonte de

magia e mistério ancestral, hoje está pavimentada ou serve à produção de capital, enquanto a literatura de Chenjerai Hove permanecer, haverá sempre a possibilidade de se recuperá-la, mesmo que simbolicamente, e será possível sentir seu grande poder. Se, para os ancestrais, a morte final está no esquecimento absoluto, ou na sua substituição por um único e importado Deus, em qualquer uma das páginas dos romances de Hove será possível sentir a importância de se fazer parte de uma família que se estende indefinidamente para o eterno. E, finalmente, para todas as mulheres (e também todos os homens) que um dia se depararem com um de seus romances: está lá o registro da brutalidade masculina quando se encontram em situação de poder, principalmente se são suportados e mantidos por um sistema cultural que exige e impõe a inferioridade de gênero feminino.

REFERÊNCIAS

HOVE, Chenjerai. *Ancestors*. London: Picador, 1996.

_____. *Blind Moon*. Harare: Weaver Press, 2003.

_____. *Bones*. Harare: Baobab Books, 1997.

_____. *Shadows*. Harare: Baobab Books, 1988.

_____. *Palaver Finish*. Harare: Weaver Press, 2002.

_____. *Shebeen Tales* – Messages from Harare. Harare: Baoba Bokks, 1997.

OPOKU, Ofi Asare. *West African Traditional religion*. Singapore: FEP International Private, 2008.

OWOMOYELA, Oyekan. *Culture and Customs of Zimbabwe*. Westport, CON./London: Greenwood Press, 2002.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François *et al*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

THIONG'O, Ngugui. *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature* Nairobi: Heinemann Educational, 1986

VEIT-WILD Flora. *Teachers, Preachers and Non-belivers – A Social History of Zimbabwean Literature*. London: Hanz Zell Publishers; Harare: Baobab Books, 1992.

_____. *Survey of Zimbabwean Writers* – Educational and Literary Careers. Bayreuth: Eckhard Breitinger/Bayreuth Universiy, 1992.

Recebido em 11/01/2018
Aprovado em 04/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Deuses novos, frustrantes e frustrados: os novos caminhos da Ficção Científica através da secularização da fé

New, frustrating and frustrated gods: the new paths of Science Fiction through the secularization of faith

Hebe Tocci MARIN[1]
Aparecido Donizete ROSSI[2]

RESUMO: Por lidar com mudanças reais provocadas por avanços científicos e suas consequências, a Ficção Científica (FC) foi até mesmo considerada um gênero em decadência depois do furor do início do século fortalecido pelas Grandes Guerras e pela corrida espacial. Este artigo, extraído de uma dissertação de mestrado, investiga uma das reações da FC a essa ameaça de extinção: a mitificação da ciência. Em uma sociedade altamente racional, até mesmo os aspectos transcendentais são secularizados e a arte obviamente responde a isso. Através da análise de dois grupos de personagens do romance inglês *Deuses Americanos* (2001), busca-se compreender um dos processos de representação da ciência em obras de FC e, para tanto, utiliza-se as teorias sobre o sagrado e o mito de Roland Barthes, Ernst Cassirer e Mircea Elíade, entre outros, para observar-se a transformação de elementos tecnocientíficos em deuses. A aproximação e sobreposição entre fé e ciência pode ser considerada um dos caminhos trilhados pela FC contemporânea, que passa por um momento de renovação e experimentação, mas não de decadência.

PALAVRAS-CHAVE: Deuses Americanos. Ficção Científica. Neil Gaiman. Sacralização.

ABSTRACT: By dealing with real changes caused by scientific advances and their consequences, Science Fiction (SF) has even been considered a decaying genre after the frenzy caused by the Great Wars and space race. This article, extracted from a Master's thesis, investigates one of the reactions of SF as a genre to the threat of extinction: the mitification of science. In a highly rationalized society, even transcendental aspects become secularized and art obviously replies to that. Through the analysis of two groups of characters from the English novel *American Gods* (2001), the aim is to understand one of the processes of representation of science in SF works. Roland Barthes, Ernst Cassirer and Mircea Elíade's theories about myth and the sacred are used, among other authors, to observe the transformation of techno-scientific elements into gods. The approximation and overlapping of faith and science could be considered one of the paths followed by contemporary SF, which is going through a moment of renewal and experimentation, but not of decay.

KEYWORDS: American Gods. Neil Gaiman. Sacralization. Science Fiction.

[1] Universidade Estadual Paulista – UNESP. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr) – Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literário da UNESP/FCLAr. Araraquara – SP – Brasil. CEP: 14800-901. E-mail: hebe.marin@gmail.com

[2] Universidade Estadual Paulista – UNESP. Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr), Departamento de Letras Modernas. Professora Adjunta da Área de Língua Inglesa, no Departamento de Letras Modernas e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – São Paulo – Brasil. CEP: 14800-901. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br

O título *Deuses Americanos* (2001) por si só leva a um questionamento de quem seriam os verdadeiros deuses do Novo Mundo. O romance do autor inglês Neil Gaiman (1960-), que, curiosamente, assim como seus personagens radicou-se nos Estados Unidos, aborda de forma satírica e até mesmo bem humorada as mudanças na fé e suas manifestações. O enredo segue o protagonista Shadow, filho do deus Odin e uma mortal, que acaba de sair da prisão e vai trabalhar aplicando golpes com o pai. Em suas viagens pelos Estados Unidos, a dupla entra em contato com uma variedade de deuses e entidades, cada qual vivendo sua própria história. Seja através da narração da viagem de divindades nórdicas, orientais, hindus e africanas cujas histórias de imigração ao continente americano são indesvencilháveis das de seus fiéis que os carregaram em suas memórias; ou através do surgimento de deuses oportunistas oriundos do uso diário e confiança cega depositada pela sociedade em seus recursos científicos, a obra divide suas cenas para retratar como ambos esses grupos de personagens – os deuses antigos e os recém surgidos – lutam para se adaptar à caótica sociedade contemporânea e entre si apesar de terem em comum a origem sobrenatural e um instinto básico de sobrevivência.

Para este estudo que ironicamente tratou de deuses inicialmente, é relevante mencionar a definição adotada para Ficção Científica (FC): uma variedade ficcional que trata das mudanças científicas e tecnológicas possíveis no meio social real (ASIMOV, 1984, p. 16), é normalmente associada ao avanço da história humana e a ferramentas que revolucionariam o modo de vida, ou ainda, a como a humanidade lida com as mudanças geradas pela ciência. Em complemento às palavras de Isaac Asimov, é um tipo de ficção simbolista, apesar de se apoiar em estilos de escrita realistas (ROBERTS, 2006, p.14), uma vez que o gênero mostra o mundo interior através de manifestações incríveis, exageradas ou simplesmente inovadoras de recursos do mundo exterior, isto é, da realidade e normalidade socialmente convencionadas. A segunda geração de deuses é, então, um artifício que une o discurso sobre mudanças tecnocientíficas, uma representação do fragmentado mundo interior da sociedade humana pós-moderna e um simbolismo que compartilha com o mito.

Na análise que segue, ambas as gerações serão perscrutadas à luz de teorias antropológicas sobre mito e sagrado como a de Ernst Cassirer, filósofo que ressaltava a importância da aproximação do campo científico com o humanístico, e de Mircea Elíade, um dos maiores e mais prolíficos estudiosos de religiões e do transcendental. Há uma extensa bibliografia recente sobre Neil Gaiman e suas obras, que ganham cada vez mais leitores e fãs também após *Deuses Americanos* ter sido transformado em série televisiva. O autor tange a FC em muitos de seus textos, mas *Deuses Americanos* é seu maior experimento com o assunto. Optou-se por utilizar teorias sobre religião e mito pois há nelas uma característica atemporal e porque os artigos encontrados, apesar de alguns até mesmo abordarem a secularização do mito, não encontrou-se nada suficientemente desenvolvido que aludisse ao contrário, à mitificação do secular uma vez que esse é o verdadeiro alvo deste estudo. É válido também ressaltar que a FC por si seja um gênero antigo, mesmo antes de Mary Shelley, Plutarco descreveu um voo à lua um século antes de Cristo, o que faz com que as possibilidades de estudo sejam virtualmente infinitas devido à imensidão da produção do que pode ser considerado FC – a própria discussão do que é FC ainda é prolífica academicamente. Por conseguinte, a contemporaneidade é o grande problema dos deuses antigo, dos novos e também dos autores que se aventuram a escrever FC na atualidade. Deuses são criações humanas e dependem da crença humana para existir; a tecnologia também é uma criação humana que, diferentemente, gerou dependência. É impossível pensar a sociedade dentro dos paradigmas de realidade convencionados sem sua ciência o que faz com que elementos

científicos percam seu brilho fantástico dentro de um texto, tornando-se algo corriqueiro e que não mais causa deslumbramento como um foguete maravilhava o público leitor na década de 50.

Na obra estudada, as duas gerações de deuses disputam fiéis e espaço em na sociedade secular da primeira década do século vinte e um na qual a fé não é um pilar e a atmosfera decadentista construída no texto será pano de fundo para uma guerra entre as gerações. Ao passo que tradições antigas de diversas culturas foram trazidas à América e englobadas no cotidiano, de maneira a adaptarem-se, todo um novo panteão de divindades associadas à tecnologia surgia no continente que, expoente das inovações e da quebra com tradições, associa-se também a inovações tecnológicas. A América, por todo seu panorama histórico, é o lugar ideal para a convivência de várias gerações de deuses. Para Christopher Dawson, ocorreu na civilização ocidental um afastamento da vida da natureza e há, por conseguinte, um processo de degeneração urbana. O filósofo questiona

> Por que um corretor de bolsa é menos bonito do que um guerreiro homérico ou um sacerdote egípcio? Porque ele está menos incorporado à vida, ele não é inevitável, mas acidental, quase parasita. Quando uma cultura conhece suas reais necessidades e organiza suas funções vitais, todos os ofícios ficam bonitos. (DAWSON, 2010, p. 117).

O que faz com que um deus de uma civilização antiga como a nórdica ou a grega seja considerado "mais bonito" ou "melhor" ou ainda "mais divino" do que um novo deus científico? Por divindade científica, entende-se uma entidade cuja gênese relaciona-se com a reverência e até mesmo a sacralidade com a qual elementos tecnológicos comuns e diários são tratados; elementos como celulares, computadores ou até a mais simples fechadura são essenciais na organização conhecida da sociedade contemporânea e, se povos primitivos criaram seus deuses baseados em elementos cotidianos como o sol, a noite e a chuva, é possível que a coletividade atual volte o mesmo tipo de afeição a esses elementos frutos de pesquisas científicas a ponto de torná-los divinos. Ao considerar-se o que Dawson afirma sobre o reconhecimento das reais necessidades de uma cultura, então o surgimento de divindades como a nova geração de *Deuses Americanos* é sensível, uma vez que se reconhece a necessidade de uma religião ou de algo que substitua a religião, como a ciência, por exemplo. E ainda, como na crítica do autor à postura da sociedade frente a determinadas funções, as divindades jovens também são coincidentais, eles surgem de maneira oportunista e não de modo orgânico como as religiões primordiais, isto é, a *Internet*, por exemplo - retratada na obra como Technical Boy, um adolescente gordo e histriônico - é atualmente parte vital do funcionamento da vida em sociedade, logo, a importância de seu papel é inegável e, no entanto, a ferramenta não recebe agradecimentos e reverências imbuídos de certa fruição estética como santos de determinada religião ganham templos e orações em agradecimento a uma graça atendida. A representação imagética dos santos é clara e facilmente reconhecida ao passo que, para a *Internet*, nem se chegou a criar uma representação física; curiosamente, em uma sociedade secularizada, a *Internet* parece muito mais próxima de seus usuários e presente em seu dia-a-dia do que os santos, de seus fiéis. A energia desprendida pelos usuários de *Internet* ao fazerem uso repetido dela acaba por transformar-se em uma espécie de afeto, é essa energia afetiva que confere à rede um *status* divino e que lhe dá força para, como no romance em questão, efetivamente transformar-se em

uma espécie de deus que é cultuado inconscientemente e automaticamente toda vez em que se faz uso de seus recursos.

Em *Deuses Americanos*, além do processo de tornar divino, a tecnologia deusificada é também personificada e a maneira como suas personalidades se criam e se desenvolvem não é esclarecida, não se tem acesso à primeira vez em que a televisão e a mídia de maneira geral originaram a deusa Mídia, uma entidade com uma aparência feminina, poderes de manipular os meios de comunicação como bem entender, onipresença e o peculiar brilho fosfóreo de imagem televisiva que a acompanha mesmo fora de uma tela. Não se tem acesso também ao momento em que essa criação ganhou consciência do que era e da extensão de suas capacidades; é como se essa geração específica de deuses simplesmente surgisse, não houve evolução ou história, eles apareceram da maneira como são e assim se mantiveram. Por saber-se que são fruto de energia voltada a determinados objetos ou recursos, não se pode dizer que os deuses novos surgiram espontaneamente, há uma justificativa para sua existência, mas, diferentemente dos deuses antigos, os jovens não têm mitos de criação; as histórias e fábulas protagonizadas por Odin e que constituem seu mito, por exemplo, são contadas e transmitidas e, através delas, é possível delinear o nascimento do deus e parte de sua jornada até a árvore Yggdrasil. Os deuses mais novos não têm histórias contadas a seu respeito; em um ciclo repetitivo, não há histórias sobre eles – até mesmo porque não se tem consciência da existência desse novo panteão – e não se constitui um mito para eles; se não há um mito, não há histórias para difundir. Os deuses antigos tornam-se sagrados uma vez que "Os objetos ou atos adquirem um valor, e, ao fazer isso, tornam-se reais, porque participam, de uma forma ou outra, de uma realidade que os transcende." (ELÍADE, 2012, p. 12), o homem arcaico reconhecia esta participação no transcendente e, logo,

> Entre tantas pedras, uma torna-se sagrada — e, assim, instantaneamente, satura-se do ser — porque constitui uma hierofania, ou possui maná, ou ainda porque comemora um ato mítico, e assim por diante. O objeto surge como receptáculo de uma força exterior que o diferencia de seu próprio meio, e lhe dá significado e valor. Essa força pode estar na substância do objeto ou em sua forma; uma rocha revela-se como objeto sagrado porque sua própria existência é uma hierofania: incompreensível, invulnerável, ela é aquilo que o homem não é. Ela resiste ao tempo; sua realidade combina-se com a perenidade. (ELÍADE, 2012, p. 12).

Uma vez reconhecido este valor espiritual, o objeto sagrado, além de parte do Cosmos, é também um elo entre o terreno e o celestial, um representante da ontologia original, e, para que tal ligação seja efetivada, a repetição dos atos primordiais, isto é, rituais e costumes que simbolizem e imitem determinado arquétipo, seria o que constitui o mito. Deuses são criações do homem e "Toda criação repete o ato cosmogônico pré-eminente, a criação do mundo." (ELÍADE, 2012, p. 24); o Cosmos ao redor é alcançado "[...] unicamente por intermédio da repetição ou da participação; tudo o que carece de um modelo exemplar é "insignificante", isto é, está destituído de realidade. Desse modo, os homens demonstram uma tendência no sentido de se tornarem arquetípicos e paradigmáticos" (ELÍADE, 2012, p. 39); a permanência e longevidade dos deuses antigos são, portanto, devido à revivência de seus arquétipos ao longo do tempo; quando no romance a imigrante irlandesa Essie Tregowan continuava a colocar o pires de leite para o seu "leprechaun" na América, ela não apenas transportou sua crença consigo como também a manteve viva, reciclando e revisitando os atos cosmogônicos a ela associados.

Sabendo da necessidade de repetição, ou seja, de adoração, mesmo em tempos de crise, alguns dos deuses velhos encontravam maneiras de que os humanos continuassem a reviver suas cosmogonias. Quando a Rainha de Sheba, agora trabalhando como prostituta, ludibria seu cliente a sacrificar-se – sem perder de vista que qualquer sacrifício é a repetição do ato de Criação (ELÍADE, 1992, p. 18), apesar dele fazê-lo por sua vontade, a deusa o induziu a tanto. As cores do quarto sacrificial, como as de órgãos internos são o prenúncio do que está por acontecer; apesar de procurá-la, a princípio, por outros motivos, Bilquis convence o cliente incrédulo a idolatrá-la acendendo uma vela em seu nome e verbalizando sua adoração durante o ato sexual e assim ganha seu sacrifício ao proporcionar-lhe um tipo de prazer inigualável, um prazer transcendente. O próprio sacrifício em si é uma transcendência, ao ser devorado por Bilquis, ele se torna parte dela, ela continuará a existir graças ao seu ato de abnegação e assim poderá repetir seu ciclo cosmogônico e o homem, antes um mortal mesquinho, agora é parte de um plano maior. Como nos tempos arcaicos, o sacrifício é não apenas necessário, como também uma grande honra através da qual humanos paradigmáticos revivem seus arquétipos; no caso, a rainha de Sheba está reproduzindo o arquétipo a ela associado de mulher criadora, uma mulher muito bela, que fez seu reino prosperar; o ato sexual remete à reprodução e, portanto, à fartura.

Diferentemente da rainha Bilquis, outra divindade antiga perdida no caos urbano do romance é um *ifrit* que trabalha como taxista em Nova Iorque e que, ao conhecer Salim, um caixeiro-viajante de Omã com quem tem um caso, acaba por ajudar o mortal que atravessa problemas familiares e financeiros. Como o próprio *ifrit* ressalta, ele não garante desejos – na mitologia árabe, *ifrits* concedem desejos apenas quando são aprisionados e obrigados a tal – mas este ser se identifica e se aproxima de Salim e, por fim, decide trocar de lugar com ele beneficiando a ambos: o *ifrit* poderá se libertar da vida degradante que vem levado e voltar para sua terra natal enquanto Salim não mais obedecerá a sua família opressora. Desde seu primeiro encontro, há um sentimento mútuo de identificação e reconhecimento, primeiro, pela questão da inadequação na América e certa nostalgia relacionada ao lugar de origem; também pelos problemas de diferentes naturezas que compartilham – a família, o emprego, o cansaço - e, finalmente, pela solidão que ambos sentem; a ligação que estabelecem é marcante. Salim aproxima-se do que pensa ser um homem, pois acredita que é seu conterrâneo e, mesmo descobrindo se tratar de uma criatura mágica, ainda assim se identifica com ele. A identificação é parte da reprodução da cosmogonia e do arquétipo; no caso de Salim, seu sacrifício será o de reproduzir o que o *ifrit* fazia na sociedade ocidental, mantendo sua memória viva. Assim como o ser, Salim ganha a liberdade e não mais se curvará: "-Eu não realizo desejos – diz Salim, sentindo o gosto das palavras em sua boca." (GAIMAN, 2004, p. 152), mas não se deve perder de vista que, assim como o cliente da rainha de Sheba, Salim, apesar de gostar da nova situação, foi parte de um plano de adaptação do ente mágico.

Não apenas gestos imitatórios, mitos são consequência de uma necessidade linguística inerente para explicar fenômenos que o pensamento ainda não apreendeu completamente; mitologias, muitas das vezes, são formadas através de um jogo de som e significação responsável por atribuir a determinada característica do mundo natural um aspecto não comum a ele, ou seja, um aspecto *sobrenatural*. Dessa forma,

> não só o mito, a arte e a linguagem, mas até o próprio conhecimento teórico chegam a ser mera fantasmagoria, pois nem este pode refletir a autêntica natureza das coisas tais como são, devendo delimitar sua essência em "conceitos". Mas, o que são os conceitos senão formações e criações do pensar, que, em vez da verdadeira forma do

> objeto, encerra antes a própria forma do pensamento? Consequentemente, também os esquematismos criados pelo pensamento teórico a fim de, por seu intermédio, peneirar, dividir e examinar o ser, a realidade do fenômeno, não passam, no final, de meros esquemas, etéreas tessituras do espírito, em que se expressa, não tanto a natureza das coisas, como a do próprio espírito. Assim, tanto o saber, como o mito, a linguagem e a arte, foram reduzidos a uma espécie de ficção, que se recomenda por sua utilidade prática, mas à qual não podemos aplicar a rigorosa medida da verdade, se quisermos evitar que se dilua no nada. (CASSIRER, 1992, p. 21).

A redução do mundo ao redor a conceitos origina símbolos; o mito como ato de fala é também uma simbologia didática para a percepção do mundo exterior. Em sua ambiguidade, a fala mítica dirige-se ao homem para que este se aproprie de seus conceitos e enxergue determinado objeto, lugar, criatura ou fenômeno como um símbolo que representa algo que transcende aquela simples forma. Isto é dizer que mitos são metáforas para a melhor compreensão do Cosmos e que, para serem formadas e compreendidas, exigem uma consciência significante que preencha os espaços vazios da linguagem e do conhecimento. Esse preenchimento, todavia, dá às imagens mitológicas um caráter arbitrário – as associações entre certo animal e certo aspecto da vida como, por exemplo, o hipopótamo ser o protetor da gravidez ou as asas como símbolo da verdade na mitologia egípcia, são puramente arbitrárias - e com uma constituição de tal forma, é necessário que o sujeito seja arrebatado pela estrutura de linguagem e objeto para que compartilhe de seu significado, ou seja, para que creia no mito e assim o perpetue:

> [...] o pensamento [mítico] não se coloca livremente diante do conteúdo da percepção a fim de relacioná-lo e compará-lo com outros, através da reflexão consciente, mas, colocado diretamente perante esse conteúdo, é por ele subjugado e aprisionado. Repousa sobre ele; só sente e conhece a sua imediata presença sensível, tão poderosa que diante dela tudo o mais desaparece. [...]Se, de um lado, o eu se entrega inteiramente a uma impressão momentânea, sendo por ela "possuído"; se, de outro, há maior tensão entre o sujeito e o seu objeto, o mundo exterior; se a realidade externa não é simplesmente contemplada e percebida, mas se acomete o homem repentina e imediatamente, no afeto do medo ou da esperança, do terror ou dos desejos satisfeitos e libertos, então, de alguma forma salta a faísca: a tensão diminui a partir do momento em que a excitação subjetiva se objetiva, ao se apresentar perante o homem como um deus ou um demônio. (CASSIRER, 1992, p. 52-53).

Na relação com o mito, para que ele seja efetivado como imagem mitológica, não pode haver consciência de que aquele efeito é uma criação do homem.

> Também a palavra, como o deus ou o demônio, não é para o homem uma criatura por ele próprio criada, mas se lhe apresenta como algo existente e significativo por direito próprio, como uma realidade objetiva. Tão logo a faísca haja saltado, tão logo a tensão e a emoção do momento tenham se descarregado na palavra ou na imagem mítica, enceta-se, em certa medida, uma peripécia do espírito; sua excitação, enquanto simples estado subjetivo, extinguiu-se, desabrochou na conformação do mito ou da linguagem. (CASSIRER, 1992, p. 55)

Então, o mito é ainda um símbolo, uma metáfora construída através da fala que desperta no indivíduo uma percepção diferente do mundo exterior e de si mesmo uma vez

que, não apenas transporta significados, mas absorve o sujeito em seu sistema tornando-o parte de sua construção e, ao mesmo tempo, causando nele uma mudança de espírito. Barthes explica o sistema do mito em um esquema tridimensional que apresenta significante, significado e signo. Para ele,

> [...] o mito é um sistema particular, visto que ele se constrói a partir de uma cadeia semiológica que já existe antes dele: *é um sistema semiológico segundo.* O que é signo (isto é, a totalidade associativa de um conceito e de uma imagem) no primeiro sistema transforma-se num simples significante no segundo. É necessário recordar, nesse ponto, que as matérias-primas da fala mítica (língua propriamente dita, fotografia, pintura, cartaz, rito, objeto etc.), por mais diferentes que sejam inicialmente, desde o momento em que são captadas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito vê nelas apenas uma mesma matéria-prima; a sua unidade provém do fato de serem todas reduzidas ao simples estatuto de linguagem. Quer se trate da grafia literal ou da grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente esse termo final que vai se transformar em primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói. Tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações. (BARTHES, 1993, p. 205, grifos do autor).

A atribuição de características diferentes das originais que conferem a certa matéria-prima seu aspecto transcendente é também o que a torna parte de um sistema aumentado, ou seja, que ultrapassa os limites de sua forma original e a eleva além do plano natural. O mito é uma necessidade inerente de entendimento, autocompreensão e um exercício de criação e significação, portanto. No mundo tecnológico e, consequentemente, na arte produzida para esse mundo, a ressignificação e transcendência da ciência é um recurso válido, em especial para um gênero como a FC. Tanto deuses antigo como novos são fruto da injeção de novas qualidades a elementos do cotidiano; por um lado, o panteão mais velho era resultante da mitificação da batalha, da colheita, do saber; ao passo que, o mais jovem, é um jogo com a significação que recursos como o carro, os computadores e cartões de crédito recebem da sociedade atual. De fato, não há histórias sobre eles para serem reproduzidas, mas seu uso constante é, sim, um ato de repetição; a importância que recebem na vida pós-moderna é também a atribuição de características sobrenaturais. É inegável que, juntamente com as mudanças vivenciadas pela sociedade ao longo do tempo, sua postura frente à linguagem, espiritualidade e vida prática seja similarmente modificada. O papel do mito na sociedade pós-moderna é diferente de sua função na Antiguidade e, como esperado, sua simbologia passa a ser interpretada de outra forma.

Ao passo que o conhecimento empírico e científico é construído, o ser humano gradativamente vai assumindo o protagonismo de sua própria história e substituindo a magia dos deuses por suas próprias façanhas. Conforme a religião é abandonada, o homem se vê sozinho, contando apenas com suas habilidades para sobreviver:

> À medida que avança o desenvolvimento espiritual e cultural, tanto mais a atitude passiva do homem diante do mundo externo transforma-se em ativa. O homem deixa de ser simples joguete de impressões externas e intervém com querer próprio no acontecer, a fim de regulamentá-lo segundo suas necessidades e desejos. (CASSIRER, 1992, p. 35)

Entre os muitos conflitos do indivíduo pós-moderno, a solidão causada pelo abandono dos deuses é latente. Esse indivíduo nega a sua necessidade de alento espiritual e de mito; ele se afasta de suas criações antigas e, no entanto, não para de criar novos deuses e substituí-los por outro, melhores e mais modernos, incessantemente. A sociedade como um todo resiste à religiosidade uma vez que, ao assumir-se um estilo de vida prático e objetivo, o transcendentalismo torna-se obsoleto e incoerente (BAUMAN, 1998, p. 207). Mas, ainda assim, em seu âmago, o indivíduo sabe que suas capacidades são finitas e que, por mais que possa melhorar-se e construir novos recursos, ele não atingirá plenitude absoluta e isso é fonte de angústia. Os deuses novos, cuja criação é inconsciente e, no entanto, prevista, surgem para aplacar inquietudes existenciais em uma sociedade não propícia à mitificação. Como demonstra Campbell:

> Entrar em harmonia e sintonia com o universo, e permanecer nesse estado, é a principal função da mitologia. Quando as sociedades evoluem, distanciando-se de sua condição primeva inicial, o problema consiste em manter o indivíduo nessa *participation mystique* com a sociedade. Neste momento, olhando à sua volta, você percebe quão poucas são as nossas oportunidades, sobretudo quando se vive numa grande cidade. (CAMPBELL, 1990, p. 7).

Distanciar-se da mitologia é, portanto, distanciar-se de sua noção de si mesmo e da sociedade em que vive em uma vã tentativa de buscar uma nova compreensão, mais plena. No momento atual, de tantas transições e fragmentações, essa busca é ocultada por uma imagem de autossuficiência que, em sua essência, não está completamente firmada no pensamento pós-moderno. A sociedade secular se baseia em delimitação, definição e no material e palpável; a atribuição de características sobrenaturais a determinado significado é, nesse contexto, inviável; contudo, o signo mítico jamais desaparece totalmente, o mito ainda existe hoje, seja como fala escolhida pela História para perdurar (BARTHES, 2009, p. 200), seja como um instrumento renegado para a compreensão do novo mundo em constante mudança posto que, em seu íntimo, o ser humano nunca cessou de buscar equilíbrio com o universo que o circunda, mas esta tarefa se torna mais difícil quando o ambiente torna-se altamente volúvel. Em suma, a função do mito para a pós-modernidade não é muito diferente de seus primórdios, ele ainda existe para preencher veredas da fala e do pensamento, auxiliando, mesmo que de forma ilusória, a compreensão humana de si mesmo. O mito facilita a existência em uma época angustiante:

> O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação: se *constato* a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que a ache normal, *decorrente da natureza das coisas*: fico tranquilo. Passando da história à natureza, o mito faz uma economia: abole a complexidade dos atos humanos, confere-lhes a simplicidade das essências, suprime toda e qualquer dialética, qualquer elevação para lá do visível imediato, organiza um mundo sem contradições, porque sem profundeza, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias. (BARTHES, 1993, p. 235, grifos do autor).

Obviamente, os mitos modernos e pós-modernos tem roupagens diferentes das de mitos antigos; é muito mais apropriado que, na sociedade de hoje, uma máquina ou um remédio sejam cultuados ao invés de um animal ou de uma planta uma vez que a máquina e a

droga são mais presentes na vida cotidiana, especialmente em áreas urbanas, onde a vida humana se concentra e, se o mito é uma busca por harmonia com os arredores, é muito mais condizente que algo presente e comum na paisagem seja o objeto mitificado. Para a FC, a apresentação estética do mito é relevante a partir do momento em que é um recurso que permite criar a congruência entre sobrenatural e racional: o deus máquina, o deus com inteligência artificial, o deus com circuitos que é, simultaneamente incoerente, paradoxal e plausível; os deuses modernos – Mídia, Technical Boy, entre outros menores e sem nome – facilitam a compreensão da relação entre a humanidade criadora e sua tecnologia criatura o que é, interessantemnte, um eco do mesmo tema de *Frankenstein* (1818). Os novos mitos, ou ainda, os novos deuses, não tem uma história nem mesmo um lugar consagrado a eles, mas eles se aproveitam dessa coletividade inerente ao pensamento religioso. Uma vez que não exista um espaço profano o suficiente para que um fiel não possa ali invocar sua crença, então a atividade religiosa independe do espaço, mas, por outro lado, é necessário o foco de atenção: "... o pensamento do grupo tem a necessidade de concentrar sobre certos pontos sua atenção, de ali projetar de alguma forma uma parte maior de sua substância e [...] no espírito da massa dos fiéis predomina, em presença dessas imagens materiais, uma impressão de mistério." (HALBWACHS, 1990, p. 156-157); ou seja, mesmo que não intencionalmente ou conscientemente, como no caso dos deuses tecnológicos, quando o pensamento da massa se focaliza no mesmo objeto ou recurso, há uma projeção que transcende suas características; o uso massivo de computadores, celulares e Internet é o que imbui estes e outros recursos com a impressão de mistério, o mistério facilitador da existência. O computador, por exemplo, é uma ferramenta que facilita o trabalho, as atividades diárias, a conexão com outras pessoas e que também entretém, que transporta a inquietude frente a dúvidas existenciais para problemas menores e mais fáceis de serem enfrentados como conseguir cumprir o prazo de entrega de um relatório ou atingir certo nível de popularidade em uma mídia social. Ambos os grupos de divindades ainda são adorados, mas a maior parte das atenções se volta agora para os deuses jovens.

Em *Deuses Americanos*, ao mesmo tempo em que se encontra um antigo deus nórdico trabalhando como repositor de um supermercado ou divindades eslavas sobrevivendo com uma aposentadoria mínima em um apartamento de subúrbio, vê-se os deuses novos andando de limusine, trajando ternos e com um séquito de empregados. Enquanto os mais antigos são, na maioria das vezes, obrigados a trabalhar ou aplicar golpes – a lidar com o sistema econômico humano, a origem do dinheiro dos mais jovens é inexplicável; talvez pelo fato de que o próprio dinheiro e cartões de crédito sejam parte do panteão recém-surgido, mesmo que sua personificação não seja em nenhum momento apresentada. Assim como a maioria dos deuses antigos, as personificações dos deuses novos são formas humanas, mas, no entanto, diferentemente de seus antecessores, há sutis características sobre-humanas em suas representações materiais, de barulhos de engrenagens e cliques a brilhos artificiais e cores inumanas. As divindades mais novas vivem em seu próprio mundo, dentro de um jargão próprio; ao contrário de seus equivalentes anteriores, não se esforçam para se adaptar à vida entre os humanos porque naturalmente se misturam a essa sociedade, não obstante, para um observador mais atento, seu comportamento é muito mais inflexível e destoante em comparação com os indivíduos comuns da sociedade, mas, por serem fruto da presente estrutura social, passam despercebidos; ainda mais além, dissemelhantemente dos predecessores, não há, em nenhum momento do romance, uma cena em que um deus jovem interaja diretamente com um mortal. Eles são criações atuais e, no entanto, vivem em alienação frente a suas origens.

Como qualquer criação humana, estes deuses refletem sua imagem; a alienação é um problema comum na contemporaneidade, bem como o medo da obsolescência e da consequente substituição e perda de valor. A geração mais recente de deuses já demonstra se sentir ameaçada quando novos deuses começam a se sobrepor a deuses de sua própria geração. Eles não sabem ao certo porque devem combater os deuses antigos, mas, em seu âmago, temem que a tradição, em um movimento cíclico, volte e, renovada, seja novamente o alvo da adoração; os deuses velhos convivem melhor com outras entidades e com novidades. Isso fica evidente na fala de Mama-ji – Kali da mitologia hindu - durante a reunião dos antigos na *House on the Rock*, uma atração de beira de estrada que concatena forte poder espiritual:

> ─ A única coisa que é evidente por si só – retrucou a velha, apontando (ao mesmo tempo atrás dela, através dela, sobre ela, um dedo negro, com uma garra afiada, apontou um eco) – é o seu desejo pela glória. Nós vivemos em paz neste país há muito tempo. Alguns de nós se dão melhor do que os outros, concordo. Eu me viro bem. Lá na Índia, existe uma reencarnação minha que se dá muito melhor, mas deixe estar. Eu não tenho inveja. Eu vi os novos se elevarem, e os vi cair também.
> A mão dela caiu ao lado do corpo. Shadow percebeu que os outros olhavam para ela com uma mistura de expressões – respeito, surpresa, embaraço – nos olhos.
> ─ Costumavam adorar as estradas de ferro aqui, mas num piscar de olhos os deuses de ferro estão tão esquecidos quanto os caçadores de esmeraldas… (GAIMAN, 2004, p. 115).

Os deuses antigos reconhecem a fragilidade dos deuses novos frente à possibilidade de rápida substituição; eles reconhecem que também podem ser substituídos e procuram sobreviver, mas alguns, como Mama-ji, estão satisfeitos com a posição que mantém na sociedade ocidental. Ao mencionar sua encarnação na Índia, que está em uma situação melhor, Mama-ji explica o porquê de não se preocupar com seu desaparecimento: uma de suas facetas assegura que ela não será esquecida porque esse desdobramento da deusa existe em um território – o Oriente - onde a tradição ainda é mais vivenciada e adorada do que a tecnologia; ao contrário, os deuses novos, que além de não possuírem uma história de cosmogonia e nem desdobramentos como encarnações ou diferentes versões, surgem em um espaço onde tradições são preteridas em detrimento de recursos tecnológicos, logo, eles não conseguiram firmar uma tradição própria. O espaço da FC contemporânea, não apenas em *Deuses Americanos*, subentende um território onde a religião mingua devido ao impacto do capitalismo e sua consequente secularização, logo, deuses novos não terão fé que os sustente e deuses velhos serão esquecidos. O derradeiro questionamento dos deuses antigos: "- Eu... e eu sou *obviamente* só uma criança... digo que esperemos. Que não devemos fazer nada. Nós não sabemos se eles nos querem mal." (GAIMAN, 2010, p. 115, grifo do autor). Os deuses se organizam em duas frentes para uma batalha pela permanência de um panteão, no entanto, a iniciativa maior parece vir dos antigos; os mais jovens, como alienados que são, apenas reagem. Apesar de cenas com ataques diretos, como quando o garoto gordo, deus dos computadores, mata a Rainha de Sheba, compreende-se que a própria guerra entre eles é uma armação; a aguardada batalha não passa de uma intriga plantada entre os deuses.

Sob seus domínios, os deuses novos possuem uma rede de empregados, divindades menores, que se organizam como agências secretas policias e de investigação; vestem ternos e óculos escuros e perseguem seus objetivos de helicóptero. Seus nomes são referências a materiais e elementos da vida urbana que corroboram com a soberania da tecnologia: o senhor

Stone – em inglês, “pedra” – e o senhor Wood – “madeira” – parecem ter uma posição abaixo do senhor Town – “cidade” – que, por sua vez, responde ao senhor World – “mundo”. Os dois primeiros correspondem a matérias-primas que impulsionaram o princípio do desenvolvimento tecnológico, ao passo que os dois últimos já são maneiras de entender a organização da sociedade contemporânea. Na cena final, quando a batalha está prestes a acontecer e revela-se que a guerra entre os deuses era um esquema para proveito único e exclusivo de Odin, descobre-se também que o senhor World era na verdade um disfarce de Odin e Loki que servia como braço de comunicação entre os antigos e os novos; a concepção de mundo, apesar de diferente para cada geração, é uma referência em comum entre ambas. A relação entre Town e World e entre Town e seu suposto emprego demonstra o quanto Town se sente desgastado, o quanto pressente que pode ser substituído e como a vida cotidiana é permeada por e se confunde com a divindade nova:

> Ele estava chegando aos 50. A maior parte de sua vida produtiva tinha sido gasta em um setor do governo que só atendia pelas iniciais, e Town ainda não tinha certeza se havia largado seu emprego público por causa de uma colocação no mercado particular havia 12 anos: às vezes pensava de um jeito, às vezes de outro. De qualquer modo, eram só os zés manés que acreditavam existir alguma diferença.[…]
> Era como cozinhar um sapo, ele pensou. Você coloca o sapo na água, depois liga o fogo. E quando o sapo percebe que há alguma coisa errada, já está cozido. O mundo em que ele trabalhava era esquisito demais. Não havia um chão sólido sob seus pés; a água na panela borbulhava violentamente.
> Quando for a transferido para a Agência, tudo parecia muito simples. Agora tudo era tão… não era complexo, era simplesmente bizarro. (GAIMAN, 2004, p. 374).

Town não parece consciente de sua divindade, ele nem mesmo tem certeza sobre para quem trabalha e sobre seu passado que parece borrado. Por não ter uma história, Town realmente não tem do que se lembrar; e pelo fato da cidade ser uma marca da sociedade que começa a se organizar já há muitos séculos, ele se sente velho, mas a cidade, ironicamente, é um traço que ainda não foi superado e substituído por nenhuma outra forma organizacional. No entanto, nem sempre a representação de um deus novo tem uma forma humana e consciência como Town, ou ainda, nem todo deus novo tem uma representação material no mundo humano; quando Shadow e Wednesday precisam fugir da Agência, Wednesday sugere uma rota escusa pelo *Backstage* – uma espécie de plano espiritual sobreposto à realidade - onde também há agentes os procurando. Uma das criaturas que encontram é uma grande aranha metálica:

> ─ Que porra é aquela? - perguntou Shadow.
> Mas Wednesday colocou o dedo sobre os lábios e sacudiu a cabeça com severidade. Silêncio.
> Parecia uma aranha mecânica, metal azul, luzinhas vermelhas piscando, e era do tamanho de um trator. Estava encolhida no sopé da montanha. Atrás dela tinha uma variedade de ossos, cada um com uma pequena chama ao lado, bruxuleando um pouco mais alto do que a chama de uma vela. (GAIMAN, 2004, p. 260).

Logo após esse encontro, Wednesday, respondendo à pergunta que Shadow repete – o que era aquela coisa que parecia uma aranha? – “Uma manifestação de padrão. Um aparelho de busca.” (GAIMAN, 2004, p. 263). Essa aranha mecânica é a manifestação de um

mecanismo de busca; no jogo linguístico mítico, a figura da aranha foi escolhida por se relacionar com *web* – "teia", palavra que se refere à teia de uma aranha, mas também à rede, à *Internet*, e, se mecanismos de busca são ferramentas que mineram dados requeridos na *web*, então as deusas aranhas dos motores de busca tem a função de procurar coisas ou pessoas no *Backstage*, a inter-rede dos deuses. Sua construção mítica segue o tradicional jogo linguístico de preenchimento de lacunas de pensamento – como funciona um mecanismo de busca? Como uma aranha tecendo uma rede para pegar sua presa. - mas com a aparência moderna, no caso, o metal, as luzes de LED e o fato de sua representação material ser, na verdade, uma máquina.

Com uma série de deidades menores, como Town e os mecanismos de busca, ainda há duas figuras que valem a menção: a deusa Mídia, deusa da televisão e dos meios de comunicação e Technical Boy, deus dos computadores e da *Internet*. Ambos são personificações do recurso que representam – Mídia pode assumir várias formas como Lucy Ricardo da série *I Love Lucy* ou a aparência de uma jovem e atraente mulher, como uma âncora de jornal; ela tem um brilho fosfóreo e baseia-se em ameaças de exposições vergonhosas e escândalos para conseguir o que quer. Technical Boy, por sua vez, é um garoto gordo que anda de limusine, produz cheiro e barulho de circuitos e sua fala é repleta de jargões computacionais – *spam*, *bytes*, deletar, entre outros. Estes personagens estão entre os mais ativos do panteão dos deuses mais novos quando se trata de vencer a guerra e converter Shadow para o seu lado – empreitada que não conseguem.

O nível de frustração com a qual os deuses novos devem lidar é ainda maior que a dos antigos; ao passo que os mais velhos puderam vivenciar momentos de grandeza e que sua decadência é senão um processo natural, os mais recentes nem mesmo recebem efetivamente a alcunha de deuses e, devido a sua alta rotatividade, não atingem em nenhum momento a mesma soberania de seus antecedentes. Tamanha carga de frustração é a mesma com a qual o humano pós-moderno, fragmentário, volátil, desenraizado e impaciente deve lidar:

> Como tudo o mais, a imagem de si mesmo se parte numa coleção de instantâneos, e cada pessoa deve evocar, transportar e exprimir seu próprio significado, mais frequentemente do que abstrair os instantâneos do outro. Em vez de construir sua identidade, gradual e pacientemente, como se constrói uma casa – mediante a adição de tetos, soalhos, aposentos, ou de corredores -, uma série de "novos começos", que se experimentam com formas instantaneamente agrupadas mas facilmente demolidas, pintadas umas sobre as outras: uma *identidade de palimpsesto*. Essa é a identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação [...] (BAUMAN, 1998, p. 36, grifo do autor).

Ambas as gerações de personagens da obra, mas em especial os deuses jovens e sem um mito de criação, também passam por um processo de construção de sua identidade ou de suas personificações; a pouco tempo atrás a máquina foi tida como uma criatura autônoma e a inteligência artificial parecia ser uma nova forma de vida criada pelo orgulhoso humano que comparava-se com deus; essa concepção cedeu lugar para a ideia de uma máquina tão perfeita e independente que superaria seu criador, tornando-se um deus, mas, logo em seguida, as limitações nas capacidades de seu gerador vieram à tona e percebeu-se impossível a criação de algo tão perfeito com os recursos atuais. Os deuses novos, não são diretamente

reconhecidos e cultuados, ou seja, não tomaram totalmente o lugar dos deuses antigos. Há um impasse entre abandonar totalmente a fé antiga e substitui-la por uma nova que, no entanto, não é declaradamente uma fé; há certa resistência contra ambas as opções. Essa característica de pseudoimparcialidade, de inaptidão em escolher e ainda por cima assumir sua escolha, é comum ao indivíduo pós-moderno fragmentado. Em um dos muitos "novos começos", como no romance estudado, a máquina torna-se um deus acidentalmente, mesmo ainda não tão lapidada e impecável quanto se espera de uma divindade, e esse acontecimento desorienta ainda mais tanto os novos deuses quanto os mortais. Contudo, em uma época em que o esquecimento é uma necessidade para a readaptação constante, deuses e identidades, assim como gêneros e formas literárias, se erguem para serem derrubados – e consequentemente, esquecidos – logo em seguida; os deuses imperfeitos da tecnologia, ao surgirem, esperam ser colocados no pedestal da adoração reservado exclusivamente aos mitos e, entretanto, são esquecidos pouco tempo depois de sua gênese. Eles continuam existindo nos caprichos e fantasias das pessoas, não obstante, como elas, fragmentados e à deriva. Os deuses novos na obra são uma resposta astuta do gênero FC às frenéticas mudanças tecnológicas da contemporaneidade, Neil Gaiman desbrava mais um possível caminho para a FC, o da mitificação da ciência. Quando aquilo que foi criado pela arte torna-se realidade, um das possibilidades de continuação é o retorno ao primitivo: no caso, a ciência e suas consequências tornam-se deuses, mas nem por isso deixam de ser seculares. É, portanto, ainda admissível classificar o romance como pertencente ao gênero FC, mesmo que a um novo tipo de FC.

REFERÊNCIAS

ASIMOV, Isaac. *No mundo da Ficção Científica*. Tradução de Thomaz Newlands Neto. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed. Tradução de Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1990.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

DAWSON, Christopher. *Religião e progresso*: uma investigação histórica. Tradução de Fabio Faria. São Paulo: Realizações Editora, 2010.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: A essência das religiões. 3. ed. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

GAIMAN, Neil. *Deuses Americanos*. 2. ed. Tradução de Ana Ban. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

ROBERTS, Adam. *Science Fiction*. London; New York: Routledge, 2006 (New Critical Idioms).

Recebido em 22/01/2018
Aprovado em 09/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Camilo e a *Divindade de Jesus*[1]

Camilo and the *Divinity of Jesus*

Antonio Augusto NERY[2]

RESUMO: Dentre as várias menções diretas e indiretas feitas a Jesus Cristo, ao Cristianismo e à Igreja Católica nas obras de Camilo Castelo Branco (1825-1890), *Divindade de Jesus* (1865) é, sem dúvidas, a principal narrativa camiliana em que tais temáticas e outras questões correlatas a elas são alvos de atenção por parte do escritor. De acordo com afirmações contidas em uma carta enviada ao Visconde de Azevedo (1809 – 1876), que comumente precede o texto da obra em várias edições, Camilo propõe que sua narrativa é uma espécie de resposta a obras críticas que colocaram em dúvida a condição divina de Jesus, citando especialmente *Vie de Jésus* (1863), do intelectual francês Ernest Renan (1823-1892). Para além de apresentar as principais características de *Divindade de Jesus*, o objetivo deste trabalho é averiguar em que medida Camilo lida com o pensamento (anti)clerical e (anti)religioso oitocentista, fomentado pela publicação de diversas exegeses bíblicas em torno da figura de Jesus Cristo, entre as quais *Vie de Jésus* é um dos exemplos mais contundentes.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Castelo Branco. *Divindade de Jesus*. (Anti)clericalismo e (anti)religiosidade. *Vie de Jésus.* Ernest Renan.

ABSTRACT: Among the many direct and indirect mentions to Jesus Christ, the Christianity and the Catholic Church in the works of Camilo Castelo Branco (1825- 1890) the ones related to the *Divinity of Jesus* (1865) is certainly the main topic that calls the author attention, among the other topics related to it. According to a letter sent by the author to Visconde D´Azevedo, one of those which commonly proceeds the work itself in many editions, Camilo gives the idea that his narrative would be a kind of answer to the critical works that questions the divine condition of Jesus, specially *Vie de Jesus* (1863) of the french intelectual Ernest Renan (1823-1892). More than just representing Jesus main divine characteristics, the goal of this article is to analyze how Camilo deals with the (anti)clerical and (anti)religious thoughts from the 19th century. Especially due to the publication of the biblical exegesis around Jesus Christ among which *Vie de Jésus* is one of the most important samples.

KEYWORDS: Camilo Castelo Branco. *Divinity of Jesus*. (Anti)clericalism and (anti)religiousity. *Vie de Jésus.* Ernest Renan.

Em uma curta análise de *A Velhice do Padre Eterno* (1885), obra polêmica escrita por Guerra Junqueiro (1850-1923), de deflagrado teor anticlerical e (anti) religioso, Camilo Castelo Branco assim se posicionou com relação às críticas recebidas pela produção de seu contemporâneo:

> Desde que o nervoso poeta iconoclasta Guerra Junqueiro atirou às ventanias tempestuosas da opinião pública vinte e oito sátiras com o rótulo de Velhice do Padre Eterno, as tais ventanias, irrompendo dos odres, começaram a rugir que o

[1] Este trabalho foi apresentado em formato de comunicação oral no Congresso Internacional dos 150 anos do Grêmio Literário Português, ocorrido em Belém, Pará, entre os dias 08 e 10 de novembro de 2017.

[2] Universidade Federal do Paraná – UFPR. Departamento de Literatura e Linguística – DELLIN. Professor Adjunto de Literatura Portuguesa da UFPR. Curitiba – PR – Brasil. CEP: 80.060-150. Email: gutonery@hotmail.com.

> poeta é... *ateu*! Que o dissesse a clerezia, não havia que estranhar à sua boa fé nem à sua inteligência; mas que o digam, com gestos escandalizados, uns leigos – leigos em duplicado – críticos inéditos, mas mexeriqueiros esclarecidos de leituras teutónicas, isso é que me impele a defender, sem procuração, o poeta da calúnia de ateísta.
>
> Que é ser ateísta? É negar a existência de Deus. E ser deísta que é? É reconhecer um Deus, confessá-lo, senti-lo como alma do universo.
>
> Guerra Junqueiro reconhece Deus tão explicitamente quanto seria necessário para impugnar os que o negam. (CASTELO BRANCO, s.d., p. IX, itálico do autor).

É na tentativa de explicitar o quanto Junqueiro não estaria veiculando um pensamento ateu em seus escritos, contrariando, pois, o discurso crítico que se cristalizava em torno d' *A velhice do Padre Eterno*, que Camilo desenvolve seus argumentos, no sentido de demonstrar que Guerra Junqueiro, "O grande artista, por vezes, esqueceu-se de sua tarefa de demolidor" (CASTELO BRANCO, s.d., p. XV) da Religião e dos religiosos, já que teria demonstrado em suas reflexões a crença em Deus, mas um Deus depurado de tradições e institucionalidades.

Assim, comparando a obra de Junqueiro às reflexões sobre religião feitas por Voltaire em seu *Dicionário Filosófico*, Camilo sentencia, "Aqui está um ateu como Guerra Junqueiro... sem igreja" (CASTELO BRANCO, s.d., p. XII), ou seja, ironicamente, propõe que em meio a argumentação crítica presente na obra junqueiriana sobre a Religião e tudo o que é correlato à ela, seria possível entrever um religioso, mas não da maneira tradicional com que se concebia os crentes vinculados a esta ou aquela religião institucional, seguidores de um código ético/moral estrito.

Junqueiro tal qual Voltaire seria, na visão camiliana, um deísta à sua moda, questionando, criticando, redarguindo a entidade divina e seus ditos representantes na terra, mas, concomitantemente, expressando sua crença na superioridade e na intervenção divina:

> Aqui temos, pois, um *ateu* que crê em Deus e na imortalidade da alma; crê na bem-aventurança para os bons e nas penas eternas para os maus; pede a Deus a sua divina compaixão para os que padecem e para os que delinquiram; um *ateu*, finalmente, que recorre do fundo da sua alma a Deus pedindo-lhe vicia para concluir a sua obra. Eu, realmente, não sei que mais podia reclamar o critério espiritualista! Quereriam talvez que o poeta escrevesse umas glosas métricas aos *Versos de S. Gregório*? (CASTELO BRANCO, s.d., p. IX, itálico do autor).

De fato, as proposições de Camilo sobre Guerra Junqueiro e *A velhice do Padre Eterno* poderiam ser aplicadas a algumas obras do próprio Camilo, nas quais a temática religiosa e os religiosos figuram direta ou indiretamente.

É quase impossível não constatarmos menções à Religião, à religiosidade, aos religiosos ou a questões de crença e fé em quaisquer dos textos de Camilo que nos atemos. Questões relacionadas à natureza do Cristo, destinos marcados pela noção judaico-cristã de culpa e redenção, religiosos e religiosas, padres e freiras de caráter variados, ligados a paróquias ou pertencentes a diversas ordens religiosas, figuram intermitentemente nos textos do autor. Especificamente com relação às personagens, não é incomum nos depararmos com religiosos e religiosas constituindo-se protagonistas ou personagens secundários importantes, muitas vezes definidores das tramas ou "peças" fulcrais da trama ficcional em desenvolvimento.

Exemplificações das assertivas feitas acima podem ser encontradas nos enredos de *Anátema* (1851), *A Filha do Arcediago* (1855); *Amor de Perdição* (1862); *O Bem e o Mal* (1863); *O Santo da Montanha* (1866); *A Bruxa de Monte Córdova* (1867), *A Doida do Candal* (1867) e *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), somente para pontuarmos algumas obras desenvolvidas por Camilo ao longo de sua produtiva carreira literária.

No que se refere às proposições sobre crença, feitas pelo escritor na análise de *A Velhice do Padre Eterno*, é na obra *Divindade de Jesus* e sua extensão *Tradição Apostólica*, publicada em janeiro de 1865, que podemos contemplar de forma contumaz Camilo lidando com um importante tema do universo religioso, a natureza divina de Jesus Cristo.

Ambos os escritos vieram à lume na esteira de diversas produções que contestaram as publicações de exegeses, sobretudo francesas, cujo teor anticlerical e antirreligioso, pretendiam desmitificar o ícone do Cristianismo, entre as quais *Vie de Jésus* (1863), de Joseph Ernest Renan (1823-1892) se destacou como uma das mais famosas. Consoante afirmações contidas em carta enviada ao Visconde de Azevedo (1809-1876), que comumente precede o texto de *A Divindade de Jesus*, Camilo propõe sua narrativa como sendo uma espécie de resposta a obras críticas que colocaram em dúvida a condição divina de Jesus, citando especialmente *Vie de Jésus*, que seria, de acordo com o escritor,

> um dos mais perigosos livros que ainda se escreveram contra a divindade do fundador do cristianismo (...) Pois, a meu juízo, os flagelos do cristianismo nascente, os pelejadores formidáveis dos primeiros séculos não foram tão nocivos às crenças dos galileus como o livro do moderno escritor francês" (CASTELO BRANCO, 1903, p. 49).[3]

Vie de Jésus, volume que inaugura a coleção *História da origem do Cristianismo*, publicada por Renan entre 1863 e 1883[4] causou grande impacto na intelectualidade portuguesa da segunda metade do século XIX. As traduções da obra[5] para o vernáculo só não foram maiores que a recepção crítica do texto, ora com próceres tecendo apologias positivas e

[3] Todas as citações referentes à obra *Divindade de Jesus e Tradição apostólica*, presentes neste trabalho, foram retiradas do seguinte volume: CASTELO BRANCO, Camilo. *A Divindade de Jesus e Tradição Apostólica*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira – Livraria Editora, 1903. A ortografia das palavras foi atualizada.

[4] A coleção é composta por 7 volumes: *Vie de Jésus* (1863); *Les Apôtres* (1866); *Saint Paul* (1869); *L'Antéchrist* (1873); *Les Évangiles et la seconde génération chrétienne* (1877); *L'Église chrétienne* (1879); *Marc Aurèle ou la Fin du monde antique* (1882).

[5] Segundo Luís Machado de Abreu (1992-1994, p. 119 -120), houve uma rápida difusão da obra em Portugal, "(...) primeiro em língua francesa no ano de 1863, ano em que saíram as primeiras edições e, a partir de 1864, em tradução portuguesa. A propósito da tradução, devemos registrar que a avidez com que o s editores portugueses correram ao encontro dos leitores foi tanta que, no mesmo ano de 1864, apareceram três traduções diferentes: no Porto, a de Eduardo Augusto Salgado e F.J. Vieira de Sá Júnior; em Lisboa, a de Francisco Ferreira da Silva Vieira, e ainda a de J.A.X. de Magalhães, esta última para a versão popular do texto de Renan".

aderindo às ideias Renan, ora com críticos se dedicando a desancar as proposições[6] que, antes de tudo, tentavam humanizar Jesus, desmitificando seu caráter divino e miraculoso.

Dentre os seduzidos pelo pensamento renaniano estão alguns dos jovens da Geração de 70. Vários críticos são unânimes em afirmar que o pensador exerceu grande influência sobre o Cristianismo ilustrado nas obras de Eça de Queirós, por exemplo. Muito das imagens dos Cristos de Eça possuem características do Cristo descrito por Renan. É em *A relíquia* (1887), especialmente em seu terceiro capítulo, que encontramos um interessante diálogo estabelecido entre os autores. Segundo Maria Teresa Carvalho (1995) e Aparecida de Fátima Bueno (2000), Eça teria usado Renan não só como fonte de informação histórica, mas também como fonte de inspiração poética.

Renan tentou reconstituir a vida e a progressão das ideias de Jesus recorrendo aos quatro evangelhos canônicos, evangelhos apócrifos e a várias fontes históricas, religiosas e filosóficas – como os escritos do historiador Flávio Josefo (37 ou 38 – 100), textos do Talmude e exegeses que lhe são contemporâneas, como a *Vida de Jesus* (1835), do alemão David Friedrich Strauss (1808-1874).

De fato, fica aparente que o autor buscou resgatar do conteúdo dos evangelhos um Jesus que pudesse sobreviver ao Positivismo, retirando dos textos bíblicos o que eles tinham de sobrenatural para começar a trabalhá-los de forma "humana". E pelo que tudo indica, é justamente essa humanização e todas as estrondosas consequências que ela ocasiona para o Cristianismo que move Camilo e diversos outros intelectuais portugueses a se oporem ao pensamento do pensador francês.

O tratado camiliano é divido em quatro capítulos: I "A razão do homem intérprete dos atos de Deus"; II – "Profecias"; III – "Jesus" e IV – "Discípulos, apóstolos e mártires". Prossegue a eles uma pequena conclusão, a extensão *Tradição Apostólica* e "Notas à Divindade de Jesus". No prefácio, além de expor as motivações para a realização do texto, Camilo também antecipa a discussão que norteará o desenvolvimento do primeiro capítulo: a questão da relação entre fé e razão, expondo que ao contrário de abster-se de discussões relacionadas ao campo racional, o Cristianismo, calcado nos fundamentos da divindade de Jesus, tem motivos e argumentos para defender a crença e a fé em Jesus. No capítulo inicial, o autor prossegue defendendo essa afirmativa, acrescentando a ideia de que se em termos de fé e crença a razão encontrar obstáculos para lidar com o Cristianismo, deveria reconhecê-lo via fatos históricos e de expressão moral oriundos ou relacionados à crença cristã. Percebe-se a defesa empenhada aos fatos narrados no texto bíblico e, concomitantemente, o ataque aos racionalistas que criticam e desconsideram os acontecimentos bíblicos, mas são tolerantes com "histórias pagãs":

> O cristianismo, porém, é um facto, uma luminosa verdade, um acontecimento que *é*, e repugna a discussão *se pode ser* (...) Não bastou à crítica indócil cortar pela raiz, a seu bel prazer, a árvore em que se enxertou o madeiro da cruz. Da enorme façanha

[6] Luís Abreu (1992-1994, p. 120-121) explicita que: "Algumas dessas refutações foram traduzidas para o português. Registem-se, entre outras, *O evangelho segundo Renan* de Henri Lasserre e o *Exame crítico da Vida de Jesus* de Freppel, publicadas ambas em Lisboa, ainda em 1864. Outras devem-se a autores portugueses. Joaquim d'Almeida Braga editou no Porto, em 1864, *O Cristianismo e o Século. Resposta à obra de Mr. Renan – Vie de Jésus*. João José dos Santos publicou em Lisboa, no mesmo ano, *As quedas do Mr. Renan. Aos meus irmãos de trabalho*. Em Lisboa, igualmente, Tomás de Carvalho interveio com uma *Vida de Judas – Renan. Refutação das novas impiedades* e, na mesma altura, o Marquês de Lavradio fez sair o opúsculo intitulado *A Divindade de Jesus Cristo*.

> desceu a subtilezas gramaticais, esmiuçando com paciência, igual a ignorância, o sentido filosófico d'uma interpretação variada. Os anatomistas do livro divino, bem que tolerantes na análise de histórias pagãs, não sofrem que debaixo do seu escapelo se não mostrem sensíveis e palpáveis os ligamentos que atam um facto ao outro. (CASTELO BRANCO, 1903, p. 73; 86, itálicos do autor).

No sentido de justificar a existência de Cristo e seu caráter extraordinário, além de continuar o questionamento direcionado aos "anatomistas do livro divino", no segundo capítulo Camilo faz apologia às Profecias bíblicas, que além de previrem quedas de reinos e impérios, inegáveis em termos históricos, anunciaram a existência de Jesus, bem como sua histórica trágica, que culminou com a ressurreição.

É no terceiro capítulo, intitulado "Jesus", que reside a defesa principal da divindade de Jesus. A estratégia empenhada é afirmar a condição divina de Jesus por intermédio de sua exemplar humanidade e não via filiação divina: filho de Deus, Messias, Cordeiro de Deus ou qualquer outra denominação que de antemão ligassem Jesus ao sagrado, ao miraculoso ou ao sobrenatural:

> Na serenidade de seu rosto lampejavam, intercadentes com as amarguras de homem, os respeitos da divindade. Acariciava as criancinhas com branduras de pai. Falava aos velhos com respeito, e amor de filho. Enxugava lagrimas com as consolações nunca ouvidas da palavra humana. Coava bálsamos estranhos às chagas recônditas da alma. Desapertava os pulsos roxos das algemas dos tiranos. Diante do pobre, admoestava a soberba do poderoso. Diante do poderoso ensinava ao pobre a virtude da humanidade. Ia à presença do grande, sem antepor aos exteriores da pobreza a recomendação de sua divina mensagem. Abraçava os fugitivos à lei farisaica, instrumento de hipócritas, sepulturas branqueadas, cheias de verme e podridão. (CASTELO BRANCO, 1903, p. 105).

Dessa forma, os milagres ou fatos sobrenaturais realizados por Jesus pareciam resultar naturalmente de sua postura caridosa, totalmente dedicada àqueles e àquelas que o encontravam, bem como sua postura ética, totalmente voltada aos mais necessitados e injustiçados, contrária, portanto, a instituições e mecanismos de poder injustos e desumanizadores:

> Sustentava as multidões famintas com o pão que o Pai multiplicava debaixo de seus olhos suplicantes. Feria com um raio de luz os olhos cerrados em trevas desde o nascimento. Levava suas palavras ao coração do surdo para quem a linguagem humana fora um mistério. Mandava ao paralítico erguer-se com o seu grabato. Chorava sobre o túmulo de Lázaro e filtrava-lhe no seio vida nova com as suas divinas lágrimas. Perdoava à mulher pecadora, que a justiça da terra apedrejava. Curvava-se a lavar os pés dos discípulos, que o seguiam vacilantes de fé e coragem. (CASTELO BRANCO, 1903, p. 105).

Enfim, Jesus seria divino justamente pelo fato de ter sido um ser humano extraordinário e de ter realizado e vivido situações igualmente extraordinárias:

> Este justo se fosse um homem não teria inimigos. Eram predestinadas as suas inenarráveis amarguras. Ergueram-se homens a injuriá-lo. E o santo da paciência e do perdão encarou-os com doçura, e falou, quando os viu baixarem—se para o apedrejarem: «Por qual dos meus benefícios quereis apedrejar-me?»

> Não era homem; que a sua paixão foi um assombro nunca repetido de humildade, submissão, brandura e constância.
>
> Não era homem; que as calúnias, os ultrajes, as dores, os suplícios não lhe arrancavam um gemido de cólera.
>
> Não era homem; que antes do trespasse de Jesus Cristo, nunca o perdão baixara da cruz sobre os algozes d' um inocente. (CASTELO BRANCO, 1903, p. 106).

A divindade de Jesus também seria atestada pelo projeto de vida anunciado por ele, pois esse alcançava qualquer indivíduo independente de sua condição social. Complementar a isso estaria a sua inigualável inteligência, conhecimento de mundo e da doutrina judaica, sem a adesão formal a nenhum grupo instituído de então, como Zelotes, Saduceus e Essênios - fato esse contraposto às afirmações feitas pelas exegeses que o texto camiliano busca criticar.

Ao esclarecer que os exegetas, seus contemporâneos, concedem compreender Jesus como "um grande homem", Camilo tenta conectar os grandes feitos humanos de Jesus ao que ele considera como grandes feitos divinos não reconhecidos pelas exegeses. Entre esses feitos estariam os inúmeros seguidores da mensagem cristã ao longo dos tempos, muitos dos quais mártires, que perderam a vida em honra de Jesus e de seus ensinamentos. Note-se a ironia crítica com que o autor desenvolve tal conexão:

> Os filósofos do século passado, os mestres de quem os filósofos atuais joeiraram as doutrinas depurando-as da impiedade torpe, disseram que Jesus fora um impostor (...) A geração imediata é menos blasfema, ou sabe polir mais urbanamente a injúria. Concede que Jesus haja sido um *grande homem*, grande quanto podia ser na sua época, e com os poucos elementos da sua educação (...) Então em que ele era *grande homem*? Em ter conseguido por meios sobrenaturais levar sua cruz a milhares de mártires, uns que saíram da pobreza, outros que desceram do fastígio da glória mundana, para se encontrarem todos nas garras das feras? Se Jesus era homem, que estúpidas gerações se levantaram a proclamá-lo Deus, e a morrer em honra e sua doutrina! Que série de ineptos escravos d'um preconceito, desde S. Paulo até aos desgraçados que ainda agora se estão deixando matar, propagando a fé! (CASTELO BRANCO, 1903, p. 107; 110, itálicos do autor).

O quarto capítulo explicitará as consequências da existência divina de Cristo, por assim dizer, pois nele Camilo expõe a obra dos discípulos, apóstolos, santos e mártires que consumiram suas vidas difundindo a fé em Jesus e em prol de seus ensinamentos. Essas consequências também poderiam ser tidas como provas de que Jesus era divino, pois nenhum outro "grande homem" teria conseguido arregimentar tantos seguidores, dispostos a multiplicar as ideias e os ideais que lhes seduziu e, se fosse preciso, até mesmo morrer por eles.

Após o final do Capítulo IV temos uma pequena conclusão do tratado, na qual encontramos a defesa de que a razão sem a fé seria sempre obscura, oscilando entre o deísmo panteísta e o ceticismo ateu. Tal argumentação constitui-se uma espécie de preâmbulo para a extensão *Tradição Apostólica*, cujo objetivo é nitidamente discutir a importância de se conservar a tradição oral, simbólica e doutrinária tanto do velho quanto do novo testamento, bem como da própria Igreja Católica, pois tais elementos seriam imprescindíveis para o debate com os racionalistas:

> A doutrina eclesiástica não se esquiva à alçada dos raciocinadores. Aceita-os, oferece-se, expõe se ainda aos paralogismos da má fé. (...) A tradição apostólica, ao parecer de todos os teólogos, e a beneplácito da mesma razão, considera-se divina. (...) O segredo do passado tão-somente pode revelar-nos a tradição. É por isso que o conhecimento da origem é o conhecimento do fim, à tradição incumbe descortinar o mistério do futuro. (...) Por espaço de dez séculos, a tradição oral foi o único recurso para a interpretação do sentido da lei (CASTELO BRANCO, 1903, p. 147 -150; 154).

Nesse sentido, o Protestantismo teria prestado um desserviço para o Cristianismo ao desvalorizar a doutrina e a tradição da Igreja Católica e filiar-se ao racionalismo, com a difusão da livre interpretação do texto bíblico:

> Os únicos homens apostólicos, que, depois dos discípulos, pregaram o Evangelho de Jesus Cristo a todas as nações, foram os bispos, e os pastores da Igreja Católica Romana, e os seus delegados às nações idolatras, que abraçaram a fé. Ora, se os apóstolos eram infalíveis em virtude das promessas de Cristo, conclui a inteligência menos versada na teologia, que a Igreja dos Apóstolos, nos séculos posteriores, em virtude daquela promessa, manteve cunho de infalibilidade, garantido pela permanência da doutrina. (...) Admitida a infalibilidade da Igreja de Jesus no seu começo, é necessária consequência proclamar cismáticos e heréticos aqueles que, separados dela, se não pejam de divinizar o espírito de seita sobre a apoteose do livre arbítrio. (...) Quem se impuser a utilíssima tarefa de estudar a reforma luterana em todas as suas ramificações irreconciliáveis com o tronco, chegará precisamente aos mais profícuos resultados do estudo, que são a sabedoria, e as extremas consequências de um falso sistema que são o desengano. (CASTELO BRANCO, 1903, p. 173 -176).

Com a defesa enfática da Igreja Católica como sendo a responsável por propagar a tradição apostólica é que Camilo conclui o texto.

Após finalizar a leitura de *Divindade de Jesus* e de sua extensão *Tradição Apostólica*, podemos supor que eles tenham sido um dos grandes motivadores para as compreensões críticas sobre a questão religiosa na obra de Camilo Castelo Branco, desenvolvidas sempre a partir da ideia de que os textos do escritor difundem uma "perspectiva cristã de vida".

Talvez um dos primeiros a propor isso foi Jacinto do Prado Coelho (1920-1984), na já clássica e incontornável obra *Introdução ao estudo da novela camiliana* (1946). O crítico atesta que "a novela camiliana típica é informada pelas ideias centrais da Providência, do Pecado e do resgate, e não poderá compreender-se fora duma concepção cristã de existência" (PRADO COELHO, 1981, p. 28).

Na esteira do filho, António do Prado Coelho (1885-1952), no livro *Espiritualidade e arte em Camilo*, publicado em 1950, dedica-se a refletir sobre a questão religiosa presente nas obras camilianas e, para tanto, reduz a problemática em três fases. Em uma fase inicial, que vai dos primeiros escritos até a publicação de *Lágrimas abençoadas*, em 1855, Camilo estaria vivendo um "período do orgulho", no qual suas personagens explicitam a supremacia do homem sobre qualquer força ou elemento sobrenatural.

A segunda fase, "de evolução do gênio de Camilo" (PRADO COELHO, 1950, p.14), seria o período da "humildade", no qual o homem é colocado na dependência de Deus, com o autor

> revertendo ao passado e fazendo como que um exame de consciência, em que terá chamado a terreno os erros e desvios abusivos da 1ª fase de escritor, declarava, à maneira de voluntária confissão pública de pecados, de que uma contrição perfeita já então o teria resgatado (...) Caracteriza este período o conceito de que a salvação do homem está em Deus. (PRADO COELHO, 1950, p. 15).

Toda a produção do final dos anos 1850 até o início dos anos 1870 poderia ser entendida nessa perspectiva. Com a publicação do *Livro de Consolação* (1872) até a morte do autor, as obras seriam classificadas como sendo de "expiação":

> O 3º período e último da evolução de Camilo, sendo perfeitamente diferenciado dos procedentes, participa naturalmente da larga experiência alcançada neles - experiência moral e psicológica e experiência de técnica artística [e] seria legítimo supor que o travo amargo dos desenganos, o sempre continuado, ininterrupto arrastar da longa cadeia de sofrimentos, dia a dia mais agudo e exasperantes, o fizeram, por fim, deter-se mais na contemplação desolada e desoladora da <<fatalidade>>, do que na do resgate da alma, obtido ao preço do sangue de Jesus (PRADO COELHO, 1950, p. 16-18).

Se por um lado, *Divindade de Jesus* e *Tradição Apostólica* apontam para a ideia da "concepção cristã de vida", mencionada acima pelos Prado Coelho, por outro, podem mesmo levar à conclusão de que estamos diante não somente de um escritor cristão, mas, considerando as assertivas contrárias ao Protestantismo, presentes em *Tradição Apostólica*, termos indícios que estamos diante de um cristão católico.

Isso ficaria ainda mais evidente se fizermos um levantamento das referências bibliográficas citadas por Camilo ao longo das composições, pois, conforme Luís Machado de Abreu constatou, "As páginas da *Divindade de Jesus* abundam em referências colhidas na vasta seara de autores católicos, de preferência conservadores e tradicionalistas. Recordemos, entre muitos, Bossuet, de Maistre, Frayssinous, Roselly de Lorgues, L. Veuillot, Lacordaire" (ABREU, 1992-1994, p. 123). Ao ponderar sobre o teor teológico presente nos textos e relativizar a erudição das proposições ali contidas, Abreu adensa ainda mais a ideia de crença explícita por parte do escritor:

> A apologética praticada por Camilo é de segunda mão. Não refuta nem demonstra com serena erudição. Fica-se pela proclamação afetiva e veemente das posições doutrinais do dogma católico, emprestando à afirmação da doutrina o tom persuasivo da eloquência sagrada. [...] O autor português quase limita sua intervenção a tirar partido da situação polémica exacerbada pela obra de Renan, para, quase sem discutir proclamar a sua fé e dar assim voz às verdades em que acredita, em vez de aduzir as razões da sua crença. (ABREU, 1992-1994, p. 128).

Todavia, se nesses tratados a fé, a crença e as verdades religiosas que Camilo supostamente acreditava podem ser entrevistas, temerário é afirmar isso quando se considera outras produções do autor, desenvolvidas antes e depois da publicação de *Divindade de Jesus* e *Tradição Apostólica*.

As críticas dirigidas a instituições religiosas, especialmente à Igreja Católica e seus representantes, encontradas em diversas obras, do início ao fim da produção camiliana, problematizam - e muito – qualquer tentativa apressada de vincular Camilo ao Catolicismo.

Mesmo em sua obra mais emblemática, *Amor de Perdição*, de 1862, cujo enredo se convencionou chamar de passional, com todos os acontecimentos constituindo-se meros acessórios da narrativa para ilustrar as desventuras sofridas por Simão e Teresa para viverem seu amor impossível, podemos vislumbrar o teor crítico e ferino da crítica anticlerical na figuração de diversos religiosos que cercam a protagonista, especialmente no momento em que a jovem é enclausurada pelo pai no convento de Viseu. E a narrativa não fica somente no nível anticlerical, mas toma contornos de antirreligiosidade nos momentos em que o narrador tece críticas contundentes aos que se servem da fé para alcançar benefícios bastante terrenos, escusos e corruptos, ao invés de vivenciar a experiência religiosa de modo autêntico, em prol do próximo e da realidade que circundam o suposto religioso ou a suposta religiosa.

A mesma discussão pode ser percebida na construção das personagens religiosas presentes em *A Bruxa de Monte Córdova*, sendo que aqui, tal qual em *Amor de Perdição* e o *O bem e o mal* – somente para reduzirmos em três os diversos exemplos contundentes -, temos um ou outro religioso preservado da crítica corrosiva, atestando que, concomitantemente ao rechaço veiculado contra religiosos e religiosas nefastos presentes na Igreja e na sociedade, Camilo também difunde a imagem de religiosos, religiosas e de um tipo de crença que se quer e se tolera.

Por esse motivo é que em minhas leituras sobre a questão religiosa presente na obra camiliana e de outros autores portugueses do século XIX, venho propondo os termos (anti)clerical e (anti)religioso grafados com o prefixo "anti" entre parênteses, pois os intentos das narrativas extravasam a mera crítica negativa ao clero e à religiosidade, já que, se por um lado percebemos religiosos e práticas religiosas sendo insistentemente questionadas, por outro, também podemos notar apologias positivas feitas a determinados tipos de religiosos e de crença. Tais apologias tanto expõem uma espécie de modelo exemplar de clérigo e de práticas religiosas, quanto aprimora, amplia e torna complexa a crítica dirigida à grande maioria dos religiosos que figuram nas obras e, por conseguinte, às questões relacionadas à fé no transcendente.

Nesse sentido, *Divindade de Jesus* e *Tradição apostólica* devem ser lidos e compreendidos com cautela, sobretudo quando os entendemos dentro da vasta produção do escritor, sendo temeroso, se não problemático, afirmar que eles revelam um Camilo cristão católico. Talvez aí, como em outros textos do autor, temos apenas uma de suas facetas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Machado de. Camilo contra Renan: a propósito da Divindade de Jesus. *Revista da Universidade de Aveiro: Letras*, Aveiro, n. 9-11, p. 117-134, 1992-1994.

BUENO, Aparecida de Fátima. *As Imagens de Cristo nas obras de Eça de Queiroz*. 233 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas/UNICAMP, Campinas, 2000.

CARVALHO, Maria Tereza. *Literatura e Religião: Três momentos de aproveitamento do Novo Testamento na literatura portuguesa*. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas/UNICAMP, Campinas, 1995.

CASTELO BRANCO, Camilo. A velhice do Padre Eterno. In: JUNQUEIRO, Guerra. *A velhice do Padre Eterno*. Porto: Lello & Irmão, s.d.

_____. *A Divindade de Jesus e Tradição Apostólica*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira – Livraria Editora, 1903.

COELHO, António do Prado. *Espiritualidade e Arte de Camilo: estudo crítico*. Porto: Livraria Simões Lopes, 1950.

COELHO, Jacinto do Prado Coelho. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 2. ed. Vila da Maia: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1981. v. 1.

Recebido em 29/01/2018
Aprovado em 29/04/2018
Publicado em xx/06/2018

Hereticus est: cristianismo e catolicismo pelo olhar de Eça de Queirós e Antero de Quental

Hereticus est: Christianity and Catholicism through the eyes of Eça de Queirós and Antero de Quental

Monica do Nascimento FIGUEIREDO[1]
Carolina Lopes BATISTA[2]

RESUMO: Este trabalho teve como objetivo relacionar as ideias de Antero de Quental sobre a situação de Portugal no século XIX – tão contrastante com o restante da Europa – e a Igreja Católica – um dos motivos, na opinião dos dois principais autores trabalhados, para tal circunstância – com o romance de Eça de Queirós *O crime do Padre Amaro*. Para isso, utilizou-se a palestra do primeiro – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* – realizada nas Conferências do Casino como principal fonte, e textos críticos e teóricos de autores como Carlos Reis, Helena Cidade Moura, João Mendes, entre outros. Apontaram-se questões como jejum, eucaristia e confissão como formas de controle e, consequentemente, divinização da figura dos padres. Por fim, tanto para Eça quanto para Antero, há duas possíveis soluções para a decadência da Península Ibérica: a ciência – representada pelo Doutor Gouveia – e uma religião despida de dogmas e preconceitos – tal como o personagem Abade Ferrão.

PALAVRAS-CHAVE: Religião. Antero de Quental. Eça de Queirós. Catolicismo. Decadência.

ABSTRACT: This work's objective was to relate Antero de Quental's ideas about the Catholic Church and the conditions of Portugal in the 19th century – so contrasting from the rest of Europe – with Eça de Queirós' novel O crime do padre Amaro. For this purpose, it uses the former's lecture from the first – *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* – held in the Casino Conferences as its main source, as well as theoretical and critical texts from authors such as Carlos Reis, Helena Cidade Moura, João Mendes, among others. Catholicism, for both of the primary authors used here, was the main reason for the Portuguese lethargy. Matters such as fasting, eucharist and confession were criticized by them as means of control, as well as the consequent divinization of the figure of the priests. Finally, for both Eça and Antero, there are two possible solutions for the decadency of Iberic Peninsule: science – represented by Dr. Gouveia – and a religion stripped of dogmas and prejudices – as the one inspired by the character Abade Ferrão.

KEYWORDS: Religion. Antero de Quental. Eça de Queirós. Catholicism. Decay.

[1] Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas, Área de Literatura Portuguesa e Africanas. Professora Doutora Associada de Literatura Portuguesa nos cursos de Graduação e Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ. Pesquisadora de Produtividade em pesquisa do CNPq. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. CEP: 21941-917. E-mail: mnfigueiredo@hotmail.com
[2] Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ – Faculdade de Letras, Departamento de Letras Vernáculas, Área de Literatura Portuguesa e Africanas. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. CEP: 21941-917. E-mail: lina.lopes25@hotmail.com

As Conferências do Casino

A Europa vivia um momento de grande efervescência histórica[3]; gritos de mudanças chegavam aos ouvidos portugueses e eram vistos, por grande parte da sociedade conservadora, como sinais assustadores de revolta e agitação. Além disso, a ruptura com o Antigo Regime e o fim da Regeneração[4] não trouxeram as mudanças esperadas para os problemas de Portugal. A jovem intelectualidade perguntava-se os motivos do atraso e da crise social e política que assolavam seu país, procurando por possíveis soluções, afinal, como aponta João Medina (2001), "Portugal estava doente e era preciso descobrir onde se gerava a gangrena" (p. 56). O homem que viria a organizar uma série de palestras com o intuito de promover a discussão sobre a situação portuguesa era Antero de Quental, com as suas planejadas Conferências do Casino.

As conferências ocorreram do dia 22 de maio a 19 de junho de 1871. No segundo dia das Conferências, Antero de Quental discursou, sob o título *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos* (1982), sobre a situação em que se encontrava não só Portugal mas toda a Península Ibérica e pontuou o que ele considerava ser os motivos da decadência da arte, da sociedade, da moral e da Península como um todo.

Antero defendeu que, até o século XVI, "a Península [se] conservou à altura daquela época extraordinária de criação e liberdade de pensamento" (QUENTAL, 1982, p. 262). A grande era de ouro da Península, segundo ele, foi a Era Medieval e, para justificar tal afirmação, descreve quatro fatores destacando a Península do restante da Europa: o primeiro argumento é que, entre todos os países europeus, Portugal e Espanha foram os únicos que não tiveram feudalismo; o segundo diz respeito à religião: ambos os países são natural e fervorosamente religiosos – "adoram com paixão: mas só adoram aquilo que eles mesmos criam, não aquilo que se lhes impõe", o que os tornava independentes da "cúria romana" (QUENTAL, 1982, p. 259) –; em terceiro lugar, na cultura, os peninsulares destacavam-se intelectualmente com a filosofia e a poesia; e, por fim, havia o mais importante argumento: as

[3] A geração de 70 presenciou conflitos como a tentativa da Polônia de se libertar da Áustria e a Irlanda da Inglaterra; a luta pela unidade italiana; e, num futuro breve, essa mesma geração testemunharia a Revolução Espanhola e a Comuna de Paris. Ela foi contemporânea, também, de avanços no conhecimento científico como a proposta darwinista da evolução das espécies; as escavações arqueológicas de Champollion, Schliemann, Renan e Jacques Boucher de Pertes, em que se encontraram fósseis; e de novos grandes pensadores, como, por exemplo: Hegel com sua "Dialética do Processo Racional"; Taine com o determinismo, o condicionamento do indivíduo ao meio; Comte com o Positivismo; Marx com o materialismo histórico; Proudhon com sua afirmação de que "La *propriété*, c'est le vol" (a propriedade é um roubo), com o federalismo e a anarquia – apesar de Marx denominá-lo "socialista utópico" –; etc. (para só fazer um precário resumo das grandes mutações vividas por um século considerado pelos historiadores como avassalador).

[4] O Antigo Regime ocorreu entre o século XV até meados do século XIX. Em 1820, eclodiu uma revolução em Portugal que exigia a expulsão dos britânicos, o restabelecimento do comércio com o Brasil e a volta da família real, sendo que esta retornaria não mais como soberana absolutista, mas como parlamentar. Em 1828, houve um enfrentamento que dará forma a uma Guerra Civil, a qual dividiu o país entre miguelistas (aqueles que queriam D. Miguel como rei e o Regime Absolutista) e liberais (que tinham como líder D. Pedro, e clamavam como regime uma Monarquia Constitucional e Parlamentar). Em 1834, inicia-se um período de Monarquia Constitucional, cuja burguesia terá mais ou menos representatividade, mediante os governos que forem eleitos até à Proclamação da República em 1910. A Regeneração (1868) foi o período em que o Partido Regenerador, sob o comando principal do Marechal Saldanha e liderado por Fontes Pereira de Melo, ficou no poder, sendo substituído, em seguida, pelo Partido Reformista. Os regeneradores desejavam o desenvolvimento econômico e a modernização de Portugal de maneira a continuar a promessa liberal dos primeiros tempos, mesmo que para isso fossem necessárias pesadas medidas fiscais (BIRMINGHAM, 2015).

expansões marítimas – "Numa coisa, porém, a excedemos [a Europa], tornando-nos iniciadores: os estudos geográficos e as grandes navegações" (QUENTAL, 1982, p. 261).

Após o século XVI, contudo, os erros acumulados durante anos pela Península começam a afundá-la e levá-la à decadência. "Deste mundo brilhante, criado pelo génio peninsular na sua livre expansão, passamos quase sem transição para um mundo escuro, inerte, pobre, ininteligente e meio desconhecido" (QUENTAL, 1982, p. 263). Em apenas 60 anos, Antero exclama exasperado, a "improcrastinável decadência" aparece em tudo: "na política, na influencia, nos trabalhos da inteligência, na economia social e na indústria, e como consequência de tudo isto, nos costumes" (QUENTAL, 1982, p. 263). E quais teriam sido os causadores dessa "ignorância", da "opressão" e da "miséria" que levaram "fatalmente, à depravação dos costumes"? Segundo Antero, são três os motivos: 1) De cunho moral: o *catolicismo* reforçado pelo Concílio de Trento era imobilizado e intolerante, impunha o dogma como base da moral, opondo-se, assim, à liberdade individual de consciência; 2) De cunho político: o *absolutismo.* A classe média começava a erguer-se e ter voz, porém "governava-se então pela nobreza e para a nobreza". O sentimento instintivo de liberdade da burguesia era obliterado pela monarquia absolutista, acostumada a ter o povo servindo-a; 3) De cunho econômico: as *conquistas*, que se utilizavam do trabalho escravo, do trabalho servil. Para Antero, apenas o trabalho livre era fecundo e, por isso, as conquistas opunham-se ao comércio e à indústria.

Catolicismo, absolutismo e conquistas. Ao longo de sua palestra, Antero problematiza cada um dos "fenómenos capitais" e explica como cada um deles levou a Península Ibérica à sua inevitável decadência. No entanto, destacaremos apenas um deles que consideramos essencial para este trabalho: o de cunho moral.

Em sua conferência, Antero deixa bem claro que não foi o Concílio de Trento[5] o causador da degradação religiosa. O espírito cristão há muito que sofria com os despotismos da instituição. Entretanto, o Concílio organizou-o e cristalizou-o de forma poderosa. As indulgências – "meio através do qual a igreja concede a remissão total ou parcial do castigo temporal devido ao pecado já perdoado"[6] (MATOS, 2009) –, por exemplo, já eram praticadas pela Igreja Católica desde a época das Cruzadas, mas que foram formalizadas após o décimo nono Concílio.

Ora, Antero, Eça e outros da Geração de 70 separavam claramente o cristianismo do catolicismo. O primeiro significava sentimento, fé e inspiração, estava igualmente presente no catolicismo, no luteranismo, nos evangelistas e nas pessoas comuns. Esse sentimento puro de amor, caridade e tolerância é como Eça descreve o que sente quando descobriu a bíblia e a humanidade:

[5] Em 31 de outubro de 1517, após se revoltar com as vendas das indulgências pela Igreja Católica, que visava à arrecadação de recursos para a construção da Catedral de São Pedro, Martinho Lutero dá início à Reforma Protestante com a publicação das *Noventa e Cinco Teses*. Em resposta à Reforma, vinte e oito anos depois, a Igreja Católica inicia sua Contrarreforma com a realização do décimo nono Concílio Ecumênico da Igreja, ou como ficou mais conhecido: o Concílio de Trento (1545-1563).

[6] João Tetzel, um dos dominicanos responsáveis pela venda de indulgências e o melhor vendedor encontrado pelo arcebispo Alberto de Brandemburgo, usava a rima "Logo que a moeda na caixa ecoa, uma alma do purgatório para o céu voa" para aumentar as vendas. Sua estratégia funcionou de forma satisfatória (MATOS, 2009).

> [...] e ainda recordo o meu deslumbramento quando descobri esta immensa novidade, a BÍBLIA! Mas a nossa descoberta suprema foi a da Humanidade. [...] Começamos logo a amar a Humanidade, como há pouco, no ultrar-romantismo, se amára Elvira (QUEIRÓS, 1896, p. 485).

O catolicismo, por sua vez, é, sobretudo, uma instituição, um dogma e uma disciplina. O que os intelectuais de 70 defendiam era que, utilizando o sentimento cristão das pessoas, a Igreja Católica criou para si maneiras de gerar o benefício próprio, impondo regras, dando poder absoluto à figura do Papa e distorcendo qualidades humanas: a razão, o pensamento e o livre exame de consciência individual foram transformados em crimes contra Deus.

A resposta da Igreja ao movimento reformista foi dada pelo Concílio de Trento, e ela foi dura e definitiva: criou outros vários dogmas a serem seguidos e/ou aceitos, justificando-os como verdades bíblicas: surgimento do pecado original,[7] a obrigação da eucaristia,[8] a confissão como única forma de remissão e absolvição, restrição da leitura bíblica pelos seculares etc. "Ora, o que é isto senão a suspeição da razão humana, condenada a pensar e a ler pelo pensamento e pelos olhos de meia dúzia de eleitos?" (QUENTAL, 1982, p. 275).

Assim, para Antero, a Contrarreforma foi um retrocesso que, com sua disciplina e política, fez de nações "hordas de fanáticos endurecidos, o horror da civilização" (QUENTAL, 1982, p. 279). Com isso, os costumes depravaram-se: nos nobres ocorriam o vício, a brutalidade e o adultério, enquanto que nos pobres havia a corrupção, a hipocrisia. O próprio clero sofre o rebaixamento moral. Todo esse triste cenário, iniciado no século XVI, acabou por refletir-se na arte e na literatura, que chegou tão quebrada e criticada no século XIX por Antero e seus compatriotas. Para Antero, a decadência ou a ascendência de cada nação estava intrinsecamente ligada à religiosidade:

> Se houvessem alcançado essa reforma, teríamos nós talvez, Espanhóis e Portugueses, escapado à decadência. [...] As nações mais inteligentes, mais moralizadas, mais pacíficas e mais industriosas são exactamente aquelas que seguiram a revolução religiosa do século XVI: Alemanha, Holanda, Inglaterra, Estados Unidos, Suíça. As mais decadentes são exactamente as mais católicas! (QUENTAL, 1982, p. 273).

Podemos afirmar que, guardando as devidas proporções, a obra *O crime do padre Amaro* foi o resultado das reflexões sobre as ideias e os discursos políticos de Antero, além das próprias concepções pessoais de Eça de Queirós sobre seu país e o restante da Europa, transformadas em uma obra de ficção. Ficção esta que foi alvo de críticas e controvérsias, mas que, apesar disso, cumpriu seu papel: expôs as cenas dos vícios de uma vida devota, ou, como queria seu autor, "dizer a caricatura do velho mundo burguês" (QUEIRÓS, 1945, p. 49 apud MENDES, 1995, p. 630).

[7] De acordo com o pecado original, todos nascemos em pecado por causa de Adão e Eva e por isso devemos ser batizados e obedecer à Igreja para que Jesus possa salvar nossa alma de uma danação já imposta desde o primeiro suspiro, ou, como diria Antero de Quental, "Para sujeitar na Terra o homem, era necessário fazê-lo condenar primeiro no Céu" (QUENTAL, 1982, p. 274).

[8] Ou seja, crer e cear o vinho como sangue de Cristo e o pão como seu corpo. Para "fazer entrar o cristianismo no caminho da idolatria", segundo critica Antero (QUENTAL, 1982, p. 275).

Cenas da Vida Devota

Após as conturbadas conferências de 1871, Antero teria "encomendado" a Eça um texto que transformasse seu ensaio político em ficção, para que fosse publicado em uma coluna da *Revista Ocidental*. Este texto, após alguns anos e vários ajustes, tomou corpo sob o título de *O crime do padre Amaro*[9]. Apesar da história narrar a vida de um padre de Leiria que se apaixona por uma devota e a engravida, essa obra vai muito além desta chocante premissa. Helena Cidade Moura, em sua "Nota Final" a este livro (QUEIRÓS, 1964),[10] diz tratar-se de uma crítica a "uma sociedade analfabeta e medrosa, encolhida atrás de conceitos e preconceitos que nem sequer consciencializa" (QUEIRÓS, 1964, p. 502).

Os principais problemas que Antero apontara em sua Conferência – instituições corrompidas por pessoas corrompidas – são pontuados no romance de Eça. Questões como a eucaristia e o jejum, que Antero afirmava levar o cristianismo para a idolatria, por exemplo, são abordadas logo no capítulo II, assim que Amaro chega à casa de S. Joaneira e pergunta sobre a ceia do dia seguinte. O trecho transcrito abaixo nos mostra que, enquanto para a beata S. Joaneira sua preocupação é seguir o jejum para salvar sua alma, a preocupação de Amaro e Cônego Dias é sobre onde irão cear, já que eles não precisam ficar sem comer como seus fiéis:

> Mas nos primeiros degraus o pároco parou, e voltando-se, afetuosamente:
> – É verdade, minha senhora, amanhã é sexta-feira; é jejum...
> – Não, não, – acudiu o cônego que se embrulhava na capa de lustrina, bocejando – você amanhã janta comigo. Eu venho por cá, vamos ao chantre, a Sé, e por aí... [...]
> A S. Joaneira tranquilizou logo o pároco:
> – Ai, é escusado lembrar os jejuns, senhor pároco. Tenho o maior escrúpulo!
> – Eu dizia – explicou o pároco – porque infelizmente hoje em dia ninguém cumpre...
> – Tem vossa senhoria muita razão – atalhou ela. – Mas eu! Credo!... A salvação da minha alma antes de tudo! (QUEIRÓS, 1972, p. 36).

Antero, em sua palestra, fala sobre a sessão 4 do Concílio de Trento, no qual se decide que a bíblia deve ser lida apenas pelos seculares, concluindo que isso nada mais é do que o controle do pensamento individual. Apesar de não haver uma passagem que aborde claramente esse tema, em diversos capítulos do romance, o narrador chama-nos a atenção para o controle da Igreja sobre os fiéis, sobre as massas e, principalmente, sobre as mulheres:

> [...] o que ela precisa é um confessor *teso*, que lhe diga – *para ali!* E sem réplica. A rapariga é um espírito fraco; como a maior parte das mulheres não se sabe dirigir por

[9] A primeira versão de *O crime do padre Amaro* foi publicada por Antero de Quental e Jaime Batalha Reis na *Revista Ocidental* em formato de folhetim e contra a vontade de Eça de Queirós. Carlos Reis, tanto na "Introdução" à edição crítica de *O crime do padre Amaro* (2000) quanto no artigo "Desastre literário: sobre a publicação d'*O crime do padre Amaro*", da *Revista Semear* (1997), chega à conclusão de que, se não tivesse sido essa a decisão dos dois editores, o destino dos escritos que geraram o livro que hoje conhecemos seria, provavelmente, a empoeirada gaveta do escritório de Eça, podendo nunca dela ter saído. A essa conclusão chega Carlos Reis através da leitura das cartas de Eça de Queirós enviadas a Batalha Reis. Nelas, Eça pedia que Batalha Reis enviasse depressa as provas do texto para poder relê-las e ajeitá-las ou, então, enfiá-las na gaveta, caso estivessem demasiado terríveis. Em outras cartas, Eça de Queirós se mostra apreensivo com sua escrita e com as necessárias mudanças no romance, que poderiam continuar a serem feitas incansavelmente. A versão que utilizamos para análise é a terceira, de 1880.

[10] Referimo-nos à sua Nota Final à edição de *O crime do Padre Amaro* da editora Lello.

> si; necessita por isso um confessor que a governe com uma vara de ferro, a quem ela obedeça, a quem conte tudo, de quem tenha medo... É como deve ser um confessor. (QUEIRÓS, 1972, p. 185).

E, a partir dessa última citação, chegamos a um dos temas mais abordados no livro: a confissão e o poder que o confessor exerce sobre os católicos, muitas vezes usando esse poder em benefício próprio, como nos prova o padre Natário na passagem do capítulo XI, em que ele e Amaro encontram-se na capela onde está o caixão de Morais. Natário olha para o morto e fala: "E a viúva fica rica. É generosa, é presenteadora... Quem a confessa é o Silvério, hem? Tem as melhores pechinchas de Leiria, aquele elefante!" (QUEIRÓS, 1972, p. 172).

Importante também seria recuperar a cena do jantar que reúne quase todos os religiosos do romance – Padre Amaro, Cônego Dias, Padre Natário, Padre Brito e Abade da Cortegaça – e mais o beato Libaninho. A questão da confissão, então, é abordada pelos presentes. Há uma discussão, pois mesmo entre os clérigos há a dúvida da legitimação do ato de confissão. Enquanto discutiam sobre o uso do confessionário para angariar votos para um partido que melhor atendesse às necessidades da Igreja, Amaro – que ainda não está completamente corrompido a esta altura da narrativa – escandaliza-se. Padre Natário, já alegre pela comida e o vinho, acaba dizendo: "Pois o senhor toma a confissão a sério?" (QUEIRÓS, 1972, p. 102). Mais para frente, em meio aos protestos de seus colegas e gritos de "*hereticus est!*", Natário desenvolve seu argumento: para ele, a confissão "é um meio de persuasão, de saber o que se passa, de dirigir o rebanho para aqui ou para ali" e quando usada em serviço divino "a absolvição é uma arma!" (QUEIRÓS, 1972, 102). O próprio Natário parece reconhecer o que Antero de Quental, em sua conferência, mostrou pensar sobre a existência de um "director espiritual" na comunicação entre fiéis e Deus: "Absolver é exercer a graça. A graça só é atributo de Deus; em nenhum autor encontra que a graça seja transmissível. Logo..." (QUEIRÓS, 1972, p. 103).

Com tantas formas de idolatria e de condenação da alma, apenas o padre e outros sacerdotes podiam livrar da danação eterna. A imagem do clérigo passou a ter um grande valor, muitas vezes um valor comparável ou excedente ao de Deus. Além disso, "a falta de participação nos prazeres humanos e sociais" era compensada na ideia de que o sacerdócio fornecia uma "superioridade espiritual" sobre todos os homens. Assim pensa Amaro quando se enfurece ao imaginar Amélia e o "miserável escrevente" casados, afinal...

> [...] que era ele em comparação de um pároco a quem Deus conferia o poder supremo de distribuir o céu e o inferno?...[...] Era um Deus dentro da Sé [...] porque todo o padre, o mais boçal, tem um momento em que é penetrado pelo espírito da Igreja ou nos seus lances de renunciamento místico ou nas suas ambições de dominação universal; todo o subdiácono se julga uma hora capaz de ser santo ou de ser papa [...]. (QUEIRÓS, 1972, p. 119).

Essas infalibilidade e inquestionável sacralidade daqueles que usavam a batina tornavam seus seguidores cada vez mais fanáticos, embrutecidos e com seus instintos pagãos revividos, pois era muito melhor e mais fácil ter fé em algo real, visível e *tocável* – de todas as maneiras – do que em algo invisível que só iria ser testemunhado (talvez) quando morresse. Assim, os fiéis acabavam transferindo suas necessidades para imagens, objetos e pessoas:

> Tanta santidade fanatizou as velhas. Que anjo! Olhavam-no, babosas, com as mãos vagamente postas. A sua presença, como a de um S. Vicente de Paula, exalando caridade, dava à sala uma suavidade de capela; e a senhora D. Maria da Assunção suspirou de gozo devoto. (QUEIRÓS, 1972, p. 229).

O amor que Amélia sentia por Amaro era mais uma devoção à sua figura poderosa e um "gozo devoto" do que de fato um amor pelo homem que Amaro era. Quando o admira no altar, realizando as bênçãos e rituais católicos, "Era então que Amélia o amava mais" (QUEIRÓS, 1972, p. 240). Neste ponto, cremos ser interessante dispensar um ou dois parágrafos sobre o desejo de Amélia pelo "senhor pároco". É interessante perceber como esse amor nunca foi "igualitário". Logo na primeira vez em que os dois veem-se, a cena é descrita de forma a mostrar como a relação de Amélia e Amaro será explorada mais à frente: este como alguém superior, de certa forma sagrado; aquela como submissa e devotada. Os dois encontram-se no meio da escada, enquanto Amaro descia e Amélia chegava em casa. Ele fica parado na parte superior da escada, olhando para Amélia de cima enquanto se apoia no corrimão; ela está na parte de baixo, parada "um pouco embaraçada" e olhando para cima, onde Amaro se encontra, "os olhos vivos e negros [que] reluziam" (QUEIRÓS, 1972, p. 37).

Amélia admira, sente desejos sexuais por um ser que considera divino, transfere sua admiração/medo pela religião para a figura de Amaro: "sentia um vago amor físico pela Igreja; desejaria abraçar, com pequeninos beijos demorados, o altar, o órgão, o missal, os santos, o céu, porque não os distinguia bem de Amaro" – ele era seu "Deus particular" (QUEIRÓS, 1972, p. 110). Amaro, por sua vez, "gozava prodigiosamente esta dominação" (QUEIRÓS, 1972, p. 268). Como um déspota, descontava naquela mulher que lhe era completamente submissa tudo o que teve que passar em sua vida: "se passava os seus dias, por profissão, louvando, adorando e incensando a Deus – era ele também agora o Deus de uma criatura que o temia e lhe dava uma devoção pontual" (QUEIRÓS, 1972, 268). Amélia, antes do homem, gozava a batina, o padre; Amaro deliciava-se com uma fiel adoradora. Assim era o relacionamento – ou "Império" como chamava Amaro – entre Amélia e Amaro: ela desejava o padre com o fanatismo de uma beata; ele "imperava" sobre a moça como uma controladora Igreja.[11]

Toda essa devoção e fanatismo – que domina todas as beatas – rendem uma das cenas mais ridículas – e por isso mesmo, maravilhosa – do livro: quando Padre Natário encontra um volume do *Panorama* que pertence a "João Eduardo, o ímpio", na casa da S. Joaneira e apavora as mulheres ao explicar que, como um ser excomungado, todos que tocarem em objetos que pertençam a ele estarão igualmente perdidos, o que "se lhes representava como um desabamento de catástrofes, um aguaceiro de raios despedidos das mãos do Deus Vingador". Horrorizadas, procuram por outros objetos que poderiam pertencer ao herege pecador e resolvem queimá-los todos – claro que com muito cuidado para não os tocar "para evitar o contágio". Enquanto "a sala vibrava agora com a gralhada das senhoras, arrebatadas num furor santo" e as beatas falavam "com gozo do *fogo*, enchendo a boca com a palavra, numa delícia inquisitorial de exterminação devota", os padres observam calmamente e divertidos. Para eles, a representação do auto-de-fé que viria a seguir era necessária para "lhes fazer sentir que se não perde impunemente o respeito à batina" (QUEIRÓS, 1972, p. 231-233).

[11] Para saber um pouco mais sobre este assunto, indicamos o ensaio de Carlos Ceia, "A dialética do desejo n'*O crime do Padre Amaro*" (1997).

Jorge de Sena, em seu ensaio "Os três Amaros", sintetiza em uma curta frase o que, em nossa opinião, é a melhor definição desta narrativa de Eça de Queirós: "agressão com o mais doce dos sorrisos" (SENA, 2001). É exatamente isso que podemos observar na cena do capítulo XIV. O narrador de Eça utiliza-se de substantivos, de verbos, de locuções e, principalmente, de adjetivos que, ao mesmo tempo, nos fazem rir e nos horroriza. As velhas agachadas assoprando o fogo, queimando peças de roupas e revistas, enquanto os padres incentivam-nas... Todo esse conjunto de situações poderia formar uma cena de comédia se não fosse a ironia mordaz de nosso narrador:

> As senhoras lá estavam, em pé diante da lareira, *batidas* da luz *violenta* da fogueira que fazia destacar *estranhamente* as mantas de agasalho de que já se tinham coberto. A Ruça, de joelhos, soprava esfalfada. Tinham *cortado com o facão* a encadernação do Panorama; e as folhas *retorcidas e negras*, com um *faiscar de fagulhas*, voavam pela chaminé nas *línguas de fogo* claro. Só a luva de pelica não se consumia. Debalde com as tenazes a punham no *vivo* da chama; *tisnava*, reduzia a um *caroço engrolado*; mas não ardia. E a sua resistência aterrava as senhoras. [...] As outras olhavam, num *sorriso mudo*, o olhar *brilhante e cruel*, no *gozo daquela exterminação* grata a Nosso Senhor. O fogo *estalava*, pulando com uma *força galharda*, na glória da sua antiga função de purificador de pecados. – E por fim sobre as achas em brasas, nada restou do Panorama, do lenço e da luva do ímpio. (QUEIRÓS, 1972, p. 233-234, grifos nossos).

Talvez, justamente pela tinta forte com a qual a cena é descrita (fazendo com que as "inquisidoras" assemelhem-se a personagens de contos de terror) que ela pareça ainda mais risível – ou "patusca", como chama Natário. Por isso, os próprios eclesiásticos, observam de longe e rindo:

> Os três padres então, sós, olharam-se – e riram.
> – As mulheres têm o diabo no corpo – disse o cônego filosoficamente.
> – Não senhor, padre-mestre, não senhor – acudia logo Natário fazendo-se sério. – Eu rio porque a coisa, assim vista, parece patusca. Mas o sentimento é bom. Prova a verdadeira devoção ao sacerdócio, horror à impiedade... Enfim o sentimento é excelente. (QUEIRÓS, 1972, p. 233).

"O sentimento é excelente", diz o velho Natário! O sentimento excelente da idolatria dos fiéis torna-se "seu luxo", frase esta que é repetida por diversas passagens do romance. Enquanto alguns personagens decaíam no fanatismo, no julgamento e condenação dos outros, nas fofocas e nos pecados que diziam detestar (mas ao mesmo tempo acabavam cometendo com justificativas sem fundamentos racionais); os padres, aqueles que deveriam ser os guias espiritual e moral da vida dos devotos, são apresentados pelo narrador como sendo tão ou mais depravados do que seus seguidores. É um ciclo vicioso que, para Eça e Antero, era uma das causas da decadência moral da sociedade ibérica. Repetindo as palavras de Natário, o exemplo vem de cima e o exemplo dado pode-se resumir em uma única palavra: hipocrisia.

Entretanto, apesar da desolação, das críticas e das corrupções, existem dois personagens que encarnam aquilo que Eça de Queirós e Antero de Quental acreditavam ser os pilares para uma sociedade melhorada e renascida. Tais pilares são a ciência e o cristianismo – o sentimento puro, sem a corrupção dos homens –, ambas trabalhando pelo amor à Humanidade.

Dr. Gouveia e Abade Ferrão: a ciência e o cristianismo pelo amor à Humanidade

Como já escrevemos, após a desastrosa publicação – para Eça – de *O crime do Padre Amaro* em 1875, sai, no ano seguinte, uma nova versão com tantas modificações que Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha, na Introdução à *Edição crítica das obras de Eça de Queirós: O crime do Padre Amaro* (2000), chegam a dizer que é um novo romance em relação ao primeiro. No entanto, é apenas na versão de 1880 que os personagens Dr. Gouveia e Abade Ferrão – sobre os quais passaremos a falar – surgem, juntamente com suas refinadas inteligências a serviço do bem comum.

É possível, já em outras passagens, perceber a diferente forma de tratamento dada pelo narrador para os padres, e os outros representantes do clero, e para os abades. Os primeiros são quase sempre descritos com adjetivos, negativos ou irônicos; já os abades parecem ganhar um pouco mais de afeto por parte do narrador. Citamos aqui como exemplo o personagem principal: o Padre Amaro, "rapaz franzino, acanhado, cheio de espinhas carnais" (QUEIRÓS, 1972, p. 25). Amaro possui um capítulo inteiro só para descrever sua personalidade fraca, sem ideias – é uma grande surpresa quando vem dele o plano para afastar Amélia até o momento do parto –, devassa e sua grande *admiração* pelo feminino. Além disso, todo o livro mostra a contínua degradação moral de Amaro.

Além dele, outros clérigos são alvo do descrédito do nosso narrador: Cônego Dias é "amigado" de S. Joaneira e sua descrição física lembra "anedotas de frades lascivos e glutões" (QUEIRÓS, 1972, p. 55); Padre Natário é "uma criaturinha bilinosa, seca, com dois olhos encovados, muito malignos, a pele picada de bexigas e extremamente irritável" (1972, p. 97); Padre Brito é o mais estúpido e o mais forte da diocese, e "nas sestas quentes de junho atira brutalmente as raparigas para cima das medas de milho" (1972, 97); e o falecido José Miguéis, o *jiboia* ou *Frei Hércules*, como o chama Natário – "*Hércules* pela força [...] *Frei* pela gula" (1972, p. 24) –, tinha os modos e as palavras rudes.

Novamente chamamos a atenção para a ironia do narrador ao apelidar cada um dos clérigos com uma característica marcante que irá influenciar suas ações ao longo de toda a narrativa: Amaro é chamado de *Frei Apolo*. Como um dos deuses mais belos da mitologia grega, Amaro conquista Amélia com seu charme e sua conexão com o "divino". Parafraseando a fala de Natário, poderíamos dizer "*Apolo* bela sedução; *Frei* pela gula", pois a excitação, o desejo irrefreável, a "gula" de Amaro pelas mulheres é bem destacada na narrativa.[12] Em seguida, há o *Mestre da Moral* de Amaro. Ao descobrir que Cônego Dias era "amigado" de S. Joaneira, Amaro resolve seguir os impulsos que sentia quanto à Amélia, e é o Cônego quem o ajuda a criar soluções para os problemas que vão surgindo em consequência disso. Por fim, como último exemplo, o *língua de víbora*: Natário é sempre o autor de quase

[12] Como exemplo, citamos alguns trechos: "[...] o seu encanto era estar aninhado ao pé de mulheres, no calor das saias unidas, ouvindo falar de sant*as*" (QUEIRÓS, 1972, p. 40. Aqui, chamamos a atenção para o gênero feminino); "[...] e ele rolava por entre as saias, em contato com os corpos [...]" (1972, p. 40); "[...] perdia-se em imaginações vagas, e de repente apareciam-lhe no fundo negro da noite formas femininas por fragmentos, uma perna com botinas de duraque e a meia muito branca, ou um braço roliço arregaçado até ao ombro... Mas embaixo, na cozinha, a criada começava a lavar a louça, cantando; [...] e viam-lhe então desejos de descer, ir roçar-se por ela, [...] lembrav[a]-lhe outras mulheres que vira nas vielas, de saias engomadas e ruidosas [...]" (1972, p. 42); "[...] mas, ficando a contemplar a litografia, esquecia a santidade da Virgem, via apenas diante de si uma linda loura; amava-a; suspirava; despindo-se olhava-a de revés lubricamente; e mesmo na sua curiosidade ousava erguer as pregas castas da túnica azul da imagem e supor formas, redondezas, uma carne branca..." (1972, p. 45); entre outros.

todos os comentários mordazes da narrativa, sendo aquele que incita e deseja a vingança e o que mais inveja os outros.

Nenhum deles parece muito cristão...

O Abade da Cortegaça, por sua vez, é uma figura que, pelas descrições, possui a maior simpatia do narrador: "Era um *velho jovial*, muito *caridoso*, que vivia há trinta anos naquela freguesia e passava por ser *o melhor cozinheiro da diocese*" (QUEIRÓS, 1972, p. 97, grifos nossos). Ele é chamado de "bom", "excelente" e "prudente" por diversas vezes, e quando falava, falava "com afeto". Sua única ambição era cozinhar para o bispo. E mesmo na passagem em que estão todos jantando[13], quando comenta sobre utilizar a fé em troca de votos, o narrador parece se "compadecer", pois o Abade disse tal coisa "com ingenuidade":

> O Padre Natário na última eleição tinha arranjado oitenta votos! [...] Tinha-se entendido com um missionário, e na véspera da eleição receberam-se na freguesia cartas vindas do céu e assinadas pela Virgem Maria, pedindo, com promessas de salvação e ameaças do inferno, votos para o candidato do Governo. De chupeta, hem? [...]
> - Homem! – disse o abade *com ingenuidade* – disso é que eu cá precisava. Eu então tenho de andar aí a estafar-me de porta em porta. – E sorrindo *bondosamente*: – Com o que se faz ainda alguma coisa é com o relaxe da côngrua! (QUEIRÓS, 1972, p. 101).[14]

Enquanto todos os outros possuem descrições pejorativas,[15] o Abade Ferrão (assim como o Abade de Cortegaça) é um "bom homem", que possuía uma alegria que "bailava sempre nos seus olhinhos vivos", pois ele agia "humildemente", "discretamente", "cuidadosamente" e "com respeito" (QUEIRÓS, 1972, p. 279). E por que será que o narrador escolhe os abades como símbolo de um cristianismo não corrompido?

O catolicismo possui uma hierarquia eclesiástica bastante definida[16]. A Ordem católica principal é divida em duas "colunas", pode-se assim dizer: o episcopado e o presbiterado. Começa-se na parte mais baixa da segunda coluna – como padre – e, ao longo da vida eclesiástica, por indicações, podem acontecer "promoções". Da segunda, passa-se para a primeira coluna, também de baixo para cima. O grau máximo é o "representante de Deus na Terra", vulgo Papa. Um abade pertence a uma ordem menor, com regras, não próprias, mas talvez um pouco diferentes da católica oficial. Abades, monges e frades abraçaram a vida cristã católica, mas não fazem seminário para se formar padres. E grande parte dos que escolhem essa vida consagrada faz voto de pobreza.

São alguns desses cristãos que seguem a fé apenas por amor e que não estão sujeitos a uma doutrina que Eça de Queirós escolhe para representar o que ele e Antero de Quental consideram ser o sentimento evangélico de fato – E o Abade Ferrão é o seu principal

[13] A mesma passagem, já aqui citada, em que conversam sobre a confissão.
[14] O Abade da Cortegaça, apesar de bem tratado pela narrativa, tem pouca importância no restante dela. O Abade Ferrão, por sua vez, possui um papel muito maior, mesmo que aparecendo somente no final.
[15] Expressões como "cólera irracionável", "risadas bestais", "considerou duramente", "rosnando", "furioso", "pedante", "com autoridade", são abundantes na narrativa quando se trata dos demais religiosos.
[16] Cf. o texto de Allan Walbert "Entenda a hierarquia de governo da Igreja Católica", publicado no *EBC* (Empresa Brasil de Comunicações). Disponível em: <http://www.ebc.com.br/noticias/internacional/2013/03/entenda-a-hierarquia-de-governo-da-igreja-catolica>.

representante. Diferente dos outros clérigos, Ferrão não almeja subir na hierarquia católica: quando lhe diziam que estava predestinado a ser bispo, respondia, ironicamente, que era necessário "que eu tivesse o arrojo de um Afonso de Albuquerque ou de um D. João de Castro, para aceitar aos olhos de Deus semelhante responsabilidade!" (QUEIRÓS, 1972, p. 327), pois, observando seus colegas de sacerdócio, parecia-lhe que, para ser importante aos olhos de Deus, também deveria ser importante aos olhos do homem. O Abade também era um dos poucos que há anos pertencia à mesma diocese pobre, enquanto outros iam e vinham por pouco tempo. A sua residência possuía goteiras, a terra era escassa...

> [...] vivendo de dois pedaços de pão e uma chávena de leite, com uma batina limpa onde os remendos faziam um mapa, precipitando-se a uma meia légua por um temporal desfeito se um paroquiano tinha uma dor de dentes, passando uma hora a consolar uma velha a quem tinha morrido uma cabra... *E sempre de bom humor, sempre com um cruzado no fundo do bolso dos calções para uma necessidade do seu vizinho*, grande amigo de todos os rapazitos a quem fazia botes de cortiça, e não duvidando parar, se encontrava uma rapariga bonita, o que era raro na freguesia, e exclamar: "Linda moça, Deus a abençoe!" (QUEIRÓS, 1972, p. 327, grifos nossos).

Seus costumes eram tão diferentes que, assim como todos os outros tinham apelido, o dele era *a donzela*. Como todo homem, e não santo, tinha defeitos: gostar de caçar. Mas essa característica tem tão pouca importância diante das qualidades do Abade que, mesmo nesse parágrafo único em que se narra esse "erro", o narrador não poupa palavras para elogiá-lo com adjetivos: "teólogo ilustre", "espelho de piedade":

> Tinha só um defeito o Abade Ferrão: gostava de caçar! Coibia-se, porque a caça tira muito tempo, e é sanguinário matar uma pobre ave que anda azamafada pelos campos nos seus negócios domésticos. Mas nas claras manhãs de inverno, quando ainda há orvalho nas giestas, se via passar um homem de espingarda ao ombro, o passo vivo, seguido de seu perdigueiro – iam-se-lhe os olhos nele... Às vezes, porém, a tentação vencia: agarrava furtivamente a espingarda, assobiava à *Janota*, e com as abas do casacão ao vento, lá ia o *teólogo ilustre*, o *espelho da piedade*, através dos campos e vales... E daí a pouco – pum... pum! Uma cordoniz, uma perdiz em terra! E lá voltava o *santo homem* com a espingarda debaixo do braço, os dois pássaros na algibeira, consendo-se com os muros, rezando o seu rosário à Virgem, e respondendo aos bons dias da gente pelo caminho com os olhos baixos e o ar muito criminoso (QUEIRÓS, 1972, p. 327).[17]

Beatas como D. Josefa não gostavam do Abade por ele não levar seu fanatismo a sério. Para ele, atitudes como essas eram "uma dessas degenerações mórbidas do sentimento religioso" que "estão afetadas hoje todas as almas católicas" (QUEIRÓS, 1972, p. 328). As degenerações do espírito cristão criadas pelo catolicismo, criticadas por Antero de Quental, deixam o Abade inconformado.

[17] Apesar da inegável superioridade moral do Abade, não podemos deixar de notar a manipulação que o narrador exerce ao descrever os quase *impecáveis* dotes de Ferrão (de forma até exacerbada nos seus elogios, em que sinceros elogios podem se confundir com ironia), enquanto que, para os outros clérigos, nada mais é dito além dos inúmeros defeitos que possuem.

> [...] sentia-se triste, pensando que por todo o reino tantos centenares de sacerdotes trazem assim voluntariamente o rebanho naquelas trevas da alma, mantendo o mundo dos fiéis num terror abjeto do céu, representando Deus e os seus santos como uma corte que não é menos corrompida, nem melhor, que a de Calígula e seus libertos. [...] o Senhor não era um amo feroz e furioso, mas um pai indulgente e amigo [...] é por amor que é necessário servi-lo, não por medo [...] (QUEIRÓS, 1972, p. 329).

Diferente de D. Josefa, Amélia sente-se confortada pelo Abade. Durante toda a sua vida, Deus pareceu-lhe carrancudo e vingativo; sempre que cometia algum pecado, mesmo que em pensamento, tentava abrandar a fúria divina com jejum e rezas, com medo de que Deus lhe enviasse doenças ou a fizesse cair da escada (QUEIRÓS, 1972, p. 72). Assim que engravidou, começou a ter pesadelos e medos constantes da morte e do julgamento de Deus sobre seus atos. Ouvia vozes que insistentemente lhe diziam "Amélia, lembra-te dos teus pecados! Prepara-te, Amélia!" (QUEIRÓS, 1972, p. 325). O medo do inferno que lhe incutiram desde criança era aumentado por sua consciência e pelas perseguições de D. Josefa, que sempre a lembrava e a reprovava por suas ações. No entanto, o Abade Ferrão mostrava-lhe um novo conceito de religião, uma religião de perdão e amor, em que Deus aparecia como um "bom bisavô risonho", Nossa Senhora como uma "irmã de caridade" e os santos "camaradas hospitaleiros". Em vez de lhe falar do temível inferno,

> [...] mostrara-lhe um vasto céu misericordioso com as portas largamente abertas, e os caminhos multiplicados que lá conduzem, tão fáceis e tão doces de trilhar que só a obstinação dos rebeldes se recusa a tentá-los. [...] Era uma religião amável, toda banhada de graça, em que uma lágrima pura basta para remir uma existência de pecado. Que diferente da soturna doutrina que desde pequena a trazia aterrada e trêmula! [...] (QUEIRÓS, 1972, p. 347).

Eça, ao criar este romance, tenta manter-se dentro dos parâmetros do estilo que se propôs a escrever, isto é, o do Naturalismo – que, como explica-nos Carlos Reis, em *Introdução à leitura dos Maias* (1978), tem como base o Positivismo, em que suas principais fontes de conhecimento são a experiência, os fatos positivos e os dados sensíveis. O Naturalismo é um Realismo mais cru, mais científico. Contudo, em sua terceira versão, com o amadurecimento do seu processo literário, há uma suavização das características naturalistas. Ainda assim, é possível perceber alguns pontos dessa vertente estética em diversas passagens do livro, como os adjetivos que caracterizam os personagens, a forma como agem, a descrição física e comportamental deles... pois, de acordo com o Naturalismo, uma pessoa é fruto do ambiente em que está inserido – e o Dr. Gouveia é um dos principais personagens defensores dessa máxima.

Dr. Gouveia é um daqueles personagens secundários que aparecem em poucas cenas, mas produzindo ótimos diálogos. Parece que seu objetivo é sempre explicar, de forma didática, as ações humanas pelos olhos da razão. No capítulo XIII, João Eduardo – já malvisto por toda a cidade por causa do *comunicado* que publicou contra os clérigos, com o noivado desfeito por Amélia, e percebendo que perdia para o pároco a sua amada – procura a única ajuda que lhe restava: o respeitado Dr. Gouveia, conhecido por sua inimizade com a "padraria", mas tolerado pelos crentes por sua profissão.

A conclusão em que o médico chega, após João Eduardo contar seu drama pessoal, é fria e objetiva: "Tu e o padre [...] quereis ambos a rapariga. Como ele é o mais esperto e o

mais decidido, apanhou-a ele. É lei natural: o mais forte despoja, elimina o mais fraco; a fêmea e a presa pertence-lhe" (QUEIRÓS, 1972, p. 203). Ao fim do capítulo, Dr. Gouveia tenta convencer João Eduardo a ser mais racional. Afinal, talvez não amasse de verdade a menina, talvez fosse apenas desejo sexual. Na verdade, para ele, o amor, muitas vezes, era uma desculpa decente para se referir a outra coisa...

> Olha que isso às vezes não é paixão, não está no coração... O coração é ordinariamente um termo de que nos servimos, por decência, para designar outro órgão. É precisamente esse órgão o único que está interessado, a maior parte das vezes, em questões de sentimento. E nesses casos o desgosto não dura (QUEIRÓS, 1972, p. 206).

João Eduardo surpreende-se com as palavras do doutor, principalmente quando o médico parece "defender" os padres ao dizer que a presença deles é necessária para aqueles que acreditam em Deus. O médico explica que a moral católica difere-se da moral natural e social. Sob o ponto de vista dos padres e dos beatos, João Eduardo é um patife, que não importa o que faça, mesmo sendo bom, trabalhador e fiel, não presta e deve ser excomungado: "tu podes ter socialmente todas as virtudes; mas, segundo a religião de nossos pais, todas as virtudes que não são católicas são inúteis e perniciosas" (QUEIRÓS, 1972, p. 204). Ele continua explicando a João Eduardo que, para os padres e para a Igreja, não adianta "ser trabalhador, casto, honrado, justo, verdadeiro", pois o que realmente conta para eles é o cumprimento de seus dogmas: se "não fores à missa, não jejuares, não te confessares, não te desbarretares para o senhor cura – és simplesmente um maroto" (p. 204). Ao colocar a alma de Amélia e das outras beatas em risco, todas as ações boas que praticou ou venha a praticar não importam. E, para os eclesiásticos, é conveniente que se pense dessa forma, enquanto para os fiéis, nada mais normal que se pense assim – foram ensinados a aceitar a direção dada por eles sem discutir. Como exemplo, cita a si mesmo e seu vizinho:

> Eu sou, segundo a doutrina católica, um dos grandes desavergonhados que passeiam as ruas da cidade; e o meu vizinho Peixoto, que matou a mulher com pancadas e que vai dando cabo pelo mesmo processo de uma filhita de dez anos, é entre o clero um homem excelente porque cumpre os seus deveres de devoto e toca figle nas missas cantadas. Enfim, amigo, estas coisas são assim. E parece que são boas, porque há milhares de pessoas respeitáveis que as consideram boas; o Estado mantém-as, gasta até um dinheiro para as manter [...] (QUEIRÓS, 1972, 204).

Ainda inconformado, João Eduardo reclama sobre o Padre Amaro usar o poder eclesiástico para roubar a "menina Amélia" para si. O Dr. Gouveia mais uma vez o surpreende explicando que acha muito natural, afinal, Amaro é um homem e como todo homem tem desejos; entretanto, além de homem, tem a importância dada pela Igreja de um Deus. Nada mais *natural* – e essa é a palavra que mais repete – usar dessa importância para satisfazer seus desejos humanos. Os impulsos sexuais saudáveis não deveriam ser represados pela sociedade e pela religião.

Apesar de ateu, Dr. Gouveia informa que a existência dos padres é necessária a João Eduardo e a outros que acreditam em Deus, no pecado original e na vida após a morte, e por isso não deveria espalhar seu ódio. Os padres transmitem esses conhecimentos e preparam os cristãos para a vida no Paraíso, diz o renomado médico, e vai contra toda a lógica um crente,

ainda que não um beato fanático, querer "varrer os padres da face da Terra" (QUEIRÓS, 1972, p. 206). Já ele, Dr. Gouveia, tem seu próprio Deus: "Eu não preciso dos padres no mundo, porque não preciso do Deus do céu. Isto quer dizer, meu rapaz, que tenho o meu Deus dentro de mim, isto é, o princípio que dirige as minhas ações e os meus juízos. Vulgo Consciência..." (QUEIRÓS, 1972, p. 206).

Dr. Gouveia e Abade Ferrão, ciência e cristianismo. Os fatos e a fé – dois importantes pontos para a modificação da imagem "decadente" e "afundada" da Península Ibérica. Neste ponto de convergência, no capítulo XXIII do livro, Eça cria uma interessante discussão entre esses dois personagens. Na cena, Amélia tinha acabado de parir. Enquanto ela delirava no quarto, Dr. Gouveia culpa a Igreja pelo que está acontecendo. Para ele, a religião, que influenciava a moral social, tentava impor regras, como o celibato, em questões puramente instintivas no ser humano. Negar algo que era involuntário nas pessoas, argumentava o médico, era um absurdo e, obviamente, estava fadado a dar errado. Para ele, havia apenas duas escolhas na vida de um clérigo: ou se passava o resto da vida sofrendo por estar divido entre os sentimentos carnais e o respeito (e temor) à religião, ou acabava se submetendo a escolhas imorais acobertadas pela posição ocupada pelo religioso.

"Como naturalista" – forma como se autointitula o Dr. Gouveia –, o casamento também era criticado, pois, segundo ele, não passava de uma fórmula administrativa. A natureza mandava gerar e não assinar documentos com promessas para o resto da vida. Na verdade, a própria religião manda "crescei-vos e multiplicai-vos" e não "casai-vos".

Na discussão travada entre Gouveia e Ferrão, entrecortada por atendimentos do médico à Amélia, vem à tona o assunto mais abordado por Antero de Quental em sua conferência: o Concílio de Trento. O "bom Abade", apesar de se diferenciar de seus colegas, não deixa de ser um católico e, por isso, defendia o Concílio. O doutor comparava os autores do Concílio aos assassinos do rei Luís XVI.

É curioso perceber a reação do bom Abade a cada argumento racional do médico sobre o batismo, a limitação do livre pensamento, as explicações "mitológicas" sobre os fatos da vida, entre outras coisas. O narrador parece não permitir muito espaço para o Abade contra-argumentar: quando diz algo, são balbucios, murmúrios, exclamações de surpresa e discordância. Enquanto o médico fala, suas reações são de desespero, como de alguém que não *pode* aceitar a verdade, pois é contra tudo o que lhe foi ensinado: "Escusa de se torcer, abade...", "Escusa de apertar as mãos na cabeça..." (QUEIRÓS, 1972, p. 374). Quando finalmente começa a montar sua "argumentação eriçada de textos, de nomes formidáveis de teólogos, que ia fazer desabar sobre o Doutor Gouveia" (QUEIRÓS, 1972, p. 375), ele não tem a chance, pois Gouveia sai de cena para ver o estado de Amélia pela terceira vez e acaba por não voltar.

Talvez o fato da narrativa ser interrompida três vezes durante o embate dos dois personagens seja um exemplo do "carinho" que o narrador dispensa a Ferrão. Dr. Gouveia "estava em vantagem" na discussão e, por três vezes, foi impedido de continuar a despejar suas "heresias" sobre o pobre Abade. O clérigo ia usar de suas armas para debater com o outro se não tivesse sido interrompido definitivamente, mas provavelmente seria "derrotado" pela voz da ciência e da razão. O criador compadeceu-se da sua criatura.

Essa cena parece mostrar que, entre a razão e a espiritualidade, a primeira toma uma certa vantagem em relação à segunda, mas, apesar das discordâncias e das diferentes formas

de embasamento, ambas pensam na humanidade – uma com a lógica e a outra com carinho – e por isso possuem seus devidos créditos e destaque perante os olhos do narrador.

Conclusão

Tudo se iniciou naquela "noite macia de Abril ou Maio", em que o revolucionário Antero de Quental e o irônico Eça de Queirós se conheceram.

O socialismo utópico de Proudhon, o positivismo de Comte, entre outros movimentos de grandes pensadores que explodiam pela Europa naquele turbulento século XIX, encantaram um jovem Antero que lia sobre a antiga glória de seu país e o atual desenvolvimento do restante da Europa e via, à sua frente, uma realidade completamente adversa. Com as Conferências, pretendia apontar os erros, trazer possíveis soluções e incentivar um maior número de pessoas a defender tal causa. Isso aconteceu com Eça.

O crime do Padre Amaro é um desenho da sociedade que Antero de Quental e Eça de Queirós acreditavam estar testemunhando: seus vícios, sua degradação moral, sua hipocrisia e ignorância causados por anos de controle de uma religião depravada.

A única forma de combater o idealismo e irracionalidade que preenchiam a mente das pessoas era com a verdade, a exatidão da observação, representados pelo personagem do Dr. Gouveia. E para ir de encontro a uma religião que encarcerava seus seguidores na escuridão da ignorância, apenas o espírito do cristianismo puro e verdadeiro, liberto do catolicismo distorcido do Concílio de Trento, traria um novo significado de "ser cristão". Como símbolo deste último, nosso bom e velho Abade Ferrão.

Fé e fatos, religião e ciência, usados de forma a colocar a Humanidade acima dos interesses pessoais – acreditavam Antero de Quental e Eça de Queirós, essas duas grandes inteligências portuguesas –, poderiam reformar a Península Ibérica e tirá-la de sua decadência.

REFERÊNCIAS

BIRMINGHAM, David. *História concisa de Portugal*. São Paulo: Edipro, 2015. (Série história das nações).

CEIA, Carlos. A dialética do desejo *n'O crime do Padre Amaro*. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1997.

O CONCÍLIO de Trento. *Revista Ultimato*, Viçosa: Ed. Ultimato, n. 255, nov.-dez. 1998. Disponível em: <http://www.ultimato.com.br/revista/artigos/255/o-concilio-de-trento>. Acesso em: 10 jan. 2015.

MATOS, Alderi Souza de. As indulgências, a Reforma Protestante e o significado do evangelho. *Revista Ultimato*, Viçosa: Ed. Ultimato, n. 318, maio-jun. 2009. Disponível em: < http://www.ultimato.com.br/revista/artigos/318/as-indulgencias-a-reforma-protestante-e-o-significado-do-evangelho>. Acesso em: 10 jan. 2015.

MEDINA, João. Eça, Antero e Victor Hugo: estudos sobre a cultura portuguesa do século XIX. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2001.

MENDES, Maria dos Prazeres S. Eça de Queirós e Fernando Pessoa: o processar do retrato do povo português. In: 150 ANOS COM EÇA DE QUEIRÓS. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses, 1995.

MOURA, Helena Cidade. Nota final. In: QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. Lisboa: Lello, 1964. p. 501-502.

QUAL é a diferença entre padre, bispo e capelão?. *Mundo Estranho*, São Paulo: Abril, 2012. Religião. Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/qual-e-a-diferenca-entre-padre-bispo-e-capelao>. Acesso em: 10 jan. 2015.

QUEIRÓS, Eça de. *O crime do Padre Amaro*. São Paulo: Ed. Três, 1972.

_____. Um génio que era um santo. In: QUENTAL, Antero de. *In memoriam*. Porto: M. Lugan, 1896.

QUENTAL, Antero de. Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos. In: _____. *Prosas sócio-políticas*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.

REIS, Carlos; CUNHA, Maria do Rosário. Nota prefacial e Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. *Edição crítica das obras de Eça de Queirós*: *O crime do Padre Amaro*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000. p. 11-84.

REIS, Carlos. Desastre literário: sobre a publicação d'*O crime do Padre Amaro*. *Revista Semear*, Rio de Janeiro: Puc, n. 1, 1997. Disponível em: < http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/1Sem_05.html>. Acesso em: 15 jan. 2015.

_____. *Introdução à leitura d'*Os Maias. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

SENA, Jorge de. Os três Amaros. *Ler Jorge de Sena*, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br/antologias/novo-os-tres-amaros/>. Acesso em: 14 dez. 2014.

WALBERT, Allan. Entenda a hierarquia de governo da Igreja Católica. EBC, Brasília, 4 mar. 2013. Internacional. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/noticias/internacional/2013/03/entenda-a-hierarquia-de-governo-da-igreja-catolica>. Acesso em: 10 jan. 2015.

Recebido em 27/12/2017
Aprovado em 28/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Antônio Vieira: ação, palavra e arte

Antônio Vieira: action, word and art

Aurora Cardoso de QUADROS[1]

RESUMO: A parenética do jesuíta Antônio Vieira pressupõe a indissociável relação entre fatores sociais e estéticos. Ao mesmo tempo em que predica na colônia sobre procedimentos, ideias e fatos que aconteciam, evidenciando-se em sua produção um atendimento ao que demandavam Portugal e a Igreja, porta-se como um fantástico artista da palavra. Sua oratória, aos moldes da justa forma horaciana do *dulci e utile*, pautou-se pela superlação metafórica e pela analogia entre a ideia que defende e a citação do Evangelho, tematizando, por meio de figuras, assuntos variados. Versou sobre temas como o ato de pregar, passando pelo sofrimento dos oprimidos até a guerra por território. Mas, além do político e religioso, este estudo aborda aspectos expressivos da sua parenética que, apesar de não ter colhido proporcionalmente os frutos da sua força de expressão, fez perpetuar, na mesma intensidade da sua ação e da sua palavra, as construções metafóricas e hiperbólicas fortalecidas pela essência da mensagem que deixou em prol de um homem mais humano.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio Vieira. Estética. Religião. Política.

ABSTRACT: The sermon of Father Antônio Vieira presupposes the inseparable relation between social and aesthetic factors. At the same time as he preaches in the colony about procedures, ideas and events that took place, evidencing in his production a service to what Portugal and the Church demanded, he behaved like a fantastic artist of the word. His oratory, in the molds of the just Horacian form of dulci and utile, was based on the metaphorical superlation and the analogy between the idea he defended and the quotation from the Gospel, thematizing, through figures, various subjects. He dealt with subjects such as the act of preaching, the suffering of the oppressed, and the war for territory. But in addition to the political and religious, this study deals with expressive aspects of its preaching that, although it did not take proportionally the fruits of its force of expression, did perpetuate in the same intensity of its action and of its word, the metaphorical and hyperbolic constructions strengthened by the essence of the message he left for a more humane man.

KEYWORDS: Antônio Vieira. Aesthetics. Religion. Policy.

> Tal página até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida. (Bernardo Soares, fragmento 259).

[1] Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES – Centro de Ciências Humanas/Departamento de Comunicação e Letras. Montes Claros – MG – Brasil. CEP: 39401-089. E-mail: auroracardoso2010@hotmail.com

Discorrer criticamente sobre a parenética do Padre Antônio Vieira pressupõe a indissociável relação entre os fatores particulares e externos. Ao mesmo tempo em que registra sua enérgica oratória sobre ideias e fatos que aconteciam na colônia, evidencia-se em sua produção um atendimento ao que demandava Portugal da época, cujo domínio é associado à Igreja. O pulso forte dos seus sermões foi, muitas vezes, a luva que calçou as necessidades de então, numa fase cuja expansão marítma buscava consolidar, na nova terra, o poder político. O jesuíta vivenciou na colônia ataques externos ao domínio reinol, enfrentando especialmente, com atrevida fala, o ataque holandês, que ameaçava as posses portuguesas. Foi agente da Compania de Jesus na conversão pela fé católica, diplomata em assuntos políticos na colônia, instrutor dos missionários, catequista religioso e social. Em completa identificação com a bula *Regimini militantis ecclesiae,* militou ativamente pela proposta da Compania em articulação com as ordens da Corte. Pregou para missionários, para a população, colonos, índios, negros, nobres. Sua temática varia circunstancialmente e, embora sejam numerosos os temas, há recorrências de vários deles em abordagens e detalhamento diferentes. Sua linguagem pautou-se pela superlação metafórica e pela analogia entre a ideia que defendia e a citação do Evangelho, tematizando, por figuras, assuntos variados, desde o ato de pregar à guerra por território. Aliou o sublime ao grotesto de modo genial, embora seus extremos não estejam livres de paradoxos e fragilidades.

Sua escrita, mais que uma fala em alto tom, consiste em uma voz, um discurso que alia o fabuloso talento no manuseio de ideias e palavras às faces do indivíduo ousado, inserido ativamente nas questões ideológicas e sociais do seu tempo. Com relação ao estilo, torna-se interessante a visão de Alfredo Bosi, na sua obra *História Concisa da Literatura Brasileira*, que o considera "mais conceptista do que cultista, amante de provar até o sofisma, eloqüente até à retórica, mas assim mesmo, ou por isso mesmo, estupendo artista da palavra". (BOSI, 1974, p. 49).

Com relação à veia artística, ainda que haja um caráter pragmático antagonizando o teor estético, em sua oratória, observa-se, em muitos momentos, uma belíssima expressão do conflito diante da injustiça e do anseio pela justiça. E ainda que o Sermão da Sexagésima, famosa instrução da arte de pregar, seja central nos estudos sobre o grande orador, também se destaca neste trabalho outro viés, bem propício à área dos estudos literários: a essência poética na sua prosa. É impossível ler certos trechos dos seus sermões sem sentir a vibração da sensibilidade que, antes de se portar em contemplação, investe-se em arrebatamento, na simbiose das essências lírica, religiosa e política. Grande exemplo encontra-se no Sermão XXVII, em que ele aborda o absurdo dos maus tratos do trabalho escravo do africano:

> Oh, Deus! Quantas graças devemos á fé, que nos destes, porque ella só nos captiva o entendimento, para que á vista d'estas desigualdades, reconheçamos com tudo vossa justiça e providencia. Estes homens não são filhos do mesmo Adão e e da mesma Eva? Estas almas não foram resgatadas com o sangue do mesmo Christo? Estes corpos não nascem e morrem, como os nossos? (...) Que estrella é logo aquella que os domina, tão triste, tão inimiga e tão cruel? (VIEIRA, 1951, p. 334).

Percebe-se a tensão entre o que se vê e o que não se pode entender, atribuindo ao dogma a explicação e a justificativa. A injustiça sofrida pelo escravo africano, ainda que incompreensível, pode, segundo ele, ser explicada pelo desígnio de Deus, estando nessa fé n'Ele a explicação do absurdo sofrido pelos negros. Então, ironicamente rende graças à crença, que apazigua o espírito, revelando, em forte crítica, certa face alienante da religão. O argumento que tudo justifica é a fé, que, segundo ele, em outras palavras, cega os olhos para

que não se vejam as contradições. Neste sermão, o jesuíta possibilita uma associação com o pensamento socialista. Dessa vez, defende a função que a fé religiosa tem de apaziguar o espírito injustiçado, em contraponto com aquela função que Karl Marx mais tarde iria ponderar, por exemplo, na obra *A questão Judaica*, por considerar que a religião entorpece o espírito e cega a visão, sendo "de um lado, a expressão da miséria real, e de outro, o protesto contra ela. A religião é o soluço da criatura oprimida, o coração de um mundo sem coração, o espírito de uma situação carente de espírito. É o ópio do povo" (MARX, 2000, p. 86).

A tensão da tentativa de conciliar a contradição, tão própria do estilo barroco, traz o céu à terra para, em seguida, levar a terra ao céu, no Sermão XXVII:

> E se as influencias da sua estrella são tão contrarias e nocivas, como se não communicam ao menos aos trabalhos de suas mãos, e como maldição de Adão, às terras que cultivam? Quem pudera cuidar que as plantas regadas com tanto sangue innocente houvessem de medrar, nem crescer e não reproduzir, senão espinhos e abrolhos? Mas são tão copiosas as bençaos de doçura, que sobre ellas derrama o céo; que as mesmas plantas são o fructo, e o fructo tão precioso, abundante e suave, que elle só carrega grandes frotas, ele enriquece de tesouros o Brazil, e enche de delícias o mundo (VIEIRA, 1951, p. 334).

O destino do negro, tomado pela estrela "tão triste, tão inimiga e tão cruel" choca-se com a natureza humana, que implica na igualdade entre os homens. Neste ponto, diverge da tradição aristotélica, que entende ser natural a subordinação do homem "inferior" ao "superior". Investe, sim, na sensibilidade do espírito humanitário, considerando todos iguais. Assim, tratando do açúcar produzido pelo escravo, a visão que se sensibiliza com a injustiça dirige-se ao árduo trabalho envolvido em todo o processamento da cana-de-açúcar, até chegar ao transporte marítimo e consumo do produto. Antecipa-se, com isso, a poetas e obras, dentre os quais Castro Alves ("Os escravos") e, mesmo, poéticas hodiernas, como os versos de Ferreira Gullar em "O açúcar", mostrando o teor atemporal do Sermão. Aproxima-se mais do primeiro no gosto pelas hipérboles, o que talvez seja um dos principais traços responsáveis pela perpetuação da sua palavra, uma vez que, segundo Antonio Candido, "Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la" (CANDIDO, 2000, p. 5). A linguagem grandiloquente, a força do dizer alia-se ao teor humanizante, evidenciando sua predileção pela veia subjetiva imagética, metafórica e indubitavelmente poética. Parece entender a ideal promessa da poesia de agir politicamente, utilizando-a como ingrediente em sua prédica e demonstrando a inquietação e a expressão do desejo de mudança do mundo.

Por esse lado, a tentativa de sensibilização e mudança do ser, que se inquieta pelo outro, revela fortes contrastes no intuito de demonstrar, na referida tendência hiperbólica, os dois lados da verdade, as faces do bem e do mal, a aparência e a essência etc. Em sua voz, o doce contrasta-se com o salgado; o poder com o jugo; o sofrimento com a condenação; o bem dos oprimidos e o mal dos ricos opressores etc. Sua expressão torna-se exemplar da função humanizadora da palavra esteticamente elaborada, que Antonio Candido agrupa em várias modalidades sob o nome de literatura.

Os discursos de Antônio Vieira deixam patentes os sentidos que convergem para o funcionamento de certas obras cuja leitura deve inspirar:

> aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da

> complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 180).

O espírito com que o jesuíta retrata a escravidão negra revela o ser inconformado com o estado de coisas. É bem verdade que os abusos dos donos de escravos ameaçavam também a organização social necessária aos interesses de Portugal. Entretanto, sendo impossível medir quanto de ideológico, quanto de humanitário há nessas palavras, a leitura envolve-se na beleza e na força do sentimento, cuja elaboração revela a Deus um ser que se martiriza na busca por entendimento do paradoxo inerente à injustiça sofrida pelo negro. O paradoxo exposto mostra o disparate em que, apesar do salgado sofrimento e árdua injustiça sofrida no engenho, Deus produz a doçura das bênçaos que, por sua vez, se associa à doçura do açúcar, cuja grande quantidade carrega navios, enriquece o Brasil "e enche de delícias o mundo", como citado acima. São claras as antíteses que se estabelecem entre céu e terra, sangue e delícia, desventura de uns e ventura de outros. Tais oposições se unem na construção do paradoxo que consiste em ser a cana regada com sangue e, no entanto, resultar no produto precioso e doce, o açúcar. O peso do trabalho e a suavidade das "bênçãos de doçura" reforçam o fato demonstrado.

Na sequência dos dois trechos citados, Vieira reflete sobre a exportação do açúcar, que chega aos destinos sem sofrer qualquer desvio, livremente, mas às custas do cativeiro dos escravos. A contraposição que possibilita o cotejo com a posição marxista sobre a religião (ainda que aquele tenha vivido séculos antes deste) reforça-se com a conclusão metafórica que o padre constrói, comparando a transmigração do açúcar, que escraviza o escravo, com a transmigração por que passa o escravo (da vida para a morte). O açúcar, que é transportado livremente, escraviza; a vida na terra, que o escraviza e martiriza, seria a expiação que prenuncia a libertação na vida eterna:

> Comparo o presente com o futuro, o tempo com a eternidade, o que vejo com o que creio, e não posso entender, que Deus que creou estes homens tanto à sua imagem e similhança, como os demais, os predestinasse para dois infernos um n'esta vida, outro na outra. Mas quando os vejo hoje tão devotos e festivaes diante dos altares da Senhora do Rosário, todos irmãos entre si, como filhos da mesma Senhora; ja me persuado sem duvida, que o captiveiro da primeira transmigração é ordenado por sua misericordia para a liberdade da segunda. (VIEIRA, 1951, p. 335).

Ainda que enlevada pela face poética e humanitária de Vieira, a leitura dos seus *Sermões* favorece várias abordagens, inclusive com foco no paradoxo com o humanitarismo. São muitos os aspectos contempláveis e numerosa a fortuna crítica para embasamento do seu estudo, embora escassa sobre os escravos negros, cuja força e beleza são singulares, comparados aos pares de então.

Se, por um lado, ele já gerou adversidades polêmicas quanto à legitimidade referente a questões sobre sua nacionalidade e seu valor; por outro lado, revela perfeita identidade com o sentido do que se entende por parenética, a arte de pregar. Quanto à expressão humana, ainda que envolvido ideologicamente e, em muitos aspectos, assujeitado pela concorrência dos poderes de então, constrói raciocínios inebriantes. Os aspectos que se ressaltam revelam a voz do cristão ardoroso, do diplomata eloquente, do indivíduo que assumiu a bandeira da

Compania de Jesus e de Portugal, não deixando de ser um catequista rebelde que se jogou de corpo e alma, muitas vezes, contra o instituído.

Sua palavra revela-se competente na forma da indignação, e constrói a ousadia em nome da missão que arrebata sob a bandeira portuguesa, no papel de ponta de lança da expansão católica. Nesse eixo central, sua formação de influência clássica mostra bem uma mente que sabe pesar, distinguir-se do senso comum e, em grande medida, escolher que ideia seguir ou não. Podem-se enxergar os preceitos da oratória clássica nas suas prédicas; mas, no humanista, percebem-se traços da distinção que teve em relação a falsas premissas clássicas, sobre, por exemplo, o valor predeterminado de cada homem, conforme a casta. Este é um equívoco secular que, em nome de uma sociedade organicamente instituída, fez impregnar valores equivocados que, no entanto, se consagraram. Além desse aspecto, torna-se interessante para a discussão sobre o jesuíta sua múltipla abrangência, a qual revela as implicações, também múltiplas, como as contextuais, políticas, estéticas, ideológicas, religiosas.

Na missão de catequese, em que discutiu, sob a égide da metáfora, temas religiosos e sociais, muitos são os exemplos significativos dos *Sermões* que ilustram sua técnica, seu contexto, sua erudição, suas tendências ideológicas e seu espírito ousado, cujo talento oratório alia-se ao fervor religioso e se impõe pelo espírito combativo e impávido. Ivan Lins diz que Vieira foi: “inimigo nato de todos os desmandos de seu tempo” (LINS, 1962, p. 45). Destaca-se sua atuação na Bahia, no Grão-Pará e no Maranhão. Nesse último, registra-se um trabalho empenhado em solucionar tanto os problemas sociais quanto os missionários, reportando ao público reinol causas e consequências dos tais problemas que testemunhava. No *Sermão da Sexagésima*, relata os fatos e ensina como deve ser o pregar, descrevendo a técnica do orador. A alegoria do semeador de trigo, cuja semente deve cair e produzir bons frutos, associa-se à eficácia da palavra.

Semear é a metáfora do pregar. Proferido na Capela Real, em 1655, faz referência ao Maranhão e à problemática da *semeadura* religiosa na colônia, cuja solução seria motivo da viagem em busca de instrumentos para o trabalho. A analogia que faz com o semeador do Evangelho e, especialmente, com os semeadores do Maranhão, revela a ineficácia da pregação naquela região. Os preceitos que ele expõe sobre o ato de pregar iniciam-se por listar suas circunstâncias, buscando analisar em que ponto está o problema da ineficácia dos pregadores: "No pregador podem-se considerar cinco circunstâncias: a pessoa, a ciência, a matéria, o estilo, a voz . A pessoa que é, a ciência que tem, a matéria que trata, o estilo que segue, a voz com que fala. Vamo-la examinando uma por uma e buscando essa causa" (VIEIRA, 2000, p. 36). Aqui, o estilo, a forma e o modo de dizer encontram espaço privilegiado no receituário do orador, revelando as bases conscientes sob as quais o modo de dizer mereceu o seu reconhecimento. Aos moldes do duplo horaciano *dulci e utile*, ele utiliza o teor que dosa prazer e instrução; propaganda e puro som e imagem -arabesco-, definido por René Wellek e Austin Warren (1976).

Relatando os fracassos dos religiosos, sendo que vários sucumbiram na missão, demonstra em tais ocorridos a supremacia da missão sobre os seus agentes, e continua demonstrando devoção ao rei, traço marcante no padre, cuja lealdade contorna a adoração:

> Não me queixo, nem o digo, Senhor, pelos semeadores; só pela seara o digo, só pela seara o sinto. Para os semeadores isto são glórias: mirrados sim, mas por amor de vós mirrados; afogados sim, mas por amor de vós afogados; comidos sim, mas por amor de vós comidos; pisados e perseguidos sim, mas por amor de vós perseguidos

> e pisados. Agora torna a minha pergunta. E que faria neste caso, ou que devia fazer o semeador evangélico vendo tão mal logrados seus primeiros trabalhos? Deixaria a lavoura? Desistiria da sementeira? (VIEIRA, 2000, p. 31).

Considera, portanto, natural que os religiosos morram em exercício pelo amor ao rei: "Ficar-se-ia ocioso no campo, só porque tinha lá ido?" (VIEIRA, 2000, p. 31).

Quanto ao estilo, sua grandiloquência mais se admira que se estranha. Um detalhe curioso é que ele pretende isentar-se ao cultismo, não logrando êxito e traindo-se, como explica, por exemplo, Afrânio Coutinho que, ao referir-se a consecutivos recursos expressivos, como o "emprego de determinado verbo, sucessivamente, processo de amplificação, só justificável pelo efeito oratório" (COUTINHO, 2004, p. 91), cita: "Há de tomar o pregador uma só matéria, há de defini-la, para que se conheça, há de dividi-la, para que se distinga, há de prová-la com a Escritura, há de declará-la com a razão [...]"' (VIEIRA, *apud* COUTINHO, 2004, p. 91). Confere-se a observação de Afrânio Coutinho, segundo o qual, mesmo com a "sinceridade com que combateu as extravagâncias do cultismo, não deixava Vieira de praticar ali mesmo o que condenava em outros pregadores." (COUTINHO, 2004, p. 91).

Sua oratória expressa uma lógica realmente ilusionista do discurso, em cujas formulações a explicação central é o dogma, representado nas passagens, que o pregador busca das Escrituras (porque Deus disse). Sem dúvida, contudo, o engenho da arte verbal e os torneios em sua oratória evidenciam-se. Na atitude de fazer-se entender a partir dos fatores determinantes da sua palavra, acaba por aprofundar em valores humanos e religiosos a partir de dogmas, visando à ação do ouvinte. É desse modo que o missionário, ainda que arraigado das implicações religiosas, ideológicas e funcionais de um reino que colonizava a nova terra, torna-se uma voz humanitária forte, personalíssima, que se arrebata contra costumes e traz ao foco principal o primitivo brasileiro, sem deixar de lado o negro. E, ainda que alguns ainda o insiram no conjunto daqueles que contribuíram para o flagelo da exploração do escravo, pelo fato real de ter sido a igreja também ativa no processo exploratório, sobretudo do negro, Vieira apresenta um sensível diferencial, pois no manejo da palavra agregou a arte.

Sobre o africano, é verdade que, em uma época de tráfico negreiro e importação de mão de obra para a produção na nova terra, Vieira torna-se mais flexível, admitindo a necessidade do trabalho escravo, embora tenha sido clara, como se viu pelo comentário sobre o Sermão XXVII, sua oposição referente ao sofrimento do negro. Suas palavras de denúncia sobre o trabalho escravo articulam estética e política em analogias tocantes. Afigura-se razoável a explicação dada por Ivan Lins, de que "[...] não podendo atacar intransigentemente a escravização do negro, preferiu Vieira empreender uma campanha em favor do humanitarismo, por um lado, movendo à piedade os senhores, e, por outro, consolando os cativos." (LINS, 1962, p. 225). Mais adiante, Lins concorda que, se houve participação abusiva de jesuítas no tráfico de escravos, "nenhuma parcela de responsabilidade coube a Vieira em tais ocorrências" (LINS, 1962, p. 225). Mas a afirmativa contém certa nuance de fragilidade, diante dos escritos em que o jesuíta revela, inclusive, estar necessitando de mais "etíopes", como chamava os africanos. Ao que parece, não concorda, mas não consegue mudar o sistema dependente daquela mão de obra e inserido no objetivo português a que servia.

Porém, enquanto a prática religiosa, pelo dogma, subjuga muitos, numa visão consentida e passiva, muitas vezes obtusa e enviesada, Vieira faz dos dogmas o instrumento

da arte da palavra para ação interior e transformadora do ouvinte. E em vez de reclusão para oração e penitências, Padre Vieira se expõe, assume e combate, defende, adverte e acusa. O que se observa pelos sermões e registros históricos é um posicionamento ativo, definido, nada prostrado, em grande medida humanitário, e contundente. A ideologia e o papel social que o condiciona e subjuga ao sistema de então, paradoxalmente, não anula o sentido de justiça que procura atribuir aos sermões. Busca a justiça divina como argumento, e a legalidade nas normas a que expressa submissão e apoio. Seu sermão didático, doutrinário, político não deixa de buscar as subjetividades da arte do dizer, tão própria da literatura e que, no caso dele, faz da metáfora hiperbólica seu mais recorrente recurso. Converte os dogmas religiosos em argumentos e imagens capazes de convencer, instruir, agradar e comover os ouvintes. Outras vezes, investe-se contra as normas da mesma instituição a que servia, na conjuntura de então, que revela a igreja católica num momento de ampliação de fronteiras. A Contrarreforma toma valores defendidos pela Reforma e procura atribuir a esses o sentido da heresia. Sendo o gentio brasileiro vítima da escravidão, cuja mão de obra era explorada pelos colonos, o jesuíta se opunha à consideração de que o selvagem era animal e que, portanto, podia ser escravizado. Ele vê o índio como um homem, ainda que selvagem, a ser catequizado.

No *Sermão da Primeira Dominga da Quaresma ou Sermão das Tentações*, há exemplarmente o tom de advertência, diante do problema da mão de obra escrava. Vieira insurge com isso contra o pressuposto de agentes da própria igreja, como São Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*, em que se lê que "a escravidão é natural entre os homens; pois, como diz o Filósofo [Aristóteles], alguns são naturalmente escravos" (AQUINO, 2005, p. 50). A escravidão, portanto, ao contrário da atuação do jesuíta, era aceita e justificada pela tradição católica.

No tocante às figuras de linguagem, predominam as hipérboles, como dito e, ainda como dito, as antíteses e as metáforas. No conteúdo, muitos foram os temas e muitas as recorrências deles. Condensa valor especial sua defesa ao escravo, mas sempre ponderada entre a reflexão e a aceitação do dogma. O teor dos escritos e o clima que envolve hoje o leitor variam entre razão e emoção, entre beleza e força, entre o concreto e o dogma, entre estética e política. As ideias que defendeu e a forma como as defendeu tornam-se, além de ícones referenciais da língua, que lhe valeram pelo poeta português, Fernando Pessoa, o codnome "Imperador da Língua Portuguesa" (PESSOA, 2003, p. 57), singulares testemunhos de questões políticas, sociais, religiosas da colônia. O terreno fértil que seu talento encontrou apresenta um momento de colonização, escravidão, exploração, lavouras de cana-de-açúcar, quilombos, concorrência entre poderes, o reinol, o colono, a igreja etc. Nos Sermões (parenética), constrói o arrebatamento, a perícia, o atrevimento, o fervor e o vigor. A linguagem revela-se, em geral, erudita, culta, metafórica e rígida. Na esteira de Bernardo Soares, endossase aqui a visão sobre a prazeroza leitura do Antônio Vieira, que mereceu do semiheterônimo de Pessoa destaque privilegiado entre ícones, apontando seu ideal: "A sensibilidade de Mallarmé dentro do estilo de Vieira; sonhar como Verlaine no corpo de Horácio; ser Homero ao luar." (PESSOA, 2011, p. 152).

Por fim, em resumo, a imagem do padre Antônio Vieira implica sintaxe apurada em arquitetura plástica, palavras fortes, sempre tocantes, emocionantes ou incômodas. Essas se transformam em veículos que transmitem valores e definem atitudes e ações; muitas vezes belas e sábias; quase sempre contundentes. Às vezes, são convincentes e eficazes; às vezes, paradoxais. E, diante dos fatos explicitados e de tantos outros não referidos, fica expressa a consideração do seu valor. Registra-se também o lamento por ele ter sido impotente, embora sensível, diante do que presenciou. Isso porque, se na conduta individual Vieira possuiu o

ímpeto de justiça, não conseguiu, na prática, resolver os problemas ideológicos e religiosos. Segundo Augusto Meyer (1986), "Ao pregador, ao político, ao diplomata, ao missionário e pretenso profeta, devemos acrescentar a imagem de outro Vieira, o mais atual e decerto o mais trágico: o crítico social da cristandade, precursor talvez de um socialismo cristão" (MEYER, 1986, p. 287). E conclui: "[m]as tudo isso nos leva a uma conclusão bem amarga". Nesse ponto, o estudioso cita a fala de Antônio Sérgio, que expõe seu ponto de vista sobre os resultados da atuação do jesuíta:

> O impetuoso sacerdote, se bem apurarmos as contas, acabou na verdade por pactuar com as injustiças. Que digo? Pactuar? Não; mais do que isso, infelizmente: acabou por servi-la. Como ele mesmo o confessa, acomodou-se à fraqueza do seu próprio poder e à força irresistível do poder alheio. (SÉRGIO *apud* MEYER, 1986, p. 287).

Não resta dúvida de que, do ponto de vista ideológico, o discurso de Vieira evidencia uma face que busca garantir, pela persuassão, os valores e interesses do projeto que adota para si. Em época da expansão da fé católica, sua argumentação comprova os ideais da função diplomática e de catequese, refletindo intenções de alargamento do domínio dos portugueses e de legitimação desses como sustentáculo da fé católica. E, como elemento central na missão de catequese na colônia, insere-se o autóctone brasileiro, que justifica, em supremacia, quando comparado ao negro escravo, as questões sociais implícitas na catequese, afigurando-se como um dos pilares de sustentação e objetivação da missão jesuíta no Brasil. O negro viria à luz circunstancialmente, trazido pelo jesuíta Antônio Vieira, no intuito de amenizar-lhe o sofrimento e apaziguar-lhe o espírito, consistindo em objeto de inspiração para várias construções poéticas.

Considerações finais

Aos moldes do estilo barroco, em que muitas vezes foi enquadrado, o jesuíta gera, em torno de sua prédica e atuação, a tensão entre dois polos. Em um, Antônio Vieira, em suas pregações, ao encontro, inclusive, do ideal da Contrarreforma e da legislação da corte, apresenta argumentos de regulação da compra, captura e exploração do trabalho escravo, construindo um discurso como defesa do oprimido. Mas, em outro, como se sabe, o catequista, além dos aspectos religiosos, adentrou outras áreas, deixando evidências de outros interesses, como os econômicos e políticos. Seus paradoxos e sua grandiloquência lhe renderam o equivocado apelido, dado por Afrânio Coutinho, de "Quixote da fé" (COUTINHO, 2004, p. 106); além de "tribuno de roupeta", por Silvio Romero (1960, p. 365). Sua arquitetura oratória e seu talento, conforme referido neste estudo, rendeu-lhe de Alfredo Bosi o epíteto de "estupendo artista da palavra"; de Fernando Pessoa, o título de "Imperador da Língua Portuguesa". Este trabalho adota o olhar de Bosi e entende que, para além da sua qualidade enquanto artista da palavra, ele foi mais. A palavra artisticamente trabalhada atuou em prol de um mundo melhor, mais humano e mais consciente, dando testemunho do indissociável funcionamento da palavra estética no espírito do homem.

REFERÊNCIAS:

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p.50.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004. V. 2.

LINS, Ivan Monteiro de Barros. *Aspectos do Padre Antônio Vieira*. Rio de Janeiro: São José, 1962.

MARX, Karl. *A questão judaica*. São Paulo: Centauro, 2000, p. 86.

MEYER, Augusto. Vieira. In: _____ *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 283-287.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*: por Bernardo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Segundo/Antônio Vieira. In: _____. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 57.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. Volume II.

VIEIRA, Antônio. *Sermões* (Tomos I e II). São Paulo: Hedra, 2000.

_____. *Sermões* (Volume VII). Lisboa/Porto: Lello & Irmão Editores, 1951.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *A teoria da Literatura*. Coimbra: Europa/ América, 1976.

Recebido em 22/01/2018
Aprovado em 28/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

“Esta carne viva”
Los diarios de José Donoso

“For my flesh is meat indeed”: José Donoso’s papers

Liliana MARLÉS VALENCIA[1]

RESUMO: La escritura de José Donoso expresa su fascinación por el despojo, la decadencia y la identidad, esta última entendida como algo mutable y fugaz. Esto contrasta con su declaración acerca de la instauración de sus archivos personales, la colección “Donoso papers”, como una estrategia de permanencia. Este texto se detiene en algunas características de los diarios y cuadernos que componen estos archivos, de manera que sean vistas en el marco de una escenografía autoral, término propuesto por José-Luis Diaz. A partir de esto, se aborda la dinámica establecida entre un acto que aspira a la perennidad de la obra y una poética en que la destrucción tiene un lugar principal. Se sostiene que el gesto de entregar los archivos está lejos de contradecir recurrencias principales de la obra donosiana. Por el contrario, el episodio pone de manifiesto la inclusión de dos ejes, también centrales, en la producción ficcional del autor: lo corporal y lo místico. A partir de las reflexiones sobre el archivo hechas por Jacques Derrida, se verá cómo el autor inserta en la academia nociones propias de lo sagrado.

PALAVRAS-CHAVE: Carne. Archivo. Sagrado. José Donoso.

ABSTRACT: José Donoso’s writing expresses his fascination with waste, decline and identity, the latter understood as something unstable and fleeting. This lies in contrast with his assertion regarding the establishment of his personal files, the collection known as “Donoso papers”, as a strategy aimed at granting him some sense of permanence. This text focuses on some of the elements found on the notebooks and journals that this collection includes, in order to consider them in the light of authorial scenography, as proposed by José-Luis Diaz. Departing from this, the text approaches the resulting dynamics between an act which seeks to perpetuate the author's work and the author's own poetics, where destruction holds an influential place. It is argued that this gesture is far from contradicting the main recurring aspects of the donosian production. On the contrary, this episode displays the inclusion of two core ideas along the author’s creation: corporeality and mysticism. Based upon the reflections made by Jacques Derrida on the “archive”, the text will explore how the author managed to insert notions of that which is sacred into the academy.

KEYWORDS: Flesh. Archive. Sacred. José Donoso.

Los restos de José Donoso (Chile, 1924-1996) se encuentran en un cementerio muy pequeño frente al mar, una vista bellísima. Juntos él, sus padres, la nana, su esposa y su hija Pilar. La tumba solamente adornada por una flor amarilla, pequeña, terca. El nombre y las fechas de nacimiento y muerte están casi borrados en la piedra. Aparte de eso, como única inscripción se lee, tallada, la palabra *Escritor*. En la escritura de Donoso, la reflexión sobre la naturaleza difusa de la identidad es recurrente, entendida como algo inestable y siempre en

[1] Este texto hace parte de mi tesis doctoral, defendida en Universidade de São Paulo – USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH –Departamento de Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil – CEP: 05508-900. E-mail: lilianamarles@hotmail.com

construcción. Asumió desde joven la literatura como único compromiso y se empeñó en que ella fuera lo más libre posible. Su obra es el resultado de toda una lucha por la libertad de ser siempre algo distinto y fluido en el tiempo y por el derecho que tenemos de fragmentarnos, deshacernos y transformarnos sin categoría. De ahí que resulte curioso, por decir lo menos, que tenga en su tumba, anotado justo debajo de las fechas de su tiempo en la tierra, el título de escritor que lo definirá por el tiempo que dure su muerte. Una inscripción fruto de la voluntad expresa del propio autor quien se enorgullecía al pensar que sus cuadernos lo sobrevivirían en el archivo de la Universidad de Princeton.

La permanencia del sacrificio

Ahora bien, el escritor declara su intención de fundar el archivo como una solución ante la amenaza de perecimiento. Un modo de fijar su obra para futuros lectores y estudiosos. El narrador, de reconocida obsesión por el despojo, exhibe un esmero especial al constituir su archivo. Así lo demuestra la entrega de sus notas, papeles y cuadernos, los contenidos resumidos en breves fichas que él se encargó de escribir con su propia letra. Es un gesto que no puede pasar desapercibido, tratándose del caso particular de Donoso. La suya es una estética construida a partir del impulso lúdico, principalmente, bajo las formas del simulacro y el vértigo (forma lúdica de la destrucción), tanto en su obra como en la imagen de autor que ofició.

Se trata, pues, de una estrategia de permanencia por parte de un escritor afecto a la pérdida y a la inestabilidad, instancias sobre las que edificó su proyecto escritural. No existe en ello una divergencia sino, como se verá, la constatación de un movimiento recurrente en el autor: crear y eliminar como una operación conjunta. Y es que, precisamente, la instauración de este archivo personal por parte del autor funciona como una maniobra, sobre todo, vertiginosamente lúdica. El juego, entendido bajo la concepción que comparten Johan Huizinga (2014) y Roger Caillois (1986), abarca desde los pasatiempos infantiles hasta el rito y el sacrificio. Vista a la luz del contexto lúdico, esta actitud archivística lejos de diferir de la estética del vértigo, central a la producción donosiana, la refuerza.

El vértigo se funda a partir de un anhelo de inestabilidad, por lo que coquetea siempre con el abismo y la destrucción. Para José Donoso, la creación consiste en una lucha que, si bien está atravesada por factores como la recepción favorable o no y las penalidades económicas, entraña además la dificultad de lidiar con el poder que la obra misma tiene sobre su creador. De allí se derivan el estatuto de la obra como algo que es poderoso y viviente, y la calidad vulnerable del escritor frente al proceso creativo.

Llevar diarios que dieran cuenta de un escritor inestable y excesivo fue una estrategia vertiginosa. Entregar una imagen que diera cuenta de sus flaquezas y dificultades, lo mismo como creador que como hombre cotidiano fue un modo de gestionar esa imagen arruinada. Los cuadernos dibujan a un autor que quiere exponerse de manera completa y radical, es decir, un escritor que ofrece a los lectores no solo sus palabras, sino que propone su cuerpo como parte inalienable de su obra. Los modos a través de los cuales se construye una materialidad autorial son diversos y funcionan con distintos grados de intensidad: desde la aparición en fotografías y firmas de libros hasta propuestas más radicales de representación. Donoso, por su parte, opta por una estrategia que envuelve imágenes de destrucción –preocupación central a su escritura– y que se debate entre el presente y lo inacabable: apunta a

un tipo de consumación que no implica la desaparición como estado definitivo. Es decir, destruye el cuerpo mientras lo resitúa en un tiempo más amplio.

¿Cuáles son, entonces, las maneras como se apropia del cuerpo del escritor? ¿Cuáles las singularidades que atraviesan el sintagma destrucción/cuerpo/desecho? El escritor se inclina, claramente, por astucias lúdicas de mayor intensidad cuando se trata de abordar su corporalidad, dado que cuanto más intenso, mayor hálito trágico y, por tanto, emocional imprimen. Estas apropiaciones de lo lúdico, claro, condicen con el panorama de su escritura. La reflexión conduce a detenernos en las estrategias, así como en los medios y discursos de que se vale para hacerlo, es decir, las instancias que participan en estos *pronunciamientos* convertidos en señas de identidad. Y esto, sobre todo, porque como sostiene José-Luis Diaz, son gestiones que se hacen en el marco de una escenografía, con decorado y otros actores (DIAZ, 2007, p. 3-7). De allí que sean móviles, mutables, inscritas históricamente y sujetas a las respuestas de otros actores. Aunque se podría hablar de otras, es la instauración del diario, la maniobra que concierne a este texto.

L'écrivain imaginaire comienza con un llamado de atención sobre una paradoja de la época que se conoce como *romántica* (DIAZ, 2007, p. 4). Y es que si bien en aquel momento histórico, José-Luis Diaz (2009) enfatiza los años que van de 1750 a 1850, la individualización del escritor se convierte en un tema central también es cierto que hay un evidente despliegue del estereotipo autorial. Algo así como decir que la tendencia fue ser original a través de estrategias iguales. Bien visto, es una consecuencia apenas lógica: para que los gestos sean entendidos como expresión de originalidad requieren de cualquier manera una negociación con los códigos ya plenamente instaurados y esto solo será posible si logran una presencia contundente a la vista del público. Este es el momento en que el escritor se vuelve sagrado. Dicho período es el punto de partida para el desarrollo de imaginarios románticos relativos a la melancolía, la responsabilidad, la energía, la fantasía y el desencanto, tal como los denomina el estudioso francés a lo largo de su libro. La ironía que los atraviesa es una que se rehúsa a ser tomada en serio y que se presenta bajo diversos rostros, en algunos casos crea al escritor como un ser caprichoso y en otros como un ser desencantado. Desprovisto de las obligaciones que imponen la verdad y la seriedad, no tiene la necesidad de permanecer en ninguna de esas facetas, puesto que sus objetivos son más estéticos que éticos.

La alusión a esta *escenografía autorial romántica* es imprescindible en este caso particular por remitir al nacimiento del acto creativo en un sentido divino que a Donoso le atrae. La emergencia de una concepción dentro de la que lo sagrado del texto no se deriva apenas de la dignidad proveniente de la teoría del símbolo, como se usaba durante la Edad Media. Apreciación que surge de una reivindicación de la literatura profana que nace con el debilitamiento de la autoridad religiosa (BÉNICHOU, 1985, p. 11-22). Con la transformación de la obra, ahora capaz de decir algo por sí misma, y la del artista, que ejerce una especie de ministerio más alto, se da otra innovación en cuanto al tipo de experiencia que atraviesa el acto creador. A pesar de que no se reconoce a José Donoso como hombre especialmente religioso, no se puede pasar por alto que es dentro del panorama de lo sagrado (atravesado por la parodia) que se inserta su práctica creativa. Escritura e imagen se fundan como ejercicio de formas místicas dado su esfuerzo por separar la creación del mundo ordinario y cotidiano.

La palabra que transforma

La Iglesia Católica funda el dogma de la Transubstanciación a partir de la distinción entre los conceptos aristotélicos de substancia y accidente. La palabra transforma el vino y el pan que nunca más volverán a ser lo que eran, aunque permanezcan bajo su misma apariencia. Por acción de la palabra se convierten en carne y sangre de esencia divina. La instauración de la Eucaristía, según enseña el catecismo, es el rito para perpetuar el sacrificio en la cruz. Así, el cuerpo sacrificado se vuelve un legado que, como objeto sagrado, debe guardarse en un lugar especial, apartado del mundo ordinario. En cada partícula de aquel pedazo de pan está completa la presencia del sacrificado.

La fuerza de la imagen, por lo menos en Occidente, es de tal profundidad que cuesta creer que el escritor no haya pensado en esta carga interpretativa al escribir en 1987: "Que lo que quede aquí sea la verdad, y así esta *carne viva* mía que son mis diarios me sobrevivan además de las fantasías que son mis libros". Lo hacía para referirse a la conservación de sus "papeles" en la universidad de Princeton, según se recoge en *La cocina de la escritura* (DONOSO, 2009, p. 498). La fórmula de la frase: *Que*...+ subjuntivo... recuerda el tono de bendición, maldición o hechizo. La fuerza performativa del lenguaje modifica el objeto, los cuadernos se convierten en *carne* y el escritor recibe otro estatuto por la autoridad de la que él mismo se inviste al nombrarlos de ese modo.

Custodiados en salas de Colecciones Especiales en las universidades de Iowa y de Princeton, los papeles de Donoso circulan bajo una dinámica distinta a la del resto de su obra. Cumplen con el tipo de circulación establecido por las condiciones específicas que garantizan el cuidado del archivo. En Princeton, el frío de la caja estremece el tacto del lector y revela una temperatura regulada. Se imparten instrucciones precisas de manipulación y, para completar bellamente el paralelo, hay un lavatorio en el corredor cuyo uso es condición para el ingreso a la sala.

Todo esto potencializó la ya inevitable sensación de peregrinación con que viví mi viaje desde Brasil a dichas bibliotecas. Tenía plena conciencia de que era la corporalidad misma de Donoso la que habría de encontrar porque era así como él leía a sus autores y porque eran esas las claves que él había insinuado para ser leído. Hablo en primera persona porque el contacto con el archivo es una experiencia, profundamente personal, de encuentro con la materialidad del escritor. Esto, no solo porque son sus objetos personales, sino porque fue diseñado por él mismo, tuvo ocasión de decidir sobre lo que habría de incluir en él y lo que habría de dejar por fuera. Doble sentido de una presencia a la cual cada lector puede acercarse de manera personal por el modo en que las universidades han dispuesto su organización. Ámbito en que el "fetichismo", como lo entiende Jérôme Meizoz, de la letra del autor se manifiesta en todo esplendor (MEIZOZ, 2015, p. 32-34).

Hay una relación compleja entre el cuerpo y la carne a raíz de la proximidad entre los dos. Mientras el cuerpo se presenta como concepto de un objeto, ya sea en un sentido físico o biológico, la carne designa una condición. Tradicionalmente, la carne se inscribe dentro de la oposición carne/espíritu que, sin embargo, no es la única posible. En el sentido bíblico, la carne es un cuerpo viviente más allá de la existencia natural y se mantiene en un campo de batalla por su disposición lo mismo para el pecado que para reflejar a Dios. Ya en el Nuevo Testamento, la dinámica se transforma: es dándose que el cuerpo vive y se convierte en carne (CORMIER, 2007, p. 177-182). Tal vez la apreciación más cercana a Donoso, sin embargo, sea aquella con que cierra Philippe Cormier la historicidad que hace del término: no como

algo que se expone sino como la exposición misma.

Determinar el sentido exacto que la palabra *carne* toma en la declaración es una tarea vasta que excede las posibilidades y propósitos de este escrito. Sin embargo, el contexto de la frase manifiesta el estremecimiento, por lo "maravilloso y terrible" de que esas páginas lo sobrevivieran. Se presenta una vez más este binomio que caracteriza a lo sagrado, capaz de atraer y espantar a la vez. La vanidad incidió en la constitución del archivo (se regocijaba al pensar que compartiría eternidad con otros a quienes admiraba), así como el provecho económico que también fue determinante en los modos de circulación de los diarios, sin lugar a dudas. No obstante, nada de esto atenúa el carácter profundamente místico que adquieren los cuadernos tras la declaración que los convierte en su *carne*, al otorgarles la vitalidad propia del cuerpo viviente/escrito/sangrante.

La obra como extensión del cuerpo del creador sugiere una idea de apertura. Provoca una transformación tanto del cuerpo como de la obra que atañe a la materialidad de ambos al adjudicarles otros tiempos y otros espacios. Al tener los cuadernos en las manos, es decir, al tener su *carne* en las manos percibo que logró substraerse a las restricciones propias de la muerte física a través de un sometimiento a la vulnerabilidad que es propia del archivo.

Los alcances de la declaración de José Donoso son amplios y modifican no solo el estatuto de sus "papeles". En *Mal de archivo*, Jacques Derrida informa que la palabra remite a *arkhé* lo mismo en su sentido de primitivo y originario como en el de mandato. Así, el *arkheîon* griego se refiere a ambos: al domicilio para depositar los documentos oficiales y a la autoridad que cuenta con la competencia hermenéutica para entender y representar la ley. Este poder arcóntico ejerce funciones de unificación, identificación, clasificación y, sobre todo, de consignación, en el sentido de reunión (DERRIDA, 1997, p. 9-13).

La concesión de los diarios a las instituciones norteamericanas estuvo mediada por una transacción en que se adjudicó un valor monetario a los papeles, contratos y notas de apuntes con vivencias personales y escriturales. Por tratarse de instituciones de carácter claramente académico, la entrega se convierte en una reafirmación de estos objetos (con carácter estético y, ahora económico) como materia pasible de estudio. Ahora bien, ese vínculo establece efectos diversos. Por un lado, la instauración de la colección de Donoso dentro de instituciones de reconocida excelencia académica postula su pertenencia y lugar dentro del canon; es el modo en que el poder del archivo impacta la lectura de su obra. Por otra parte, la declaración de Donoso permite considerar el sentido inverso en que la materia del archivo –el autor– incide en el poder arcóntico. La afirmación que convierte el archivo en *carne* conlleva una disidencia cuando es vista en este contexto: construir una imagen de autor que apela al archivo como una entrega de su propio cuerpo es pretender insertar en la academia nomenclaturas propias del terreno de lo sagrado, nomenclaturas que desbordan el pensamiento teórico.

¿Qué lo llevaba a sentir que esos diarios podían constituirse en su *carne*? Conjeturo que la idea de que su yo más "verdadero" estaba siempre en la ficción (DONOSO, 1990, Suplemento literario). Por momentos, el diarista estructura en los cuadernos el proyecto de una narración que lo incluye como personaje, lo que establece un acercamiento entre la ficción y su propia corporalidad. Ya en 1959, cuaderno 16, se lee una convicción que lo habría de acompañar toda la vida: la necesidad de ponerse entero en su escritura. Y esto, porque asume que escribir es un ejercicio del intelecto, pero sobre todo, una experiencia vital que duele y enferma. José-Luis Diaz (2007, p. 109-110) afirma que *Roland Barthes por Roland Barthes* deja ver el doble carácter de la vocación que es religiosa y teatral al mismo tiempo.

Esto se comprueba en el fervor y la disciplina con que se profesan ambas actividades. De modo que las declaraciones, actitudes y acciones –también en Donoso- están determinadas por un ánimo tan mistificador como exagerado. No por eso, claro está, menos sincero. Lo que se comprende de modo más profundo en el contexto de un autor que creía en la máscara como una forma verdadera de ser.

Derrida destaca la naturaleza del archivo que instaura a la vez un lugar de consignación y una exterioridad de un modo "no natural" (DERRIDA, 1997, p. 19). En ese sentido, el archivo también es un artificio, fascinación de Donoso que aparece en sus ficciones y atraviesa su estética. Los "papeles" incluyen versiones originales de diferentes novelas, correspondencia, fotografías, recortes de críticas, contratos (ediciones, arrendamientos, traducciones). Esta diversidad traduce el entendimiento que el joven escritor, desde muy temprano, tenía de su propio oficio como un universo más allá del espacio canónico restringido a la obra ficcional. Sorprende que antes de ser publicado ya cuidara con tanto celo sus apuntes y proyectos. Salta a la vista cierta preferencia por cuadernos de veinte centímetros y el uso de espiral como encuadernación, tal como lo detalla Cecilia García-Huidobro en el apartado "Escribir con el cuerpo" de la introducción de *Diarios tempranos. Donoso in progress.* (2016, p. 11-52). Este libro recoge fragmentos claves de sus primeros cuadernos, aquellos que van de 1950 a 1965.

La obra completa

Concuerdo con la editora cuando sostiene la importancia de todo lo que constituye el registro que contiene cada manuscrito: "temblores, tachaduras, fracturas de letras, cambios de tinta, retoques, palabras inconclusas" (GARCÍA HUIDOBRO en DONOSO, 2016, p. 48). Algunas de las carpetas, como se mencionó antes, contienen fichas donde el propio diarista resume el contenido o señala momentos esenciales de lo que se encontrará en ellas. Tropezar con estas pequeñas anotaciones conduce a imaginar el ejercicio que implicó para el autor volver sobre cada uno de los contenidos, revivir episodios, alegrarse de nuevo y de nuevo entristecerse. Por último, alejarse de la tentación de transformarlo y ceder a la tentación de dejarlo allí.

El lector póstumo tiene el privilegio de asistir a ese prodigio que es el nacimiento de un escritor (DIAZ, 2007, p. 109). Esa máquina del tiempo que es el archivo otorga el privilegio de ver al debutante en tiempo real con decepciones y entusiasmos. El visitante que se acerca al archivo donosiano puede leer un autor en movimiento: gestionando influencias para preparar viajes, tocando puertas para garantizar la subsistencia que le permitiera dedicarse a escribir, dudando sobre la viabilidad de algunos proyectos. Se muestra arrepentido, egoísta, enfermo, asqueado. Por momentos, bastante satisfecho frente al trabajo del día; en otros, cansado al concluir que todo ha sido un fracaso. Construir esa imagen polivalente y compleja es un desafío que lo seduce.

La diversa disposición de la materialidad de la letra exhibe el ritmo de un pensamiento a veces organizado, estable y sosegado que, de pronto, se convierte en respiración atropellada e ininteligible, como un pecho que se cierra en letras diminutas y que con ello rehúye el intercambio propio de su naturaleza. A veces la letra registra la velocidad de un pensamiento que no alcanza a digerir, entonces se atropella aunque avance. Fluye lastimada, cojea. En esos momentos, deja de representarlo y se convierte en puro testimonio de la emoción y, sobre

todo, del vértigo que implica tal ritmo. Algunas páginas contienen dibujos de mujeres, elegantes y de nariz fina, ¿se entretenía el escritor tratando de llenar el vacío mientras encontraba otra palabra o decidía sobre la forma narrativa? Una recomendación que daba en sus talleres era llevar un diario, un diario de escritor, particularizaba: "El idioma es el cuerpo del pensamiento" (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). Después de leer los diarios, yo añado que la letra es su piel, pues guarda cicatrices y guarda caricias. La caligrafía es archivo del pensamiento. Y propongo que el manuscrito, en su carácter irrepetible, es la impresión más completa de la obra en tanto contiene la porción de ella que es irreductible al código.

El archivo aparece como una solución ante el perecimiento de suerte que "el verdadero José Donoso, el que no cupo en las novelas, el que no recogieron los artículos ni entrevistas...no perezca" (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). La declaración hace referencia a la lectura que había hecho de la biografía de Virginia Woolf, escrita por su sobrino Quentin Bell. Tiene la intención de que en su caso, algún amigo o familiar se anime a resucitarlo y tenga allí material para hacerlo. Proviniendo de José Donoso, ese adjetivo "verdadero" proyecta interrogantes, por los límites vulnerables en que siempre enmarcó la ficción y la realidad. Entiendo este adjetivo como una idea de *completud*, de estar allí con todas las bifurcaciones y vaivenes que contenía. Y esto tiene que ver con una experiencia de escritura que implica deambular, no como un movimiento contingente, sino como condición intrínseca.

Tras leer los diarios de Henry James, el novelista consigna su desilusión, debida a la falta de titubeos por parte del autor norteamericano. El problema que encuentra es, precisamente, que James no erraba, en el sentido de vagabundear. "No pierde ni tiempo ni energía, ni jamás se equivoca. Tal vez porque sea tan diferente mi experiencia de la creación literaria" (DONOSO, 1973, Cuaderno 44). Una dinámica que le parecía esencial dentro de todo el proceso, invertir en esos giros y vericuetos para recibir dividendos inesperados. Lo que me lleva a pensar en una especie de *poética del gasto*, en un guiño a la obra de Georges Bataille (*La noción de gasto*, 1987), para denominar la forma en que Donoso percibe la pérdida que entraña todo texto. Así, los cambios y los giros entran en la dinámica de ensayo/error y se convierten en inherentes a la economía de su creación. Lejos de pretender que sus apuntes sean la versión más cercana posible al fruto impreso, usa el espacio del diario para conocer a sus personajes a través de una serie de detalles cuya aparición en el futuro libro está todavía por resolver.

Los apuntes, escritos con disciplina, funcionan como laboratorio donde se esclarecen técnicas y se realizan experimentos que luego podrán o no conformar el proyecto en su versión final. En algunos casos, acabará escribiendo lo contrario de aquello consignado en el diario. De allí que sea posible referirse al cuaderno, es decir, al manuscrito como lugar que ofrece la "verdad" de la escritura puesto que incluye todos los desvíos que la completan. Visto así, la versión final, es decir, el libro publicado es un despojo de ese largo proceso que comienza con una experiencia vital que precede aun los apuntes del diario. Uso la palabra despojo, precisamente, porque en la obra donosiana salta a la vista como un eje fundamental. El desecho no solamente es un tema que le interesa al autor sino que es una calidad de los personajes y materiales ficcionales con que ejecuta el oficio.

"Pero una promesa: no dejarme seducir por la máquina, donde las cosas se ven más bonitas, sino que cuaderno, hasta avanzar lo más que sea posible" (DONOSO, 1963, Cuaderno 25). En otros términos, esa versión higienizada y acicalada es tentadora, pero no completa. La letra testifica dudas y cambios de rumbo. La máquina entorpece la comprensión de la totalidad de la obra. El manuscrito salva al autor/lector de caer en la trampa del orden

que supone la hoja mecanografiada. El diario de escritor constituye la biografía de la obra.

He mencionado que usa los cuadernos como herramientas para conocer cada pormenor de los personajes. Establecía un elevado nivel de conocimiento entre autor y creación: “Un novelista siempre tiene que saber cómo están vestidos sus personajes; dónde compran la ropa” (FONTAINE TALAVERA, 2000) y ese es el saber que se construye en los diarios. La afirmación otorga un tipo de “verdad” al personaje que, sin importar si será expresa o no en el libro, forma inevitablemente parte intrínseca de él. Esta manera de percibir la obra le adjudica una fuerza y verdad propias que repercuten en la posición del autor quien pierde en cuanto a gerencia sobre el texto pero gana en lo relativo a su papel de herramienta del mismo. De allí se desprenden ideas como que cada libro le habría ido enseñando cómo escribirlo, consignada también por Fontaine Talavera.

El modo desgarrado en que se expresa es una forma de hacerle espacio a lo inconsciente, por ejemplo, al referirse a recurrencias en su obra que le ubican en un espacio individualísimo. Así confirma: “Solo existe, en mi endeble ser neurótico y privado, un compromiso de jugar o manosear mis propias obsesiones” (DONOSO, 2016, p. 95). Sin embargo, no quiere decir que pretenda acallarlas, clausurarlas o deshacerse de ellas. Parecen atravesadas por cierto orgullo que sugiere verlas como marca valiosamente distintiva. La atracción que lo inconsciente ejerce sobre José Donoso se enuncia con énfasis en la entrevista con Juan Andrés Piña: “Por supuesto, hay toda una parte inconsciente que está en el fondo, lejos de la superficie, y que por estar sumergida, no se le puede dar un nombre, no se puede encerrar en un concepto" (PIÑA, 1991, p. 62).

La reiteración sobre el inconsciente indica que le interesa algo más que inscribirse dentro de una estética que reconoce apenas sus posibilidades, va más allá al querer otorgarle un papel preponderante en su escritura. Sugiere la existencia de algo que actúa sobre él y que trae a la memoria la idea romántica del genio que “padece” su obra cuando afirma: "Uno no se da el trabajo de escribir una novela si no es porque una fuerza interior lo lleva a escribirlas" (PIÑA, 1991, p. 64). Ante la pregunta de cómo se le ocurrían las historias y los argumentos, responde que son ellos los que se le imponen “me pasan, me suceden”, palabras que se encuentran, casi una a una, en “Idea fija en el creador”, estampadas en *El escritor y sus fantasmas* (SÁBATO, 1964, p. 182-183). El chileno elabora a la par de la idea de una biografía propia de cada novela, la de una dinámica interna que guía al autor y que se establece en la marcha de la escritura, por lo que no sorprende que le parecieran ridículas las generalizaciones sobre lo literario.

Ahora bien, la relación corporal que configura en los diarios no solo se traduce en dolor o sensualidad. El autor plantea otro ángulo a través de la suciedad voluntaria, una suciedad que cultiva, una opción de autonomía que no resulta extraña a sus lectores y que se desencadena en la vivencia del desecho y del desperdicio en *carne propia*. Es la materialización de lo obsceno en lo que tiene de nauseabundo y que, al despertar repugnancia, apela a una presencia más radical del cuerpo humano. Pilar Donoso transcribe la cita del Diario:

> Siempre me he sentido relativamente sucio, calzoncillos, camiseta y muchas veces casi se podría decir que lo he cultivado [...] y mientras escribo y leo cualquier cosa, tengo una infaltable sensación de suciedad, como si hiciera un mes que no me lavo [...] como si en ese hecho estuviera escondido lo más deleznable de mi naturaleza y la suciedad fuera una metáfora para mi existencia y mi neurosis (DONOSO, 2009, p. 35).

Es una forma de establecer un vínculo con la figura del mendigo que tanto le atraía por ser un individuo totalmente liberado de reglas e imposiciones, tal como los viejos. Se siente inmundo, admite, pero hay un regocijo retorcido en ello. Líneas después discurre sobre si esa "neurosis" –así la llama– tal vez venga de una identificación con la suciedad de las viejas. Acumular la suciedad le causa un sufrimiento que no separa del goce. No esconde su deleite en el olor a orina seca que guarda su calzoncillo.

El cuerpo sacrificado

Si se piensa en términos donosianos, la mugre es una oportunidad para sentirse por fuera de algo, en el disfrute de la trasgresión. La descripción con menciones a orina, caspa, y falta de baño recuerda la sinceridad áspera y compasiva de Louis Ferdinand Céline, autor que tanto le fascinó: "La boca, esa corola de carne hinchada que se convulsiona para silbar, aspira y brega, lanza toda clase de sonidos a través de la barrera apestosa de la caries dental" (CÉLINE, 1984, p. 247). Percibo en ambos la compasión que implica sentir con el otro el dolor en el sentido de hermanarse en la propia vergüenza. El lugar para compartir es la literatura que, en Donoso, está ligada a la inscripción corporal. El cuerpo no puede ser ajeno a dicho deterioro. El escritor francés sería un prototipo del autor que decide vincular vida y obra con el mundo de lo abyecto (GASQUET, 2014, p. 134-137). La literatura habría venido a ocupar la función de rito purificador. Sin embargo, Donoso no apela a la literatura para purificarse, sino para demorarse en su suciedad y propiciar su corrupción. Al incluir su cuerpo como lector deja claro que ese proceso de lectura no se desvincula del *yo creativo* que, por tanto, se constituye es en la presencia del lenguaje. Es decir, el trato con la palabra provee un placer abyecto, demorarse en él es profundizar en la suciedad.

Maurice Blanchot, Michel Leiris y Georges Bataille encarnan una forma de compromiso literario consistente en hacerse excluir (HOLLIER, 1993, p. 7-22). Una literatura que no está al abrigo de lo político ni de la autonomía del arte, sino que se expone sin protección. Aunque la escritura de Donoso se desarrolla en un escenario completamente alejado del contexto de guerra que analiza Denis Hollier y no se detiene en una sensación de imposibilidad del lenguaje que se constata en estos autores, sí es una literatura utilizada como modo de abrir espacio a lo que está condenado a ser excluido. En 1976, al releer *Cien años de soledad* (1967) registra en el diario la fuerza narrativa en tanto técnica, la brillante espontaneidad y, renglón seguido, señala que lo negativo es su moral, el hecho de que todo sea cliché, todo agradable para la lectura. (DONOSO, 1975, Cuaderno 47).

La sangre, la leche, la orina, las lágrimas son materia marginal por haber sobrepasado los límites corporales (DOUGLAS, 1984, p. 115-129). Hacer de su cuerpo el escenario de lo sucio es hacerse materia misma de lo abyecto. Insistir en la forma de podredumbre que es la suciedad, mencionándolo en un diario que (prevé) será leído por sus estudiosos es un modo de unificar la ficción y la persona dentro del panorama de lo que considera su tema principal, la destrucción. Ese cuerpo, errante-enfermo-sucio, es el que pone a disposición de sus lectores en el archivo. El vértigo es el impulso de aniquilación, como una ebriedad de ser que alcanza su cima al arruinarse. Donoso instituye sus diarios/carne –y en sus diarios su cuerpo– como relato de entrega. ¿Dónde se instala el presente de una obra que es carne viva? La carne, que alude lo mismo a la sensualidad del pecado que al sacrificio, al ser consignada en el archivo queda suspendida en un rito permanente. El énfasis en que es carne viva sugiere que no es fría ni neutra y el calor es uno de los anhelos que encontramos tanto en los diarios como en sus

personajes de ficción. La Manuela y La Japonesita en *El lugar sin límites* (1967) y el escritor en sus cuadernos añoran, todos, ese calor por igual. Esa pasión, esa vehemencia de la que es capaz la carne –sujeta también a la podredumbre- es una exigencia poética que el autor se fijó para su escritura.

❖

Los restos de José Donoso se encuentran en un cementerio en Zapallar, una vista bellísima. Fue su voluntad que le enterraran allí. La tumba, muy discreta, es poco visitada. Donoso se enorgullecía de que su carne compartiera eternidad en Princeton con el manuscrito de Charles Lutwidge Dodgson (como se refiere al autor de *Alicia en el país de las maravillas*). En el cementerio sus restos reposan frente al mar, compañía más poderosa que la de cualquier manuscrito. Y eso lo sabía incluso él, tan preciado esnobista. La única claridad que tuvo desde muy temprano, y a la que se aferró en los momentos difíciles, fue que quería ser escritor y ser reconocido como tal. Y lo logró.

REFERENCIAS:

AMOSSY, R; MAINGUENEAU D. « Autour des "scénographies auctoriales" : entretien avec José-Luis Diaz, auteur de L'écrivain imaginaire (2007) », Argumentation *et Analyse du Discours* [Online], 3 | 2009, Online since 15 October 2009, Disponible en http://journals.openedition.org/aad/678 Acceso 9 January 2018.

BATAILLE, G. *La noción de gasto*. Trad. Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Ed. Icaria, S.A., 1987.

BÉNICHOU, P. *Le Sacré de l'écrivain 1750-1830*: Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France Moderne. Paris: José Corti, 1985.

CAILLOIS, R. (1958). *Los juegos y los hombres.* México. D.f: Fondo de Cultura Económica, S.a., 1986.

CÉLINE, L.F. *Viaje al fin de la noche.* Colombia: La Oveja Negra, 1984.

CORMIER, Philippe. Chair. In: MARZANO, Michela et al (Org.). *Dictionnaire du corps.* Paris: Uf [presses Universitaires de France], 2007. p. 177-182.

DERRIDA, J. *Mal de archivo*: Una impresión freudiana. Traducción de Paco Vidarte Madrid: Editorial Trotta, 1997.

DIAZ, José-Luis. *L'écrivain imaginaire*: Scénographies auctoriales à l'époque romantique.. Paris: Champion, 2007.

DONOSO, J. (1966). *El lugar sin límites.* 7. ed. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.

_____. «El revés», La Época, 20 de mayo de 1990. (Suplemento literário).

DONOSO, J. *La cocina de la escritura:* Diarios, ensayos, crónicas. Selección, prólogo y notas. De Patricia Rubio. Santiago de Chile: RIL Editores, 2009.

_____. *Diarios tempranos.* Donoso in progress, 1950-1965. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016. Edición. Cecília García-Huidobro.

_____. José Donoso Papers, Manuscripts Division of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library Notebooks and Correspondence of this collection.

_____. José Donoso Papers, Collection Dates: 1951-1967. Special Collections. Iowa University Library.

DONOSO, P. *Correr el tupido velo.* Santiago: Alfaguara, 2009.

DOUGLAS, M. *Purity and danger:* an analysis of concepts of pollution and taboo. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

FONTAINE TALAVERA, A. "Donoso en su taller". *Estudios Públicos* 80 (primavera 2000): 279-86.

GARCÍA-HUIDOBRO, Cecilia. "Escribir con el cuerpo" en *Diarios tempranos.* Donoso in progress, 1950-1965. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2016. Edición. Cecília García-Huidobro, p. 11-52.

GASQUET, A. *Georges Bataille*: Una teoría del exceso. Xalapa: Ediciones del Valle, 2014.

HOLLIER, D. *Les dépossédés.* Bataille, Caillois, Leiris, Malraux, Sartre. Paris: Minuit, 1993.

HUIZINGA, J. (1938). *Homo ludens*: O jogo como elemento da cultura. Tradução: João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARLÉS VALENCIA, Liliana. *Formas del vértigo: una estética donosiana*. 2017. 180 f. Tesis (Doctorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais/Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MEIZOZ, J. *Posturas literarias*: Puestas en escena modernas del autor. Traducción y prólogo de Juan Zapata. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2015.

PIÑA, J. A. *Conversaciones con la narrativa chilena.* Santiago: Los Andes, 1991.

SÁBATO, E. *El escritor y sus fantasmas*. 2. ed. Buenos Aires: Aguilar, 1964

Recebido em 09/01/2018
Aprovado em 21/02/2018
Publicado em xx/06/2018

Poesia como novo sagrado em Octavio Paz: fronteira entre o teológico e o literário

Poetry as a new sacred in Octavio Paz:
frontier between the theological and the literary

Eli Brandão da SILVA[1]
Huerto Eleutério Pereira de LUNA[2]

RESUMO: O ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz, em suas obras *O arco e a lira* e *Os filhos do barro*, erige uma compreensão da poesia que legitima o fenômeno poético como uma experiência do sagrado, no sentido de que a poesia, para escândalo dos críticos literários e teólogos, seria uma substituta da religião, oferecendo ao homem, em face das crises no seio da instituição religiosa no contexto da modernidade, uma experiência com o divino via poesia. Neste sentido, nosso trabalho objetiva fazer uma reflexão sobre o pensamento de Octavio Paz no que tange as relações entre religião e poesia, observando o limiar desta fronteira na ensaística de Paz. Para tanto, fizemos uma revisão bibliográfica sobre a ensaística do autor bem como nos debruçamos sobre seus dois principais livros: *O arco e a lira* e *Os filhos do barro*. Concluímos que a ensaística de Octavio Paz propõe a diluição das fronteiras entre poesia e a religião, instaurando com isso um novo sagrado através da experiência poética.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Religião. Sagrado. Octavio Paz.

ABSTRACT: The essayist and Mexican poet Octavio Paz in his works: *O arco e a Lira and Os filhos do barro*, erects an understanding of poetry that legitimates the poetic phenomenon as an experience of the sacred, in the sense that poetry, to the scandal of literary critics and theologians, is a substitute for religion, offering man, in the face of crises within the religious institution in the context of modernity, an experience with the divine via poetry. In this sense, our work aims to reflect on the thoughts of Octavio Paz on the relations between religion and poetry, observing the threshold of this frontier in the essay of Paz. For this, we have made a bibliographical review about the essay of the author as well as about his two main books: *O arco e a lira e Os filhos do barro*. We conclude that the essay of Octavio Paz proposes the dilution of the boundaries between poetry and religion, establishing a new sacred through poetic experience.

KEYWORDS: Poetry. Religion. Sacred. Octavio Paz.

[1] Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. Departamento de Letras e Artes. Docente de Literatura na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade. Campina Grande – PB – Brasil. CEP: 58429-500. E-mail: elibrandao.uepb@gmail.com
[2] Universidade Estadual da Paraíba – UEPB. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Campina Grande – PB – Brasil. CEP: 58429-500. E-mail: huertoluna@yahoo.com.br

Poesia e comunhão: uma introdução

O que a poesia tem a nos oferecer? A pergunta, nos parece, foi a questão nevrálgica de toda a ensaística do poeta e crítico mexicano Octávio Paz. A declaração feita pelo autor de que "A poesia é a fome de realidade" (PAZ, 2012, p. 73) nos coloca diante de uma concepção de poesia que ultrapassa o mero deleite estético e coloca o poético como questão vital para o homem. Afirmar que poesia é fome é colocá-la no mesmo nível das necessidades primárias e, por que não, viscerais, do homem. Poesia é alimento. Pão que sacia, nutre.

A concepção de poesia que emerge desta propositura de Paz conduz a um movimento de ruptura com a tradição crítica vigente no Ocidente por volta de 1956, ano que marca o lançamento de sua obra-manifesto *O arco e a lira*, seguido de *Os filhos do barro* (1974). A tradição crítica à qual nos reportamos aqui é o Formalismo, que circunscreveu o fazer literário a um ato exclusivamente racional, obediente a normas pré-estabelecidas e decodificáveis pelo simples exercício de reconhecimento de sua materialidade linguística. O texto/código era o princípio e o fim do poético. Poesia era forma, objeto palpável. Explicável e só considerado em sua imanência. Negação total de qualquer quimera romântica.

No entanto, é a partir de uma reconciliação com o Romantismo que Octávio Paz estabelece sua posição crítica, recuperando e reatualizando os valores do século XVIII, principalmente através do místico Novalis, que é figura central na formulação do pensamento de Paz em pleno Século XX. Porém é necessário alertar, compreenderemos mais adiante, que Paz não se propôs a ser um reacionário do ideal romântico. Sua posição se apoia em valores que se constituiriam fundamentos de uma poética que emergiria em plena modernidade, dotada de uma radical negação ao espírito iluminista. Como afirma o crítico brasileiro José Guilherme Merquior: "Paz concebe a literatura ocidental a partir do romantismo como uma bifronte tradição da ruptura. De fato, dos românticos em diante, as letras do Ocidente viveram em luta aberta contra a civilização racionalista" (MERQUIOR, 1980, p. 43).

Só a partir do Romantismo que isto é possível, pois se compreende a obra não só em sua condição imanente, mas, sobretudo, a partir de sua realidade transcendente. Paz propõe uma poética da conciliação dos contrários, ou como ele mesmo chamou: "poética da convergência", pois "O homem quer ser uno com suas criações, reunir-se consigo mesmo e com seus semelhantes: ser o mundo sem deixar de ser ele mesmo. Nossa poesia é consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado". (PAZ, 2012, p. 291)

O transcendente toca o real. O ideal romântico é aqui redimensionando, no sentido de que a poesia ao instaurar a experiência do transcendente não nos aliena de nossa condição contingente, mas insere-nos no que há de mais concreto. Imanência e transcendência, corpo e alma coagulam-se em um mesmo objeto: o poema. Diferentemente da tradição romântica do Século XVIII, Paz enxerga no corpóreo uma via para o espiritual, e vice-versa: "Não nego que exista uma relação inquestionável entre a respiração e o verso: todo fato espiritual é também físico" (PAZ, 2012, p. 303).

A ultrapassagem que Paz faz dos românticos reside no fato de que a poesia não é exclusivamente uma categoria do transcendente, seu poder está em ser uma realidade constituída por mãos humanas e para o "alimento" da comunidade humana. Ao invés de ser o "Panis Angelicus" é pão dos homens, nascido e fermentado de sua realidade material. O transcender em Octavio Paz consiste numa aproximação do que existe de mais humano, é um movimento de humanização, uma busca pelo Ser: "A experiência poética não é outra coisa

senão revelação da condição humana, isto é, do permanente transcender-se em que consiste justamente a sua liberdade essencial." (PAZ, 2012, p. 197).

O paradigma romântico da idealização de uma poesia para o além, nascida de uma realidade supra-humana, divina, desencarnada é superada pelo poeta mexicano. A postura de recuperar os valores românticos será um ponto de partida e não de chegada para Paz. Os valores românticos servirão para o estabelecimento de diversos paradigmas que demarcarão definitivamente a obra de Octavio Paz e, consequentemente, sua concepção de poesia. Nesse sentido, a obra de Paz será uma tentativa de superar a filosofia romântica e instaurar um novo poético que devolva ao homem sua originalidade, ou seja, que o arremesse em sua realidade. Voltando ao que dissemos inicialmente: "A poesia é a fome de realidade". O problema do real se apresenta para Paz como um imperativo para resolução de seu entendimento do poético, reconhecemos a partir daí a tríade que constituirá as esferas elementares de seu pensamento em torno do poético: a religião, a história, a poesia. Esses elementos são, sem sombra de dúvidas, constitutivos desse entendimento. Portanto, a concepção de Paz sobre o poético parte de uma relação com a fé, o tempo e a arte. E é a partir desses elementos que buscaremos compreender a revelação poética segundo a ótica do autor.

Poesia e religião: a diluição das fronteiras

Nascida da negação da tradição, a modernidade é o ímpeto para o novo. É, paradoxalmente, uma tradição do novo. Seus fundamentos são erigidos a partir do aniquilamento dos fundamentos. A modernidade é contrária, busca da dissolução das certezas, filha da ironia, seu ritmo é vertigem. Rompendo com a genealogia, a modernidade torna-se ensimesmada, propõe-se ser única. Em sua obra *Os filhos do barro* (1972), Paz elencou uma multifacetada série de posições do que seria a modernidade de nosso tempo. Seu desejo foi constituir um mosaico de caracteres que nos revelasse este ser que se pretende inapreensível e inqualificável: a modernidade. Múltipla, a modernidade habita o mundo do incerto:

> Nada é permanente: a razão se identifica com a sucessão e com a alteridade. A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez. Não somos regidos pelo princípio de identidade e suas enormes e monótonas tautologias, e sim pela alteridade e pela contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações. (PAZ, 2013, p. 37).

Nesse sentido, a modernidade ao mesmo tempo em que instaura um vasto terreno de possibilidades, ocasiona uma sensação de liquidez, para recuperar aqui o conceito de Bauman. Realidade híbrida, que não possui um centro, um "eu" único e reconhecível, antes está imersa numa pluralidade identitária, lugar onde "as identidades flutuam no ar" (BAUMAN, 2005, p. 19), a modernidade é um mundo em trânsito.

A ambiguidade que a modernidade instaura através de sua crítica rompe com as instituições ordenadoras do mundo, não só com a Igreja, mas com a própria razão iluminista, ocasiona no homem moderno, segundo Paz, um sentimento de falta, uma experiência de desterro:

> Desaparecido o mundo de valores cristãos – cujo centro é, justamente, a analogia universal ou correspondência entre céu, terra e inferno – nada mais resta ao homem exceto a associação fortuita e casual entre pensamento e imagens. O mundo moderno perdeu sentido e o testemunho mais cru dessa falta de direção é o automatismo da associação de ideias, que não é governado por nenhum ritmo cósmico ou espiritual, mas pelo acaso. Todo esse caos de fragmentos e ruínas se apresenta como a antítese de um universo teológico, ordenado segundo os valores da Igreja romana. (PAZ, 2012, p. 84).

A culminância da trajetória moderna atesta uma dispersão do próprio homem. Perdido, o homem não encontra um pouso. A modernidade com sua obsessiva autocrítica não ofereceu um substituto para razão e para religião, no fundo, esse é o problema central que Paz reconhece na modernidade: "Agora o espaço se expande e se desagrega; o tempo fica descontínuo; e o mundo, o todo, explode em pedaços. Dispersão do homem, errante num espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão". (PAZ, 2012, p. 266).

Diante dessa dispersão, o que Octavio Paz parece reivindicar em sua ensaística, especialmente em *O arco e a lira*, é a recuperação da totalidade, do originário. E isto só se dará através da Poesia. O crítico francês Paul-Henri Giraud afirma que:

> Esta concepção sacramental da poesia pretende ser uma resposta à solidão metafísica e existencial do homem moderno. Para Octavio Paz o poeta do nosso tempo não saberia contentar-se com a aceitação do desaparecimento progressivo e, ao que parece, inelutável, do Deus judaico-cristão. Por via de um regresso a uma forma original da divindade - a Natureza -, ele deverá poder reencontrar, o invés dos românticos, a chave perdida da comunhão. (GIRAUD, 2005, p. 43).

O reconhecimento dessa dissolução e crise existencial do homem moderno é ponto de partida para a instauração de uma das ideias mais vigorosas e audaciosas que Octavio Paz erigiu no seu pensamento sobre o poético: a poesia como um novo sagrado. Dizer isso implica estabelecer uma concorrência da poesia com a religião. Não seria mais a poesia subestimadas a esta, mas sua substituta: "O poeta tira espaço do sacerdote e a poesia torna-se uma revelação rival da escrita religiosa". (PAZ, 2013, p. 55).

Aqui se encontra seu ponto de divergência com os românticos. Estes se propunham à conversão religiosa, ao passo que Paz se contrapõe a essa postura. Para o autor, a poesia está para além da instituição religiosa, ela é, por natureza, religiosa e anterior à Religião:

> A poesia é a religião original da humanidade. Reestabelecer a palavra original, missão do poeta, equivale a reestabelecer a religião original, anterior aos dogmas das Igrejas e dos Estados. A missão do poeta é reestabelecer a palavra original, distorcida pelos sacerdotes e filósofos. (PAZ, 2012, p. 242-243).

A poesia é então uma experiência de fundação, inclusive da própria religião, pois esta recorre à linguagem metafórica para constituir seus textos e ritos: "Religião é também poesia, e suas verdades, à margem de toda e qualquer opinião sectária, são verdades poéticas: símbolos ou mitos" (PAZ, 2012, p. 241). É interessante notar que este diálogo entre poesia e religião em Octavio Paz é mais que uma tentativa de aproximação de coisas distintas, talvez

seja a busca pela compreensão de que oferecem ao homem, cada qual a seu modo, coisas sinônimas e que ambas são fenômenos que provieram de uma mesma realidade:

> O princípio metafórico é o fundamento da linguagem, e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Sejam fórmulas mágicas, ladainhas, preces ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde seriam chamados de poemas. Sem imaginação poética não haveria mitos nem escrituras sagradas. (PAZ, 2013, p. 59).

Os textos religiosos nascem por meio da linguagem poética, o que nos leva a compreender que poesia e experiência religiosa desde sempre estão irmanadas e provieram de um mesmo seio. O poeta nesse contexto circunscreve-se como um portador da mensagem divina, homem escolhido para a revelação dos deuses entre os homens, oráculo, poeta rapsodo. Essas características, para Octavio Paz, apesar das revoluções humanas, sejam elas filosóficas, científicas, artísticas, perduram na poesia moderna. A poesia passa a oferecer uma experiência com o Absoluto, que foi aniquilada pelo racionalismo:

> Se a época moderna pode ser definida como a idade da razão crítica, a poesia moderna apresenta-se, para Octavio Paz, como expressão crítica e uma nostalgia metafísica. Crítica da própria razão, acusada de ter mutilado a parcela divina do homem, e nostalgia de uma religiosidade primordial, anterior às religiões constituídas. (GIRAUD, 2005, p. 78-79).

Em síntese, o apelo que Octavio Paz faz ao religioso não se configura como uma retomada do princípio teocêntrico, pelo contrário, com o retorno ao sagrado, o homem volta a si mesmo, pois o divino, o numinoso, o totalmente outro – recuperando aqui a expressão de Rudof Otto, é parte constituinte do homem: "O sagrado é uma esfera do ser onde o divino se manifesta" (PAZ apud GIRAUD, 2005, p. 86). O "novo sagrado" que a poesia instaura na modernidade é uma alternativa para homem moderno suprir sua ânsia do divino. Nesse sentido, a poesia não é uma reafirmação da religião institucional, é sua negação: "acredito que a missão prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância em relação à religião, fonte da sua deliberada intenção de criar um novo sagrado, diante do que as igrejas atuais nos oferecem" (PAZ, 2012, p. 124).

A transcendência e o problema histórico

A concepção de Paz ao considerar a poesia como uma experiência do sagrado reivindica uma pergunta fulcral: o quê, de fato, constitui a poesia como uma experiência do sagrado? A questão ocupa boa parte da ensaística de Octavio Paz e foi uma problemática que lhe perseguiu desde os seus primeiros escritos, mas é em *O arco e a lira* que o autor parece encontrar uma possibilidade de resposta para esta questão:

> Por obra do ritmo, repetição criadora, a imagem – feixe de sentidos rebeldes à explicação – se abre à participação. A recitação poética é uma festa: uma comunhão.

> E o que se divide e se recria nela é a imagem. O poema se realiza na participação, que nada mais é que recriação do instante original. Assim, a abordagem do poema nos leva a abordar a experiência poética. O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa. Tudo nos leva a inserir o ato poético no campo do sagrado. (PAZ, 2012, p. 123).

A poesia oferece ao homem o mesmo que as religiões; seu movimento rítmico é a reatualização do instante original, por isso nos concede sentido, nos religa a um centro de significação. Paz compreende o poético como possuidor dos mesmos mecanismos presentes na experiência religiosa. Isso é desafiador, na medida em que ultrapassa a compreensão de poesia como mero objeto formal, inclusive o próprio conceito estilístico de ritmo é contrabalanceado ao fenômeno religioso: "Todo ritmo é sentido de algo. Então, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. O ritmo não é medida, é tempo original" (PAZ, 2012, p. 63).

Assim como a religião, a poesia aponta para o além, para a ultrapassagem do próprio homem. Dizer isso parece implicar uma alienação total da condição humana. No entanto, em Octávio Paz, o termo transcendência designa uma outra coisa, que não negação da contingência, mas via que o homem encontra para descobrir-se contingente: "A experiência poética não é outra coisa senão a revelação da condição humana, isto é, do permanente transcender-se em que consiste justamente sua liberdade essencial" (PAZ, 2012, p. 197).

A transcendência é ressignificada, o transcender-se que a poesia ocasiona não é um desvio da condição humana, almejando-se o sobrenatural, mas o arremesso, o pulo para, paradoxalmente, a própria imanência. Aqui Octavio Paz insere o problema da História, considerando o fazer poético como indissociável do lugar social, da condição histórica na qual o poeta está inserido:

> Isso permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irredutível e, simultaneamente, considerá-lo uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai além das palavras, e a história não esgota o sentido do poema; porém o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta. (PAZ, 2012, p. 191).

O apelo de Paz à transcendência da poesia não exime seu caráter histórico, o mundo exterior ao poema é condição para sua constituição e existência, ao mesmo tempo em que o poema – palavra encarnada – é o objeto que permite a revelação deste mesmo real do qual ele proveio. As distinções e contradições entre transcendência e imanência, história e eternidade são resolvidas e conciliadas. O poema ao passo que é a afirmação e marca de um tempo histórico – imanência –, é ao mesmo tempo, ultrapassagem desta temporalidade datada e reatualização constante do tempo original – transcendência:

> O poema é um tecido de palavras perfeitamente datadas e um ato anterior a todas as datas: o ato original com o qual toda história social ou individual principia; expressão de uma sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência. (PAZ, 2012, p. 192).

A proposta de Paz se configura como uma resposta de conciliação dentro do pensamento ocidental, de um lado, tínhamos a religião, matiz de um pensamento propagador da absoluta transcendência e negação da imanência humana, a exemplo da *Cidade de Deus* agostiniana; por outro, aniquilação das vivencias espirituais e eleição da razão como centro ordenador do homem, o Iluminismo. O pensamento de Octavio Paz, testemunho histórico deste enfrentamento – fé *versus* razão – erige-se como uma tentativa de conciliação destes contrários através do poético: "o poema é unidade que só pode se constituir pela plena fusão dos opostos" (PAZ, 2012, p. 195). É na poesia que Paz vislumbra esta conciliação, só o poético, unidade na diversidade, abarcaria a comunhão destes contrários.

Poesia: revelação do *Ser*

Palavra de fundação, a poesia nasce do *Ser* para o *Ser*, sua dinâmica é desveladora. Desvelar é (re)velar o que está encoberto. É abrir os olhos para aquilo que sempre existiu, porém nunca foi visto. Poesia é descoberta. É reencontro. É retorno ao seio original. Caminho para verdade. Estas assertivas provieram da leitura de Octavio Paz, especialmente quando este deixa transparecer sua face heideggeriana:

> A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser. (PAZ, 2012, p. 119).

A poesia é movimento de encontro do homem consigo mesmo, ritmo que arremessa ao *Ser*. Talvez aqui se toquem mais nitidamente as compreensões de Heidegger e Paz, quando o filósofo alemão diz que: "A obra de arte à sua maneira o ser do ente. Na obra de arte, a verdade do ente pôs-se em obra na obra. A arte é o pôr-se-em-obra da verdade" (HEIDEGGER, 1990, p. 30); e quando, por sua vez, Paz afirma: "O poema nos faz lembrar o que esquecemos: o que somos realmente" (PAZ, 2012, p. 115), vislumbra-se a convergência de ideias para um ponto comum: antes mesmo de ser objeto, a poesia é a verdade do *Ser*. Verdade que se dá através de um duplo movimento: ao constituir a obra o homem constitui-se a si mesmo, revela-se ao revelar a obra.

A escritura de Octavio Paz, seja em sua poesia ou em sua ensaística, erige-se a partir da compreensão de poesia que ultrapassa o objeto estético. Rebelde a toda tentativa de circunscrever o poético a um âmbito externo ao homem, para Paz, o homem se descobre à medida que se lança na experiência poética, que é criada por ele e é criadora dele mesmo:

> A experiência poética é uma revelação da nossa condição original. E essa revelação sempre desemboca numa criação: a de nós mesmos. A revelação não descobre algo externo, que estava ali, alheio: o ato de descobrir implica a criação do que vi ser descoberto, o nosso próprio ser. E nesse sentido pode-se dizer, sem temor de cair em contradição, que o poeta cria o ser. (PAZ, 2012, p. 161).

Compreender a poesia como uma experiência, que antes mesmo de ser uma experiência estética, formal, é um fenômeno de revelação do ser e de autocriação do próprio homem, coloca toda ação humana, inclusive a poesia, como busca incansável pelo sentido da vida, pelo sentido do ser. O grande desejo de descobrir-se homem, de encontrar-se consigo mesmo, de unir o elo perdido de nossa unidade primordial, para Paz, se dá, exclusivamente, através do ato poético que se materializa, ou melhor, encarnar-se no poema: "O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos" (PAZ, 2012, p. 49).

Este olhar redimensionado sobre o objeto poético, o poema, estabelece um novo modo de compreender estilisticamente a escritura literária. O conceito de objeto parece ser suplantado naquilo em que denota utilitarismo. O poema, carne por excelência da poesia, não seria mais forma, ou seja, apenas uma maquinação racional do espírito humano, mas um evento, um ponto de encontro entre a poesia – verdade última, e o homem: "O poema não é uma forma literária, mas o ponto de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa." (PAZ, 2012, p. 22).

O poema seria, então, uma realidade consubstanciada, uma unidade indissolúvel entre forma e conteúdo. Nesse sentido, a forma não deve preceder a poesia, esta se utiliza daquela na medida em que serve para materializar a experiência que o poema quer encarnar: Um soneto não é um poema, e sim uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, mas não de poetizar. (PAZ, 2012, p. 28).

Essa diferenciação que Octavio Paz faz aqui nasce de sua preocupação em afirmar veementemente que o poema, antes de ser um artefato, uma forma literária, é um evento de sentido. Seu desejo parece ser o de aniquilar a ideia de que a palavra, para ser poética, basta apenas estar condicionada e organizada em uma dada forma considerada como poética. A negação desta propositura nasce, justamente, da afirmação de que a matéria, neste caso a palavra, só se torna poética quando se transmuta naquilo que expressa:

> A operação poética e a manipulação têm sinais opostos. Graças à primeira, a matéria reconquista sua natureza: a cor é mais cor, o som é plenamente som. Na criação poética não há vitória sobre a matéria ou sobre os instrumentos, como quer a vã estética de artesãos, e sim uma libertação da matéria. Palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Sem deixar de ser instrumentos de significação e comunicação, transformam-se em "outra coisa". Essa mudança – ao contrário do que acontece na técnica – não consiste em abandonar sua natureza original, mas em voltar a ela. Ser "outra coisa" quer dizer ser "a mesma coisa": a própria coisa, aquilo que real e primitivamente são. (PAZ, 2012, p. 30).

A palavra, quando verdadeiramente poética, não remeteria à coisa, ela é a coisa que expressa. Essa transmutação acontece, segundo Paz, pelo poder da poesia em revelar e encarnar o Ser das coisas que nomeia poeticamente: "Somos feitos de palavras. Elas são nossa única realidade ou, pelo menos, o único testemunho da nossa realidade" (PAZ, 2012, p. 44). Dessa afirmação, emerge também a consciência do próprio Paz da dependência do homem em relação à palavra, nascida da alienação de nós mesmos com o mundo, de nossa incapacidade de experienciar o Ser das coisas sem a mediação da linguagem:

> A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si. A palavra é uma ponte mediante a qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior. Mas essa distância faz parte de sua natureza. (PAZ, 2012, p. 42).

Sendo a dependência do homem pela palavra uma condição prévia, ontológica e insuperável, Paz vislumbra como única possibilidade de se chegar ao Ser das coisas através da poesia. A poesia é a linguagem inaugural, aquela que apreende e encarna o Ser, a linguagem que leva o homem para além de si religando-o ao que sempre foi:

> A reunião – da palavra com a coisa, do nome com o nomeado, exige uma prévia reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo. Enquanto não se der essa mudança, o poema continuará sendo um dos poucos recursos do homem para ir, adiante de si mesmo, ao encontro do que profunda e originariamente é. (PAZ, 2012, p. 44).

A partir desta propositura, é importante ressaltar dois aspectos desta questão da dependência do homem quanto à palavra: primeiro, pode-se depreender que Paz elenca duas categorias de palavra, uma cotidiana, no sentido de linguagem comum e outra poética, esta é a que deteria o poder de revelar o Ser, ultrapassando a linguagem alienante da pura razão e adentrando na essência das coisas. A poesia, sendo linguagem autônoma, é a experiência mais próxima daquilo que o homem procura de forma última: seu sentido. Assim, como bem disse Paz (2012, p. 155): “a poesia é uma revelação de nossa condição fundamental” .

Poesia e religião: um novo sagrado

A partir do exposto aqui sobre a ensaística de Octavio Paz, podemos vislumbrar que poesia e religião estão intimamente interligadas. Não como mera reafirmação de verdades teológicas, mas pelo conflito dialético que se estabelece entre as mesmas, visto que ambas buscam oferecer ao homem uma experiência original e originante.

O primeiro ponto de convergência entre poesia e religião se dá quando se compreende que a experiência religiosa é uma dimensão constituidora do homem, a despeito e independentemente de seu ateísmo ou não. A ultrapassagem da compreensão de que o fenômeno religioso é apenas uma das inúmeras instituições humanas, e não uma de suas partes constituintes, fundamenta a concepção de Paz no entendimento da relação do homem com o sagrado:

> As instituições sociais não são o sagrado, mas tampouco o são “mentalidade primitiva” ou a neurose. Os dois métodos têm a mesma insuficiência. Ambos convertem o sagrado em objeto. Portanto, será preciso fugir desses extremos e abraçar o fenômeno como uma totalidade da qual nós fazemos parte. Também seria insuficiente uma descrição da experiência do divino como algo externo a nós. Essa experiência nos inclui e sua descrição será a nossa própria descrição. (PAZ, 2012, p. 127).

O poeta mexicano sugere que não há como destituir o homem do aspecto divino de sua própria existência, pois isto seria lhe tirar uma parte que lhe constitui. O sagrado está na constituição ontológica do homem, no seu Ser.

O segundo ponto de convergência entre poesia e religião se dá quando Octavio Paz, ao reivindicar o caráter transcendente da existência, propõe uma visão nova da experiência religiosa, no sentido de que esta, mesmo referindo-se a algo exterior e superior, só se manifesta na imanência histórica, sendo fruto de uma vivência enraizada no mundo material e cultural do homem.

Dizer que a poesia é uma experiência religiosa que aponta e conduz para uma experiência do transcendente não implica, para Paz, a alienação da realidade imanente da poesia. Ao contrário, o que ele busca é afirmar que o poético só é possível através de seu enraizamento no real imediato, histórico, cultural. Transcender não implica, aqui, excluir a matéria em detrimento do metafísico; transcender seria a superação de nossa alienação frente à realidade. A poesia é fruto da realidade encarnada do homem:

> Para ser presente, o poema precisa estar presente entre os homens, encarnar-se na história. Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende a história e se situa num tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes por realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e autossuficiente. Dentro da história – e mais: história – porque só vive encarnado, regenerando-se, repetindo-se no instante da comunhão poética. (PAZ, 2012, 193).

A constatação de que a poesia é uma realidade histórica, nascida do encontro do homem com o seu tempo e lugar, aponta para o desdobramento na compreensão do fenômeno poético como análogo ao fenômeno religioso. Superam a propositura romântica de que a poesia nasceria de uma inspiração, de algo além e para além da realidade histórica.

Seguindo o caminho até aqui trilhado nas pegadas de Paz, somos conduzidos ao aspecto central do seu pensamento, a saber: a cultura manifesta, por meio de suas expressões artísticas, uma dimensão do sagrado e da preocupação última do homem; a Poesia pode ser entendida como uma experiência, também, do sagrado, pois insere o homem em um centro de significação e sentido, religando-o à sua condição originária, ao seu ser.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GIRAUD, P. H. *Octavio Paz: caminho para transparência*. Tradução de António Teixeira. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

HEIDEGGER, M. *A origem da Obra de Arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

MERQUIOR, J. G. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Os filhos do Barro*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Recebido em 10/01/2018
Aprovado em 28/04/2018
Publicado em xx/06/2018

Recusatio christiana e apostasia do eu-lírico nas "Quadras da alma dorida", de Ruy Belo

Recusatio christiana and apostasy of the poetic person in the "Quadras da alma dorida" by Ruy Belo

Adriano Tarra Betassa Tovani CARDEAL[1]
Maria Lúcia Outeiro FERNANDES[2]

RESUMO: Ruy de Moura Ribeiro Belo (1933-1978), em alguns de seus poemas de matriz religiosa (maiormente católica, embora, às vezes, afeita à judaica), criou um eu-lírico cuja figura está imbuída de um espírito de recusa – o qual, vez ou outra, torna-se acusação contra Deus, fato que ascende à apostasia (desvio da trajetória seguida); por isso, o afastamento definitivo entre criatura e Criador – conforme o viés religioso do *corpus bellianum* – acontece mediante o processo que aqui se denomina *recusatio christiana*, com a qual o Homem (representado pelo eu-lírico) alterca com aquele a quem considerava seu Senhor. Interessa o aspecto dubitativo dessa pessoa poética recusadora, visto que – no poema "Quadras da alma dorida" – oscila ante a atitude decisória de crer no humano ou no divino, de maneira que aquela se mostra com infindáveis incertezas a respeito de si e da vida, pois se reconhece – a meio caminhar de sua existência – cercada de muitas instabilidades em que sua alma padece ao perceber-se incapaz de alijar-se de seus sofrimentos. Sendo assim, a visada do eu-lírico descende dos patamares celestes aos terreais, para reencontrar a identidade já não existente entre ele e Deus.

PALAVRAS-CHAVE: Ruy Belo. Poesia religiosa. *Recusatio christiana*. Apostasia.

ABSTRACT: Ruy de Moura Ribeiro Belo (1933-1978), in some of his poems of a religious (mostly Catholic, although, sometimes, related to Jewish) matrix, created a poetic person whose figure is imbued with a spirit of defiance – which, one time or another, becomes accusation – against God, a fact that ascends to the apostasy (deviation from the trajectory followed; therefore, the definitive separation between creature and creator – according to the religious bias of the *corpus bellianum* – takes place through the process here called the *recusatio christiana*, with which the Man (repre-sented by the belian poetic person) quarrel with the one he considered his Lord. The dubious as-pect of this refusing poetic person is of interest, because – in the poem "Quadras da alma dorida" – he oscillates before the decisive attitude of believing in the human or in the divine, in a way that poetic person shows him-self with endless uncertainties about himself and life, because – at

[1] Universidade Estadual Paulista – UNESP. Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Departamento de Literatura (DL). – Pesquisador de Iniciação Científica e Bacharelado em Estudos Literários. Realizou estudo sobre os poemas cristãos de Ruy de Moura Ribeiro Belo, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Outeiro Fernandes. Bolsista CNPq/PIBID (de 2012 – 2014). Araraquara – São Paulo – Brasil. CEP: 14800-901. E-mail: cardealis.unesp@gmail.com.

[2] Universidade Estadual Paulista – UNESP. Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Departamento de Literatura (DL). Professora Adjunta da Área de Literatura Portuguesa, no Departamento de Literatura e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Atua nas linhas de pesquisa História Literária e Crítica, Teorias e Crítica da Narrativa e Teorias e Crítica da Poesia, concentrando-se em questões ligadas ao Modernismo e ao Pós-Modernismo. Araraquara – São Paulo – Brasil. CEP: 14800-901. E-mail: outeiro@fclar.unesp.br.

halfway from his existence – surrounded by many instabilities in which his soul suffers when he perceives himself incapable of keep away his sufferings. Therefore, the aim of the poetic person descends from the celestial levels to the earthly, to rediscover the identity that no more exists between him and God.

KEYWORDS: Ruy Belo. Religious poetry. *Recusatio christiana*. Apostasy.

Introdução

Em linhas gerais, a sublimidade se define pela relação que faz com o estado ou a condição do que é sublime, perfeito, celestial ou divino, predicados existentes em poemas do lusitano Ruy de Moura Ribeiro Belo (1933-1978) – o "maior representante da poesia da década de 1960, uma poesia perseguida pelo culto à linguagem e ao experimentalismo" (BORDINI, 2011, p. 141-142) –, principalmente nos textos de cunho religioso; todavia, sob aspecto mais de conteúdo do que de forma, tais qualidades, nessa poética beliana, revelam a não desprezível pendência à descensão, quer ao discorrer sobre atitudes humanas, quer ao relatar a descrença nos discursos e efeitos outrora propiciados pelo Cristianismo.

Segundo o que já se escrevera quanto ao conceito poético-filosófico chamado "sublime", acredita-se que seja "o eco da grandeza de alma. Disso decorre que mesmo sem voz seja admirado às vezes um pensamento totalmente nu em si mesmo, pela própria grandeza de alma", já que "o verdadeiro orador não deve ter pensamento baixo e ignóbil" (LONGINO, 1996, p. 54); porque, a um eu-lírico, é concessível agir como um orador – cujo discurso queira, por convencimento ou persuasão, fazer que a sua audiência adira a uma ideia –, o que há nos poemas religiosos de Ruy Belo (em especial, no "Quadras da alma dorida", que aqui analisamos) afina-se com o pensamento longiniano, porquanto o eu-lírico de alguns desses escritos ainda comporta certa "grandeza de alma", mesmo que esta se coloque numa senda (quase) irreparavelmente descensional.

Por conseguinte, tem-se a percepção de uma poesia que, embora amparada em ideias e contextos provindos da cristandade (em específico, de vertente católica), apresenta um eu-lírico que, em algum nível, começa a negar esta última, pois, em versos do *corpus bellianum* presentes neste artigo, veem-se traços de uma autêntica *recusatio christiana*, não que isso proponha a existência de uma intenção ateísta, e sim, ao contrário, que, unicamente, expresse excessiva fatigação perante uma mundividência caduca em seus objetivos de aperfeiçoamento da humanidade, motivo por que se escuta essa voz poética beliana lamuriando-se em díspares direções, mas ciente de que nenhuma delas poderá (re)conduzi-la para as sendas celestiais – seja por impossibilidade, seja por desinteresse.

Tendo por causa a recusa ao Cristianismo – que, em sentido amplo, perfaz a recusa ao próprio Deus –, nota-se o ressurgimento de antiga predileção por atributos humanos em detrimento de divinos, ação pela qual se poderia supor uma espécie de "neo-humanismo contemporâneo", no qual debates religiosos não mais teriam lugar – tampouco influência – nas discussões, pois o Humanismo "[...] designa toda filosofia ou visão de mundo, centrada na ideia de valor essencial e supremo do humano, em oposição a teorias que privilegiam a natureza, a realidade física ou concreta" (MOISÉS, 2004, p. 224).

Essa nova feição humanística remeteria ao comediógrafo cartaginês Públio Terêncio Africano (ca. 195-159 a.C.); no septuagésimo sétimo verso de seu *O auto-punidor*, a sentença "*Homo sum: nihil humani a me alienum puto*", ou seja, "Sou homem, e nada do que é humano considero alheio a mim", amparada na ideia de que "um homem não pode deixar de se

preocupar com o que acontece a outro homem e de ser solidário a ele" (TOSI, 2000, p. 584). Essa perspectiva humanista orienta, conquanto incipientemente – pois, na poética beliana, do texto por cuja análise optamos, não há grande interesse pela alteridade, mas pela ensimesmação –, o estar-no-mundo (e que, às vezes, intenta ascender para um ser-no-mundo) intrínseco ao eu-lírico de poemas cristãos de Ruy Belo.

Outro ponto que caracteriza esta configuração do humano, no poema analisado é o desespero que também parece ressoar a voz do ex-governador romano Pôncio Pilatos (ca. 5 a.C.-37 d.C.), o qual, em seguida aos açoites desferidos contra Jesus Cristo, declarou perante a turbamulta judaica: "Eis o homem!" (BÍBLIA, N.T., João, cap. 19, vers. 5), sentença a que se sucederam a crucificação e o assassinato daquele a quem o apóstolo Pedro disse: "O senhor é o Cristo, o Filho do Deus vivo" (BÍBLIA, N.T., Mateus, cap. 16, vers. 16). E ao menos até o décimo sexto ano do vigésimo primeiro século da Era Cristã, o fraseado "Eis o homem" – no latim, *Ecce homo*, título de uma famosa obra do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844--1900) – é uma espantosa suma da desventura na qual "temos um homem perto como nunca nem ninguém do chão" (BELO, 2009, p. 29), linha que, no final do poema "Homem perto do chão", propicia pensar-se nos porquês de o humano precisar prostrar-se tão humildado diante do divino.

Tal depauperação da sublimidade e o consecutivo desprezo pelas questões elevadas – cuja discussão, há alguns séculos, era central no meio literário europeu (motivada por leituras filosóficas moderno-medievais) –, ao que parece, mostram uma preocupação destituída de alcance metafísico, uma vez que que essa temática migrou daquele âmbito para o terreno da física, ou mundo material, pois, desde o advento da contemporaneidade, tem-se afirmado que, nalguma medida, não é dado ao homem compreender assuntos que se lancem além das capacidades intelectuais a ele concedidas e, portanto, talvez fosse preciso reprojetar o olhar humano para si mesmo, com a finalidade de, a princípio, (re)conhecer a antagônica grandeza-pequenez da natureza anímica.

Acerca da religiosidade inscrita num texto poético, "o poema religioso não tem função em situação real, mas é expressão artística de uma alma religiosa" (HAMBURGER, 1975, p. 173), afirmação que dá azos a pensar-se no jeito com que se expõem as ideias do escritor ora em estudo, o que equivaleria à indagação sobre os limites de afetação de crenças e convicções religiosas de um espírito seguro de tudo em que creia, o que, entretanto, não quer significar que haja algum interesse na compreensão integral do sujeito empírico para, somente após isso, conseguir-se plena interpretação do eu-lírico, apesar de saber-se que Ruy Belo, durante um decênio (1951-1961), fora membro da organização católica *Opus Dei*, na qual, segundo se pode perceber em alguns poemas desse autor, surgiram as causas para as inúmeras desilusões na crença outrora sentida por esse poeta. Desilusão expressa em versos como "Há muito desertei da minha fé" (BELO, 2009, p. 849), do poema "Enganos e desencontros".

Fizemos um liame entre "*recusatio*" e "apostasia" porque vimos, no poema "Quadras da alma dorida"[3], atitude recusadora do eu-lírico[4] ali figurado, a qual o conduz (total ou parcialmente) a um lamentável resultado, já que a consequência que há em alguém recusar

[3] Esse poema está no livro *Homem de palavra[s]*, de 1969, no capítulo "Palavra[s] de lugar".

[4] Nas leituras que temos realizado dos poemas religiosos de Ruy Belo, notamos haver eu-líricos que em muito se assemelham nuns e noutros poemas, de maneira que cogitamos a hipótese de que, em se tratando dos textos de temática cristã, o poeta tenha concebido um eu-lírico diverso dos demais que há em sua produção poética desprovida de religiosidade. No entanto, isso poderá ser explorado noutra pesquisa, pois não é o propósito deste artigo.

Deus suscita apostasia – "renúncia de uma religião ou crença, abandono da fé, renegação; quebra de votos, abandono da vida religiosa sem autorização superior" (HOUAISS et alii, 2009, p. 163) e "abandono, normalmente o afastamento [...] total da fé anteriormente defendida" (ERICKSON, 2011, p. 18). Em suma, os vínculos entre "recusa[5]" e "apostasia" são simples: i) o eu-lírico opta[6] por recusar Deus; ii) a consequência da recusa é o descaminho do eu-lírico – disso transcorrendo, em último grau, a ruptura do sublime na pessoa poética.

Demais, é preciso que se note o uso do termo "vida", sem cuja presença haveria dificuldades para que no poema se achasse ligação entre a temática alicerçada, a princípio, naquilo que mencionamos sobre a *recusatio*, pois assim se notará que quaisquer recusas pressupõem escolhas, e, em vários poemas cristãos de Ruy Belo, agrada ao eu-lírico recusar Deus porque, sem essa atitude, não se pode escolher a vida desejada pela voz poética, o que ilustra confrontos de vontades, tentando-se desobedecer ao conselho de que "ninguém pode servir a dois senhores; porque, ou irá odiar um e amar o outro, ou irá se dedicar a um e desprezar o outro. Vocês não podem servir a Deus e às riquezas[7]" (BÍBLIA, N.T., Mateus, cap. 6, vers. 24). Logo, em tais interrelações conceituais nos centramos para interpretar o selecionado poema religioso de Ruy Belo.

Análise poemática

Quadras da alma dorida

Trago deus impresso em mim
no coração e nos rins
A mancha tem a altura
de quarenta quadratins

Estava num profundo êxtase
no seio da divindade
Tudo se esvai. Perdi o
bilhete de identidade

A vida dói. Nada resta.
E diz a alma dorida:
Não creio numa outra vida.
Havia eu de crer nesta? (BELO, 2009, p. 275).

Da estrutura formal destas "Quadras da alma dorida", vê-se que se distribui em três estrofes cujos versos são vazados em redondilho heptassilábico, que, "como o verso de arte

[5] A *recusatio*, traduzida em português como "recusa" ou "recusação", é, como afirmamos, um termo técnico afeito à literatura clássica greco-romana, motivo pelo qual, oportunamente, será mais bem explicado no decurso da análise do poema. Entender-se-á, assim, o porquê de julgarmos que a *recusatio* é uma interessante clave de leitura para interpretar-se a poética cristã de Ruy Belo.

[6] Essa recusa sofrida por Deus mediante opção feita pelo eu-lírico beliano pressupõe que este (representante que é do ser humano) foi dotado – segundo algumas vertentes (sobretudo católicas) do Cristianismo – de livre-arbítrio, elemento da alma antrópica o qual permitiria se fizessem tanto más quanto boas escolhas. Trataremos desse conceito teológico à luz da filosofia agostiniana.

[7] No excerto bíblico neotestamentário, "riquezas" é um dos símbolos de "vida terreal" ou "mundo", já que é preciso que se "[...] ajuntem tesouros no céu, onde as traças e a ferrugem não corroem, e onde ladrões não escavam, nem roubam. Porque onde estiver seu tesouro, aí estará também seu coração" (BÍBLIA, N.T., Mateus, cap. 6, vers. 20).

maior, constituem criações galego-portuguesas, metros típicos da poesia popular, inda que o de arte maior viesse a gozar de grande estima na poesia culta do século XV" (SPINA, 2003, p. 35), cujo esquema rímico é *aaba, cded, fggf* (respectivamente *-im, -ins, -ura, -ins, -ase, -ade, -io, -ade, -esta, -ida, -ida, -esta*), o que indica uma inconstância do eu-poético nas duas estrofes iniciáticas, em que parece haver dúvida atinente às afirmações ali feitas mediante certos avanços e recuos no sistema de crenças da voz poética à medida que profere a sua relação com a divindade, desmesura que aparenta solucionar-se na estrofe final em que se reestabelece a constância discursiva pelo rearranjo paralelístico das rimas. Com "o metro mais largamente utilizado, não só pelos trovadores, como pela poesia de feição popular de todos os tempos foi o redondilho maior" (SPINA, 2003, p. 37), Ruy Belo, além de ter recorrido à tradição métrica da poesia medieval, organizou, por intermédio da medida heptassilábica, a emoção lírica de uma voz dotada de humilde plangência, próxima do *sermo humilis* ("discurso humilde"), algo que se assemelha ao estilo de escrita de muitos autores bíblicos.

Em "Quadras da alma dorida", quanto às atitudes ético-patéticas do eu-lírico, há um sujeito poético que intenta distanciar-se de Deus, haja vista o que está no dístico "Não creio numa outra vida. / Havia eu de crer nesta?", indagação que, por não ser uma típica pergunta retórica, procura começar um diálogo – seja com Deus, seja com o Homem – no qual o seu interlocutor (se existe) não responde àquelas palavras desprovidas de argumentos, embora providas de intrínseca dubitação sobre escolher entre "vida eterna" – expressão cujo adjetivo indicia que "se distingue da vida atual na terra. [...] trata-se de vida futura apresentada como uma vida por excelência" (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 1559), na qual "[...] parece entrar a ideia do Reino de Deus: 'entra-se' na vida. Para receber essa vida, é preciso observar os mandamentos, mesmo se isso exigir o sacrifício de valores temporais ou da vida terrestre" (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 1559) – e só "vida", que é "instabilidade. A vida do homem e do animal é um bem precioso cuja posse [...] não está assegurada: não apenas custa mantê-la, mas uma dor profunda, privações e doenças podem miná-la [...]" (VAN DEN BORN et al., p. 1555).

Dessa dupla diferenciação conceitual advém a mundividência do eu-poético desse texto beliano, em que se depara com "Não creio numa outra vida. / Havia eu de crer nesta?", declarações nas quais a descensão do eu-lírico parece aprofundar-se, ainda que não exista, no "Quadras da alma dorida", derrelição, "estado de abandono, desamparo; abandono transgressivo (de preceitos morais); solidão moral (com relação a Deus)" (HOUAISS et alii, 2009, p. 619) contra o eu-poético, já que Deus, silente diante das declarações do Homem ali representado, quiçá ainda lhe conceda alguma oportunidade de arrependimento.

Quanto ao segundo sentido de "vida" que acima expusemos, justapõe-se à ideia de "mundo", "termo ambivalente cuja significação oscila entre dois polos opostos: ora designa o reino de Satã, que se opõe ao de Deus e será finalmente vencido, ora a humanidade, com a terra que lhe está ligada" (DELUMEAU, 2003, p. 24); mas isso jamais seria concretizado, já que "viu o Senhor que a maldade do homem se multiplicara sobre a terra e que toda a imaginação dos pensamentos de seu coração era só má continuamente" (BÍBLIA, A.T., Gênesis, cap. 6, vers. 5).

A tipologia de recusa a que aludimos neste texto se distancia de seu sentido clássico, conforme ao qual a "*recusatio* trata do anúncio programático do que se irá singelamente

escrever, mas que amiúde não se cumpre"[8] (SALOR, 2006, p. 188). Também isso difere da atitude do predito eu-poético na definição de "manifestação da humildade; o escritor admite a princípio que não está habilitado a escrever – apesar de fazê-lo. Isso está mais próximo da humildade cristã do que da estética clássica" (SALOR, 2006, p. 189)[9]. Logo, a recusa de que lança mão a voz poética beliana não é "anúncio programático" nem "manifestação de humildade" – nesta última acepção, parece piorar a intenção do eu-poético, pois não lhe agrada o uso do que a tradição clássico-medieval designa por *sermo humilis* ("discurso humilde").

"*Humilis* está relacionado a *humus*, 'solo', e significa, literalmente, 'baixo', 'em lugar baixo', 'de baixa estatura'. [...] De modo geral, significa 'reles', 'diminuto', 'insignificante' [...]" (AUERBACH, 2007, p. 43). Essa não humildade, que se irmana à arrogância, dissona desta admoestação paulina: "Tenham, entre vocês, o mesmo modo de pensar de Cristo Jesus, o qual [...] se esvaziou assumindo a forma de servo tornando-se semelhante aos homens" (BÍBLIA, N.T., Filipenses, cap. 2, vers. 5-8).

Tendo-nos apropriado de um conceito usual nas literaturas greco-latinas, nós o fizemos no intento de mostrar que no *corpus bellianum* (de natureza cristã) a ideia conhecida como *recusatio* ("recusa") ocorre em grande parte da lírica religiosa de Ruy Belo, de modo a possibilitar muitas interpretações, em que se vissem intentos, fossem acusatórios, fossem dubitativos, nos quais, numa última instância, estar-se-ia ante sujeito poético alquebrado nas suas antigas crenças e fianças.

Então, ao ousar contrapor a sua mundividência à de Deus, essa voz poética frustra-se (talvez também se decepcione), fato de que advêm movimentos descensionais (i)mediatos, o que mostra que a *recusatio christiana*, presente no *corpus bellianum*, é ideológico-literal, visível no excerto do poema "Enganos e desencontros", cujo eu-lírico confessa: "Eu faço uso da carne e roupa branca / à minha mágoa impus um fundo freio / como de tudo que se vende no mercado / pois é de deus a terra e quanto encerra / Quando eu despertar hei-de aflorar o vinho" (BELO, 2009, p. 848), conquanto não seja tão afrontador como o dos posteriores versos em que a voz poética avança na recusa: "não darei importância a quanto não / me preparar para a definitiva posição / Há muito desertei da minha fé / são meus amigos pecadores e publicanos / recuso aquele que sonda corações e rins" (BELO, 2009, p. 849).

Num procedimento que deita raízes na tradição veterotestamentária, "recuso aquele que sonda corações e rins" remonta a significados que, também nos contextos neotestamentários, relacionam-se com os substantivos "coração" e "rins". Do primeiro, explicita-se ser a

> [...] sede da vida da alma em geral, do homem interno, em oposição ao homem externo caracterizado pela "carne" ou pela "língua" [...]; como sede da vida intelectiva, são-lhe atribuídos pensamentos, fé, dúvida, inteligência, memória, ignorância, incompreensão e cegueira (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 296),

enquanto, do segundo, diz-se que

[8] Tradução que fizemos do original em língua espanhola, pois o livro *Historiografía latino-cristiana*: principios, contenido, forma, de Eustaquio Sánchez Salor, não existe em língua portuguesa.
[9] A mesma informação da nota anterior.

> [...] esse órgão, criado por Deus, como o coração, muitas vezes mencionado juntamente, significa, quase sempre, o interior do homem, que só Deus conhece. [...] Por isso, os rins são considerados a sede da consciência, da tristeza e outros sentimentos. (VAN DEN BORN et al., p. 1325).

Em relação ao que ora apresentamos dois são exemplos extraídos das Escrituras: "Eu, o Senhor, esquadrinho o coração e provo os rins, para dar a cada um segundo seus caminhos e segundo o fruto das suas ações" (BÍBLIA, A.T., Jeremias, cap. 17, vers. 10); "[...] E ferirei de morte aos seus filhos, e as igrejas saberão que sou aquele que sonda os rins[10] e os corações. E darei a cada de vós segundo as vossas obras" (BÍBLIA, N.T., Apocalipse, cap. 2, vers. 23). Diante das constatações, nota-se que "aquele que sonda corações e rins" é de fato Deus, a que o eu-lírico abjura.

No que se refere a outra interioridade do Homem, sabe-se que

> Escrever uma história do conceito de alma [...] significa procurar pontos de contato entre posições muito diversas, quando não opostas, e conseguir uma perspectiva que nos permita reconstruir o significado geral de um termo que, na realidade, possui valências de muitos elementos combinados. (VANZAGO, 2012, p. 7).

E nas "Quadras da alma dorida", dada a polissêmica natureza do nome "alma", "princípio da vida, da sensibilidade e das atividades espirituais, [...] uma entidade em si ou substância" (ABBAGNANO, 2014, p. 28), sua explicação requer um vastíssimo excurso que ora não faremos, porquanto não se adequa ao propósito deste artigo. No entanto, fiquemos com generalidades de sentido que nos permitam saber o porquê da importância desse termo naquele poema. Ademais, "o uso da noção de 'alma' está condicionado pelo reconhecimento de que [...] eventos 'psíquicos' ou 'espirituais' constituem manifestações dum princípio autônomo irredutível [...] a outras realidades e em relação com elas" (ABBAGNANO, 2014, p. 28). Já na crestomatia bíblica é "a vida ou o eu da pessoa, ou mesmo a própria pessoa; em Teologia, aspecto imaterial do ser humano" (ERICKSON, 2011, p. 12).

Porque esta análise é de texto poético baseado no Judaico-Cristianismo, é imperativo que se entenda a "alma" – que, nas "Quadras da alma dorida", confunde-se com o próprio eu-lírico – à luz desse contexto, apesar de parecer hiperbólica esta sentença do teólogo cartaginês Quinto Septímio Florente Tertuliano (ca. 160--220), segundo a qual Deus é "*testimonium animae naturaliter Christianae*", isto é, "testemunho da alma, que, por natureza, é cristã" (TERTULLIAN, 2003, p. 88), ideia mais desenvolvida, uns duzentos anos depois, por outro hermeneuta – cujas explicações sobre "alma" remetem ao livre-arbítrio –, para quem

> [...] a alma manda ao corpo, e este, imediatamente, lhe obedece; a alma dá uma ordem a si mesma e resiste. Ordena a alma à mão que se mova, e é tão grande a facilidade que o mandado mal se distingue da execução. [...] a alma ordena que a alma queira; mas, sendo a mesma alma, não obedece. [...] Não é outra alma, mas ela própria. Se não ordena plenamente, logo, não é o que manda, pois, se a vontade fosse plena, não ordenaria que fosse vontade, porque já o era". [...] Não é prodígio

[10] Traduções bíblicas há em que, no lugar do substantivo concreto "rins", usa-se o abstrato "mentes", procedimento tradutório diverso que intenta, a um só tempo, aclarar o significado mais objetivo de "rins" e oferecer um termo que tenha amplidão semântica menos conotativo-metafórica.

> em parte querer e em parte não querer, mas doença da alma[11]. Com efeito, esta, sobrecarregada pelo hábito, não se levanta totalmente, apesar de socorrida pela verdade. São duas vontades porque uma delas não é completa; encerra o que falta à outra. (AGOSTINHO, 1999, p. 217).

Esse último fragmento citacional do Bispo de Hipona remete-nos a uma epístola paulina, mandada aos cristãos de Roma: "Eu, porém, sou carnal, vendido à escravidão do pecado, [...] pois não faço o que prefiro, e sim o que detesto. [...] Neste caso, quem faz isso não sou eu, mas o pecado que habita em mim" (BÍBLIA, N.T., Romanos, cap. 7, vers. 14-17). Conclui: "Porque eu sei que, em mim, isto é, na minha carne, não habita bem nenhum, pois querer o bem está em mim, mas não o efetuá-lo. Porque não faço o bem que prefiro, mas o mal que não quero, esse faço" (BÍBLIA, N.T., Romanos, cap. 7, vers. 18-20).

Nesse passo da missiva do sucessor apostólico dos doze discípulos de Jesus Cristo, ilustram-se aquelas palavras agostinianas na medida em que a porção anímica responsável pelo pecado é referida, no "Eu, porém, sou carnal", pela metáfora da carnalidade, já que a palavra "carne", "diversas vezes, significa a natureza humana, fraca, perecível, limitada, o homem na sua fraqueza [...], em oposição ao que é forte, imperecível, divino" (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 248), significados que, ao reler-se fração do poema "Enganos e desencontros", de Ruy Belo, permitem ver por que, em "Eu faço uso da carne e roupa branca / [...] recuso aquele que sonda corações e rins" (BELO, 2009, p. 848--849), tal eu-lírico – em sua assumida "alma cárnea" – recusa Deus e dele se afasta.

Essa carnalidade correlata ao Homem lhe tem propiciado, devido ao "pecado original", que é "efeito do pecado de nossos antepassados, particularmente Adão, sobre nós. [...] o pecado original pode envolver tanto a corrupção da natureza humana como a culpa" (ERICKSON, 2011, p. 149), muitas descensões anímico-corpóreas que permitem distinta dialética em que se dispõem uma "vida eterna", "dada ao que crê, ultrapassa vida natural em qualidade e se estende além desta até a eternidade" (ERICKSON, 2011, p. 149), e Jesus Cristo, cuja revelação "Eu sou o caminho, a verdade e a vida" (BÍBLIA, N.T., João, cap. 14, vers. 6) relaciona a si mesmo ao conceito de "vida eterna". Logicamente, quando o eu-lírico de Ruy Belo proclama o "Não creio numa outra vida. / Havia eu de crer nesta?", infere-se que está negando Cristo (logo, Deus), daí a dita *recusatio christiana*.

Sobre o livre-arbítrio que dizem ser consentido ao Homem, é "conceito segundo o qual as escolhas e ações humanas são autodeterminadas [...] usado como solução para o problema do mal, resultado do mau uso por parte dos humanos da liberdade que foi dada por Deus" (ERICKSON, 2011, p. 116). Além disso:

> [...] o homem foi criado em um estado tal que, sem ainda ser sábio, era capaz, entretanto, de receber um preceito com evidente dever de obedecer a ele. Não é, pois, de se estranhar que pudesse ter sido seduzido nem é injusto que tenha sido castigado por não haver obedecido a tal preceito (AGOSTINHO, 1995, p. 234).

Em suma, parece que essa livre escolha é (se não suficiente) necessária, já que relacionada ao sistema de "coisas sem as quais o bem não pode existir ou produzir-se, ou o

[11] O que o filósofo Aurélio Agostinho (354-430) chama de "doença da alma" é o "pecado", conceito que, neste trabalho, não discutiremos com minúcias.

mal não pode suprimir-se ou desparecer". Noutras palavras, o "necessário" (a)nankaio/n, anankaión) resume-se ao "que não pode ser de modo distinto do que é"[12] (ARISTÓTELES, 1994, p. 216). Daí essa intrínseca relação da humanidade frente aos resultados de suas más predileções. Isso se impõe ao eu-lírico beliano que, ao recusar a Deus e apostatar, ulteriormente se converte em uma decadente criatura.

Há no sintagma "alma dorida" uma quase-redundância, porque, no âmbito judaico-cristão – aliado à pós-ocorrência da Queda, definida como "resultado do pecado inicial da desobediência de Adão e Eva, em função do qual perderam a sua posição de favor junto a Deus" (ERICKSON, 2011, p. 163), acontecimento gerador dos "resultados provocados pela Queda, como culpa e corrupção da natureza" (ERICKSON, 2011, p. 163) –, a alma humana, "que se acredita ser fonte da vida psicológica e espiritual" (ERICKSON, 2011, p. 12), tem de padecer excruciantes martírios durante sua terrealidade, motivo pelo qual "alma dorida" e "alma" são intercambiáveis em sentido, mesmo que – no poema ora em análise – o adjetivo "dorida" indique existir, naquele exato instante, uma alma cujo fundamento patético está nas dores que ela aparenta, de modo excruciante, sentir.

Idêntica urdidura relativa a uma alma sofredora se dá em uma peça teatral do poeta humanista português Gil Vicente (ca. 1465-1536), chamada "Auto da Alma" (1518), entre cujos quadragésimo terceiro e octogésimo sétimo versos há uma exortativa conversa entre as personagens Anjo e Alma, em que este declara as virtudes com que esta foi criada, embora ela admita a imensa pequenez com a qual se sente por saber que jamais conseguirá suplantar sozinha suas imperfeiçoes. Eis parte do que fala o Anjo Custódio:

> Alma humana, formada
> de nenhuma cousa feita,
> mui preciosa,
> de corrupção separada
> e esmaltada
> naquela frágua perfeita,
> gloriosa;
> planta neste vale posta,
> pera dar celestes flores
> olorosas,
> e pera serdes tresposta
> em a alta costa,
> onde se criam primores
> mais que rosas (VICENTE, 2012, p. 125).

Responde-lhe, pois, a Alma:

> Anjo que sois minha guarda,
> olhai por minha fraqueza
> terreal:
> de toda a parte haja resguarda,
> que não arda
> a minha preciosa riqueza
> principal.
> Cercai-me sempre o redor
> porque vou mui temerosa

[12] Tradução que fizemos da versão espanhola do livro aristotélico, visto que à portuguesa não tivemos acesso durante a elaboração deste artigo.

> de contenda;
> ó precioso defensor,
> meu favor,
> vossa espada lumiosa
> me defenda (VICENTE, 2012, p. 126).

Ser sofrente e "dorida" é da natureza de toda alma. Lê-se em um escrito bíblico esta lição de Jesus Cristo sobre a relação entre a "vida" e a "alma": "quem quiser salvar sua vida a perderá e quem perder a vida por causa de mim e do evangelho a salvará. De que adianta uma pessoa ganhar o mundo inteiro e perder sua alma? Que daria uma pessoa em troca de sua alma?" (BÍBLIA, N.T., Marcos, cap. 8, vers. 35-37). Neste outro excerto – agora num âmbito filosófico –, explica-se em que o "justo limite" a que alude Marsílio Ficino (1433-1499) é a "imortalidade da alma", copiosamente defendida na *Theologia platonica* (*Teologia platônica*).

> Porque o homem – graças à inquietude espiritual, à debilidade física e ao desejo que tem diante de cada coisa – mantém sobre a terra uma vida mais árdua que a das bestas, se a natureza tivesse concedido [...] o justo limite que conferiu aos outros seres viventes, nenhum animal seria mais infeliz do que ele [...]. (FICINO, 2011, p. 10).[13]

Se – como cria esse pensador florentino neoplatônico – as almas são imortais, aquela "alma dorida" do eu-lírico de Ruy Belo talvez tenha o temor de que os seus sofrimentos jamais se nulifiquem, inclusive pelo que está na última estrofe do poema: "E diz a alma dorida: / Não creio numa outra vida", em que a rima na díade "dorida"/"vida" gera sinonímia entre o primeiro termo (adjetivo) e o segundo (substantivo) de acordo com o que se mostra no verso "A vida dói. Nada resta", cujo hemistíquio primário anuncia e corrobora essa interpretação.

É necessário que a alma recupere seu outrora alto posto, porque o "divino abarca não somente os deuses e *daímons* tradicionais, mas também a espécie intelectiva, [...] presente na alma humana" (BRISSON; PRADEAU, 2010, p. 31). De novo, essa ideia – unida à de Tertuliano – propicia aceitar-se que, de facto, as almas são, por natureza, repletas da divindade cristã, porque a imortalidade é que as faz serem divinais, e não o contrário.

Demais, para que se avance na explanação do que dissemos a partir dos estudos ficinianos, discorramos sobre o que, sutilmente, se pôs na segunda quadra do poema em análise: "Estava num profundo êxtase / no seio da divindade / Tudo se esvai. Perdi o / bilhete de identidade", em que se tem, parece, intertextualidade com parte do pensamento platônico, porque – como cria o autor de Florença, que "passou boa parte da vida adaptando Platão para construir elaborada defesa filosófica do Cristianismo" (GREENBLATT, 2012, p. 187), crença unida ao Neoplatonismo, "escolástica utilização da filosofia platônica [...] para defesa de verdades religiosas[14], reveladas ao homem *ab antiquo*[15], e [...] redescobertas na intimidade da consciência" (ABBAGNANO, 2014, p. 826). Esse viés neoplatônico, perceptível nas linhas

[13] Tradução que fizemos da edição latino-italiana do tratado ficiniano, o qual ainda não existe em língua portuguesa.
[14] Tais "verdades religiosas" são, exclusivamente, dadas no contexto judaico-cristão, conquanto, na *Theologia platonica*, a ênfase seja aplicada ao Cristianismo.
[15] "Desde os primórdios [da humanidade]". Tradução nossa.

citadas acima, do "Quadras da alma dorida", justifica-se mediante a tese que Platão de Atenas (ca. 428-347 a.C.), na sua obra *Fedro*, desvelou sobre um dos elementos anímicos:

> A reminiscência, ou anamnese (a(na/mnhsij), ocupa o lugar de importância no grande discurso sobre a alma. Trata-se de tema muito considerado por Platão em outros dos seus diálogos. "Anamnese" quer dizer "memória". E memória diz respeito a algo que se conhece e que se sabe. (CARDOSO, 2006, p. 140).

Sendo assim, a alma do eu-lírico – ou, antes, a alma que esse eu-lírico é –, ao dizer "Estava [...] / no seio da divindade / Tudo se esvai. Perdi o / bilhete de identidade", mostra que, em tal condição, existem muitas semelhanças entre o que está naquelas linhas e o que se descreve em um passo, entre os mais notórios, do predito texto do acadêmico ateniense, para quem a alma,

> [...] quando é perfeita e alada, move-se pelas alturas e habita todo o Céu, enquanto a que perdeu suas asas é arrastada para baixo, até que se fixa a algo sólido e ali se estabelece, obtendo um corpo da terra que, pela potência da alma, parece mover a si (PLATÓN, 2010, p. 135-137)[16].

Quando se pensa, por exemplo, no "Alto da alma", entende-se o porquê de a Alma suplicar ao Anjo: "olhai por minha fraqueza / terreal: [...] ó precioso defensor, / meu favor, / vossa espada lumiosa / me defenda" (VICENTE, 2012, p. 126), porque a Alma sabia, encarnada que estava, que não mais tinha as suas asas originais, motivo pelo qual somente lhe restaria depender daquele ser angelical – por natureza alado – para que se reascendesse ao Reino dos Céus, propósito esse que a "alma dorida" do eu-lírico beliano já não tinha, pois sua reminiscência ainda não havia sido reabilitada, o que também pode explicar, no "Quadras da alma dorida", a recusa que o eu-poético (e, pois, sua alma) faz quanto a Deus (cujo sinônimo objetivo no poema é "vida").

Se "a alma recorda-se das realidades verdadeiras que foram contempladas por ela antes que encarnasse" (CARDOSO, 2006, p. 141), a anagnórise anímica que permitiria aceitar Deus não acontecia porque ainda precisaria haver algo que despertasse a alma de seu estado letárgico, e porque a "alma dorida" não tem um mensageiro celeste que a norteie de novo para seu nascedouro. O seu processo de recuperação mnêmica será pouco eficiente. Por isso, a teoria platônica da anamnese, que se exemplifica no último quarteto das "Quadras da alma dorida", ilustra a descensão anímica, em que se migra da excelsitude celestial à humildade terreal.

Sendo assim, ao adentrar um corpo, a alma perde sua capacidade reminiscente, e isso esclarece por que a "alma dorida" fala de si: "Tudo se esvai. Perdi o / bilhete de identidade", porque, idas as asas da alma, é a esta que compete a ciência de que não mais partilha da mesma identidade que Deus; noutras palavras, isso simboliza que o Homem e seu Criador não mais têm a mesma essência, o que difere do "Façamos o homem à nossa imagem, conforme à nossa semelhança [...]. E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou" (BÍBLIA, A.T., Gênesis, cap. 1, vers. 26-27), uma vez que

[16] Esse trecho – que traduzimos de uma versão espanhola (por não termos conseguido obter a em português) – está no parágrafo 246c do *Fedro* platônico.

> [...] a pessoa humana tem semelhança com a de Deus, e não se trata de distinção [...] entre semelhança natural e sobrenatural (pela graça). Na concepção do autor sacerdotal, essa semelhança não se baseia na imortalidade, nem exclusivamente na forma do corpo humano, porquanto o [...] homem é parecido com Deus como o filho com seu pai, porque recebeu do seu Criador algo divino. Sendo a imagem de Deus, representa a Deus entre as demais criaturas. (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 717).

Se se julga certo que "*philosophia ancilla theologiae*", ou seja, que "a filosofia é escrava da teologia" (TOSI, 2000, p. 670), mostrou Marsílio Ficino de Florença essa veracidade ao ter se servido de Platão para explicar Deus e tudo que a este respeitasse, de maneira que o maior discípulo de Sócrates de Atenas (ca. 469-399 a.C.) fora convertido em um tipo de "arauto pré-cristão" – talvez além do que Tomás de Aquino (1225-1274) fizera, quase dois séculos antes, nas considerações atinentes a Aristóteles de Estagira (384-322 a.C.), por cujo pensamento o teólogo católico estruturou sua magna obra *Summa theologiae* (*Suma teológica*).

Uma das últimas análises que faremos é sobre a estrofe primeira das "Quadras da alma dorida", em que se utilizam três jargões do contexto editorial ou (e) gráfico: "impresso", "mancha" e "quadratins", em que a "mancha" diz respeito a "cada toque de tinta aplicado a um quadro; pincelada; parte impressa de página tipográfica" (HOUAISS et alii, 2009, p. 1228), e o "quadratim" é "espaço tipográfico com largura igual à do corpo ao qual corresponde (expressa em pontos); [...] medida correspondente ao número de pontos de um quadratim" (HOUAISS et alii, 2009, p. 1582). É preciso entender-se o porquê de o eu-lírico recorrer a termos tipográficos para discorrer sobre a relação que há entre ele e Deus, a qual aparenta ser mais material do que espiritual.

De início, o eu-poético diz "Trago deus impresso em mim", em que o verbo "imprimir" (em seu pretérito participial) mostra que a ação se concluiu – embora não se anuncie aos leitores o período em que aconteceu a impressão do divino sobre o humano na qual talvez haja inversão das posições canônicas entre continente e conteúdo (no que o maior se insere no menor), pois aquele que contém (Deus, o todo) converte-se no que é contido (homem, a parte).

Conquanto sejam mais objetivas leituras que pretendam dizer que o ato de imprimir Deus "no coração e nos rins" do Homem mais se adéque à denotação de uma tatuagem ou à conotação de uma reverência do humanal frente ao divinal, entendemos que – do afirmado depois do "Trago deus impresso em mim / no coração e nos rins" –, e conforme os significados de "mancha" e "quadratins" (no parágrafo anterior), tal afirmação não se põe piedosamente, senão com ironia – mas não sarcasmo –, ao sabermos que, por ser o órgão cordial "sede da vida da alma em geral" (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 296) e os renais, "sede da consciência" (Idem, p. 1325), o ser humano que esse eu-lírico representa pretende fazer que o Deus de que fala inscreva-se no limite espacial cuja "mancha tem a altura / de quarenta quadratins", do que se nota a nova manifestação da *recusatio christiana*. É, pois, um meio de a pessoa poética afirmar que a divindade é muito menor que a humanidade, apesar do dado numérico que finda a estrofe primeira.

Há quem creia que o "número foi importante na formação retórica de certas expressões fixas; isso pode-se constatar sobretudo no caso dos chamados 'números arredondados' e nos provérbios numéricos" (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 1051). Não é casual que Ruy Belo tenha optado pelos "quarenta" blocos tipográficos (ou "quadratins") na

linha final da estrofe introdutória das “Quadras da alma dorida”, porquanto é um dos números mais importantes e recorrentes na Sagrada Escritura (ocorre em cento e quarenta e cinco instâncias nos registros veterotestamentário e neotestamentário).

Eis alguns exemplos dos usos de “quarenta” na Escritura Sagrada: quando Deus fala do dilúvio para Noé: “farei chover sobre a terra quarenta dias e quarenta noites e desfarei de sobre a face da terra toda a substância que fiz” (BÍBLIA, A.T., Gênesis, cap. 7, vers. 4); quando Deus concede o maná aos judeus: “E comeram os filhos de Israel maná quarenta anos, até que entraram em terra habitada” (BÍBLIA, A.T., Êxodo, cap. 16, vers. 35); quando houve tentações ao Filho de Deus: “A seguir Jesus foi levado pelo Espírito ao deserto para ser tentado pelo diabo. E depois de jejuar quarenta dias e quarenta noites, teve fome” (BÍBLIA, N.T., Mateus, cap. 4, vers. 1-3); na descrição relatada pelo apóstolo Paulo de Tarso (ca. 5-67) sobre punições por ele sofridas: “Cinco vezes recebi dos judeus uma quarentena[17] de açoites menos um; três vezes fui açoitado com varas; uma vez fui apedrejado” (BÍBLIA, N.T., 2Coríntios, cap. 11, vers. 24-25), além de outros mais de cem trechos em que o numeral “quarenta” foi largamente aplicado.

Ademais, é preciso saber-se, acerca desses quantificadores bíblicos, que

> [...] certos números têm sentido convencional. [...] “Quarenta” indica a duração de uma geração ou período bastante longo, cuja duração exata é desconhecida (nas línguas persa e turca, “centopeia” é chamada “quarentopeia”). Embora, provavelmente, nenhum número tenha na Bíblia, por si só, valor sagrado ou simbólico, alguns ganharam um sentido especial, religioso, por causa da natureza das coisas enumeradas [...]. Não há muitos indícios a respeito do caráter simbólico de certos números: [...] o número três tem um papel em certos ritos. “Quatro” significa a totalidade. (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 1051-1052).

Finalmente, temos que o número-numeral “quatro” – de que “quarenta” é múltiplo – relaciona-se, logicamente, com a primeira palavra do título “Quadras da alma dorida”, visto que, para além da mera estrutura poemática (composta de três quadras, ou três grupos de quatro versos cada), evoca outras ideias presentes no texto sagrado judaico-cristão, das quais só faremos menção a uma possibilidade correlata aos Dez Mandamentos, conhecidos também pelo nome de “decálogo” (literalmente, “dez palavras”), que em Teologia, segundo o hábito, se analisam binariamente, de maneira que os primeiros quatro mandamentos aludem – e nesta ordem – ao relacionamento de Deus para com o Homem, enquanto os outros seis se referem às relações dos seres humanos entre si.

Se, então, é desse modo que se faz a divisão do decálogo bíblico, a ideia de que o “quatro significa a totalidade” (VAN DEN BORN et al., 1977, p. 1052) mostra-se ainda mais pertinente no contexto das “Quadras da alma dorida”, porque, desde sua primeira linha (“Trago deus impresso em mim”), transparece o sentido de que o eu-lírico desse poema acreditava que, em verdade, Deus estava “no coração e nos rins” daquele, talvez com a mesma fixidez com a qual as leis celestiais foram grafadas nas tábuas mosaicas.

Todavia, a pessoa poética não considerou que a natureza anímica pós-Queda fosse desprovida de virtuosas constâncias, cuja ausência só se sentiria quando os resultados da *recusatio christiana* e da apostasia se fizessem notar, a partir do que, em definitivo, tal eu-

[17] Em algumas versões tradutórias neotestamentais, escreve-se “[...] quarenta açoites menos um”.

lírico recusador entenderia – embora não o aceitasse – que a alma do Homem é um imensurável palimpsesto, no qual se podem escrever leis tanto divinas quanto humanas, as quais – por serem de paradoxal procedência umas perante as outras – jamais poderão coexistir, principalmente porque nas primeiras há a perfeição e a infinitude e, nas segundas, a imperfeição e a finitude.

Considerações finais

Tendo-se tomado o poema "Quadras da alma dorida" por síntese exemplar da *recusatio christiana* e da apostasia do eu-lírico de Ruy Belo (nesse e em outros textos de temática religiosa seus), é possível concluir-se que tal sentimento de recusa advém do anseio, em maior ou menor grau, de haver acúmulo de frustrações ou (e) decepções que, no transcurso de sua vida, aquele eu-poético sentiu e assimilou em seu âmago que, em última instância, colocava-se combalido e descrente de modo que, por ter-se achado em aparente desamparo, optou pela recusa, a fim de mostrar que a humanidade que lhe cabia seria deveras suficiente para traçar caminhos nos quais se pusesse e pelo que se governasse em vida. No entanto, esse propósito não se satisfaz, visto que já se encaminha para as sendas descensionais (quase) inescapáveis a que o Homem é relegado quando recusa e apostata.

Portanto, com a atitude recusadora, talvez se queira pôr no lugar das coisas divinas as humanas, na tentativa de rea(s)cender o embate renascentista travado entre ideais teocêntrico e antropocêntrico. De resto, tal "recusa do Cristianismo" – acompanhada da apostasia – é tão densa em Ruy Belo que se chega a considerar (em uma final observação) a descrença desse eu-lírico na fala divinal "Eis que faço novas todas as coisas" (BÍBLIA, N.T., Apocalipse, cap. 21, vers. 5), pois tudo o que tem visto, nesta contemporaneidade, é "que nada há de novo debaixo do sol" (BÍBLIA, A.T., Eclesiastes, cap. 1, vers. 9).

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

AGOSTINHO. Questões sobre o primeiro pecado do homem e o do demônio. In: _____. *O livre-arbítrio*. Tradução, organização, introdução e notas de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995. p. 232-241.

_____. A conversão. In: _____. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 201-224.

ARISTÓTELES. Necessário. In: _____. *Metafísica*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1994. p.215-217.

AUERBACH, Erich. *Sermo humilis*. In: _____. *Ensaios de literatura ocidental*: filologia e crítica. Tradução de Samuel Titan Júnior e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2007. p. 29-76.

BELO, Ruy. Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição. In: _____. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009. p. 15-22.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: contendo o Antigo e o Novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Geográfica, 2008.

_____. Português. *Novo testamento, salmos e provérbios*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2016.

BORDINI, Maria da Glória. Portugal (im)possível. In: REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel (Org.) et al. *Identidades fraturadas*: ensaios sobre literatura portuguesa. São Paulo: EDUSP, 2011. p. 141-153.

BRISSON, Luc; PRADEAU, Jean-François. *Vocabulário de Platão*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CARDOSO, Delmar. Alma e filosofia: a parte central do *Fedro*. In: _____. *A alma como centro do filosofar de Platão*: uma leitura concêntrica do *Fedro* à luz da interpretação de Franco Trabattoni. São Paulo: Loyola, 2006. p. 111-156.

DELUMEAU, Jean. O desprezo do mundo e do homem. In: _____. *O pecado e o medo*: a culpabilização no Ocidente (séculos 13-18). Tradução de Álvaro Lorencini. Bauru: EDUSC, 2003. p. 19-67.

ERICKSON, Millard J. *Dicionário popular de teologia*. Tradução de Emirson Justino. São Paulo: Mundo Cristão, 2011.

FICINO, Marsilio. Proemio; Capitolo I. In: _____. *Teologia platonica*: sulla immortalità dele anime. Saggio introdutivo, traduzione, note e apparati di Errico Vitale. Milano: Bompiani, 2011. p. 1-7; 8-13.

GREENBLATT, Stephen. Viradas. In: _____. *A virada*: o nascimento do mundo moderno. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 185-202.

HAMBURGER, Käte. O gênero lírico. In: _____. *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 167-209.

HOUAISS, Antônio et alii. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PLATÓN. *Fedro*. Introducción, traducción, notas y comentario de Armando Poratti. Madrid: Akal, 2010.

SALOR, Eustaquio Sánchez. La forma historiográfica. In: _____. *Historiografía latino-cristiana*: principios, contenido, forma. Roma: "L'erma" di Bretschneider, 2006. p. 180-218.

SPINA, Segismundo. O redondilho; O decassílabo. In: _____. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 35-39; 45-61.

TERTULLIAN. Apology. In: _____. *Apology; De spectaculis*. Translation by T. R. Glover. Cambridge: Harvard University Press, 2003. p. 2-227.

TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*: dez mil citações, da Antiguidade ao Renascimento, no original, traduzidas com comentário histórico, literário e filológico. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

VAN DEN BORN, A et al. *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Tradução de Frederico Stein. Petrópolis-RJ: Vozes, 1977.

VANZAGO, Luca. Concepções antigas da alma. In: _____. *Breve história da alma*. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Loyola, 2012, p. 15-49.

VICENTE, Gil. Auto da alma. In: BERARDINELLI, Cleonice (org.). *Gil Vicente*: autos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. p. 123-151.

Recebido em 07/01/2018
Aprovado em 04/04/2018
Publicado em xx/06/2018

Das sombras à omnivisão – a poética do sagrado em Jorge de Lima e Murilo Mendes

From shadows to omnivision – the poetics of the sacred in Jorge de Lima and Murilo Mendes

Sergio Carvalho de ASSUNÇÃO[1]

RESUMO: O presente artigo visa abordar as poéticas de Jorge de Lima e Murilo Mendes sob a perspectiva da crise e esvaziamento espiritual do sujeito na modernidade industrial do século XX e sua reconciliação com o sagrado, ao considerar a poesia como um lugar crítico e uma experiência ética, vivencial e transformadora do sujeito.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes. Jorge de Lima. Poesia. Crise do sujeito. Sagrado.

ABSTRACT: The presente article aims to examine the poetics of Jorge de Lima and Murilo Mendes from the perspective of the crisis and the spiritual emptying of the subject in the twentieth century industrial modernity and his reconciliation with the sacred, considering poetry as a critical place and as na ethical, experiential and transforming experience of the subject.

KEYWORDS: Murilo Mendes. Jorge de Lima. Poetry. Crisis of the subject. Sacred.

É preciso reunir o dia e a noite,
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso,
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue.

Murilo Mendes (1994, p. 408).

No início do século XX, enquanto a modernidade industrial atingia o seu ápice, propiciado pelos avanços científicos e tecnológicos, além do desenvolvimento dos meios de comunicação, o ocidente vivenciava a eclosão das guerras, o colapso socioeconômico e o crescimento do nazi fascismo. Diante da iminência de um desastre, e da velocidade com que os valores culturais eram transformados em bens de consumo pela poderosa macroestrutura

[1] Universidade Estácio de Sá – Unesa – Departamento de Letras. Nova Iguaçu – Rio de Janeiro – RJ – Brasil. CEP: 26220-099. Email: scassuncao@uol.com.br.

econômica industrial, o sujeito vivenciou uma crise sem precedentes que o esvaziou psíquica e espiritualmente, além de ter seu papel social subjugado a uma função meramente maquínica, ao mesmo tempo em que seu futuro era penhorado pela moratória ilimitada dos juros.

Se por um lado o materialismo industrial impeliu o sujeito a lidar com os novos meios de produção, obrigando-o a retornar sua consciência sobre si e a reinventar outros modos de resistir ao servilismo massivo, por outro lado, o avanço tecnológico proporcionou a ele múltiplas experimentações e expansões no campo da linguagem e da arte, desde o advento do rádio, da fotografia e do cinema, por exemplo.

Ainda assim, em meio a esse conturbado cenário, é inegável que nossa experiência cultural tenha sido sensivelmente empobrecida em meio à nova realidade, como salientou Walter Benjamin em um ensaio de 1933:

> Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual". A crise econômica está diante da porta, atrás dela está uma sombra, a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito. No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros. (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Em face do predomínio da técnica, da crise econômica, e na medida em que as tendências progressistas se estabeleciam, esse mesmo sujeito que teve a sua experiência cultural empobrecida desde a segunda metade do século XIX, consequentemente, também teve sua sensibilidade e psiquismo afetados pelo tédio e pelo desencanto, como nos revelou Baudelaire. Com a eclosão da Primeira Guerra mundial em 1914, esse estado de crise foi acentuado deixando irreparáveis consequências - sobretudo a neurose em viver sob a iminência da destruição atômica -, e o sujeito se viu mergulhado em uma angústia e profundo mal-estar, tamanho era o sentimento de impotência diante da degradação moral ampliada pela corrida armamentista e a desumanização provocada pela lógica industrial.

Apesar do empobrecimento cultural e da degradação humana, considera-se que foi nesse momento de crise que a poesia moderna se afirmou como um lugar privilegiadamente crítico, proporcionando ao sujeito vivenciar a linguagem como uma experiência substancial, propriamente. Assim, ao ressignificar seu espaço e reinventar sua perspectiva para além da experiência estética, o cultivo da poesia assumiu-se, efetivamente, como uma experiência ética de resistência contra a lógica utilitarista e contra a alienação moral do capital, haja vista as manifestações vanguardistas desde o Expressionismo alemão ao Dadaismo de Tristan Tzara.

Nesse sentido, ao considerar que a reinserção da poesia como um espaço de intervenção crítica foi diretamente potencializada por sua latente e irredutível substancialidade, ultrapassando a esfera da própria linguagem, pergunta-se, então, de que

maneira é possível pensar essa crise do sujeito através da própria poesia, tomando-a, desde já, em sua magnitude substancial e como experiência transformadora desse mesmo sujeito?

Assim sendo, a presente abordagem da poesia de Jorge de Lima e Murilo Mendes visa examinar o modo pelo qual suas respectivas experiências poéticas foram movidas por essa crise e mal-estar do sujeito em meio ao sucateamento cultural, a iminência do desastre, e o esvaziamento moral.

Todavia, a partir dessa perspectiva, torna-se imprescindível verificar como ambas as *poïèsis* foram forjadas através da tensão entre a negatividade profana e a espiritualidade cristã, sendo vivenciadas tanto ao nível do corpo e substanciadas no plano da poesia, utilizando o diálogo de Sören Kierkegaard e Georges Battaille como um substrato conceitual e teológico sobre a dimensão da poesia moderna em consonância com a poética do sagrado em Jorge de Lima e Murilo Mendes.

Em trecho retirado de uma entrevista a Paulo Mendes Campos[2], percebe-se que Jorge de Lima demonstrava uma consciência muito clara sobre essa inquietude, com relação ao papel do poeta e o poder de intervenção social da poesia, em meio ao advento da eletricidade e da velocidade - espinhas dorsais da modernidade industrial – e as transformações decorrentes que impactaram o mundo nas décadas de 20 e 30, sobretudo:

> Mas o que está apodrecendo? – a poesia ou a nossa época? A poesia é incorruptível. O tempo é que se degradou. Depois das grandes agitações e reviravoltas sociais desse século, a alma humana está verdadeiramente entorpecida; dir-se-ia que esta aparente febre de movimento, esta agitação desordenada, apenas muscular é um desbragamento das energias impacientes por se desperdiçarem que caracterizam o homem entediado de hoje, porquanto a ação não exige sempre a intervenção de todo o organismo; basta-lhe muitas vezes uma movimentação mais ativa dos gestos, quase sempre uma pequena mímica mais ou menos automática ou sonambúlica. A vida e o pensamento se desenvolvem em níveis diferentes. A poesia está andando com a sua velocidade habitual, levando o mundo obscuro ou iluminado em sua órbita; revelou-se sob aspectos naturalmente tão velozes, que não nos devemos espantar de que ela dê aos lerdos seres humanos a impressão de coisa hermética, de mistério mesmo. Concluamos que a arte e as ideias que o homem à sombra da vida elabora andaram sempre por caminhos diferentes. O homem perdeu sua velocidade para cima: exaure-se numa agitação de movimentos que se medem em vôos curtos. (LIMA, 1997, p. 76).

Muito embora Jorge e Murilo tenham declarado sua fé e conversão ao catolicismo, ambos jamais assumiram qualquer ligação institucional ou ideológica que sublinhassem suas produções poéticas, seja com a própria igreja católica ou até mesmo com os ideais socialistas que tanto simpatizavam. O que ambos sempre fizeram questão de afirmar foi o compromisso com a liberdade ao vivenciar a poesia para além de uma expressão formalizada, mas, sobretudo, como um ofício e uma ética.

No entanto, ainda que tenham se aproximado da Aliança Nacional Católica por meio de convite do amigo em comum Alceu Amoroso Lima[3], logo manifestaram o desligamento. Primeiramente por não desejarem assumir qualquer posicionamento ideológico que os

[2] "A crise é de vida espiritual", entrevista de Jorge de Lima ao Diário Carioca, Rio de Janeiro, 29/02/1948, conforme LIMA (1997, p. 76).
[3] Ver mais sobre o assunto em LIMA (1973, p. 109-113).

atrelasse a um movimento ou instituição, ou comprometesse a liberdade individual de suas posições. Em segundo por acreditarem que o cristianismo deveria estar, essencialmente, voltado para uma consciência ou ética individual que se funda na relação com o outro (o próximo) dentro da própria esfera social da vida comum.[4]

De modo semelhante à consciência do papel de poeta defendida por Jorge de Lima, em carta à Laís Ribeiro datada de 9/4/1969, Murilo diz:

> Entretanto, como sabe, eu tenho sido toda a vida um franco-atirador. Procuro obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos. Mas os meus livros, espero, devem dizer, ao menos em parte, o que acho necessário dizer. (ARAÚJO, 2000, p. 191).

Ao considerar que as experiências poéticas de Murilo Mendes e Jorge de Lima foram deflagradas por esse estado de crise e inquietude vivenciadas pelo sujeito, seja sob a esfera existencial, moral e espiritual, pode-se dizer que o livro *Tempo e Eternidade* – escrito a quatro mãos em 1934, e logo após a conversão ao cristianismo pelos dois poetas –, além de simbolizar esse momento emblemático da vida pessoal de ambos, foi também determinante para o rumo de suas respectivas poéticas.

Este livro tornou-se o ponto divisório na obra de cada um, ao consolidar a busca de ambos pelo sagrado e sobrenatural, sendo motivado não apenas pelo estado agônico da crise, mas, sobretudo, pelo desejo de compreensão desse mal-estar sob a perspectiva espiritual cristã, como um saber cultivado e adquirido por meio da experiência poética que se entretecia à experiência vivencial. Ainda que Murilo ou Jorge assumissem claramente a conversão religiosa - o que implicou, consequentemente em uma profunda *metanoia*, isto é, em uma transformação ética e espiritual -, em nenhum momento este fato comprometeu o caráter moderno, crítico e experimental de suas poesias, e tampouco assinalou uma expressão ascética ou proselitista. Ao contrário, tal experiência poética tornou-se evidente na medida em que a perspectiva espiritual se amalgamava à visão crítica diante da degradação humana da era industrial, sobretudo a partir das guerras mundiais.

Além da tonalidade crítica, deve-se ressaltar a maneira pela qual prevaleceu a consciência artesanal de ambos, ao fundir o tom profético da tradição cristã com a dimensão mítica pagã sob a plasticidade surrealista, o que deu às respectivas poéticas a radicalidade projetiva e expressional que os destacou no cenário da poesia brasileira.

Muito embora ambas as *poíesis* fossem nitidamente marcadas por um estado de permanente tensão do sujeito em confronto com a cultura e com o outro, ao mesmo tempo, havia nelas o desejo de transcender essa mesma cultura, visando consolidar um sentido à existência sob a perspectiva do homem em relação ao seu semelhante e, ao mesmo tempo, em relação a Deus.

[4] Para maior conhecimento, indico a leitura do livro *Recordações de Ismael Nery*, onde Murilo escreve uma espécie de biografia do artista e amigo que, além de influenciá-lo na convergência entre as perspectivas filosófica, existencial, estética e espiritual. Nesse livro, Murilo Mendes (1996, p. 65-84) explica como tomou conhecimento da teoria essencialista de Ismael que, certamente, influenciou a concepção poética do poeta mineiro, ao fundir a arte e o Evangelho.

Parece, Senhor, que me desdobrei,
que me multipliquei,
que a chuva dos céus cai dentro de minhas mãos,
que os ruídos do mundo gemem nos meus ouvidos,
que batem trigo, chorando, sobre o meu tronco nu,
que cidades se incendeiam dentro de minhas órbitas.
Parece, Senhor, que as noites escurecem dentro de meu ser múltiplo,
que eu falo sem querer por todos os meus irmãos,
que eu ando cada vez mais em procura de Ti. (LIMA, 1997, p. 429).

Note-se aqui que o poeta revela a consciência do seu ofício diante do desastre ao assumir a condição de estrangeiro e visionário - como aquele que habita a fronteira entre o visível e o invisível, ao transcender da matéria ao espírito -, e o que incorpora a dor e o pranto dos homens, ao clamar pelos exilados e excluídos, pelos condenados e oprimidos das cidades em chamas. Ao mesmo tempo em que o seu corpo é a poesia que transfunde as chagas de um mundo em queda, o poeta traz em sua palavra a escuridão internalizada do próximo, elevando seu canto profético à procura de Deus, vislumbrando a poesia como a religião primordial da humanidade. [5]

É como se o corpo do poeta catalisasse o disforme e a contradição, superpondo os planos e imagens a cada verso, assinalando o estilhaçamento e a angústia da condição humana que deseja reconciliar-se com Deus. Assim, o corpo do poeta torna-se um receptáculo do mundo e dos céus, ao expressar os dramas do homem moderno em sua busca pelo sagrado, alinhando a ordem de intimidade com Deus à vida comum, quando a poesia passa a compreender que tal alinhamento se dá pela fusão da imanência (pagã) à transcendência (cristã), ao expandir a vida comum a uma perspectiva sobrenatural e supra real.

Em ambas as poéticas de Jorge e Murilo, ao mesmo tempo em que a relação entre o sujeito e o sagrado é elevada a uma perspectiva transcendente, beatífica e sobrenatural, essa dimensão é confrontada, ora pela violência, ora pela sensualidade, inscritas ao nível do corpo e dos afetos. Tais manifestações não apenas configuram a condição humana em face da finitude terrena, mas, sobretudo, traduzem as tribulações pelas quais o sujeito vivencia em seu processo de reconciliação com Deus pela fé, desde a queda adâmica.

Eu me sinto um fragmento de Deus
Como sou um resto de raiz
Um pouco de água dos mares
O braço desgarrado de uma constelação.

A matéria pensa por ordem de Deus,
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.
A matéria variada e bela
É uma das formas visíveis do invisível.
Cristo, dos filhos do homem és o perfeito.

Na Igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra, no mar e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.

[5] Ver mais sobre esse tema no livro *Todas as religiões são uma só*, em BLAKE (2007).

A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia. (MENDES, 1994, p. 296-297).

Na primeira estrofe, o poeta reafirma sua conexão com o sagrado, sentindo-se como fragmento do Absoluto. Como se o princípio divino da criação emanasse de Deus através da sua poesia, o poeta sente-se parte integrante do enraizamento terreno, da volubilidade dos mares e da abstração etérea dos astros. Em seguida, sob a perspectiva material, ele é a alma vivente que se corporifica, se transforma e evolui, inteligível, refletindo os sonhos e desígnios de Deus, que têm seu início em Adão, até culminar na plenitude e perfeição de Cristo.

Na última parte do poema, o poeta compreende que a vida humana, mesmo regida pelo poder absoluto e sagrado de Deus, é o acirramento permanente entre o corpo e a alma, ao sentir-se atraído pela beleza e sensualidade da carne dentro mesmo do templo de Deus. Movido pela chama elementar do sexo, o poeta consubstancia toda a mecânica divina da ordem do espiritual até a espessura visível e material da natureza humana, na ordem da vida hodierna e comum, como sendo a essência da sua *poièsis*.

Sob a perspectiva da poesia moderna, houve um momento em que a crise moral e espiritual do sujeito foi potencializada pela polarização entre a negatividade pagã e a espiritualidade cristã, gerando uma cisão irreversível no ocidente. Acentuada pela disseminação do gnosticismo, o qual tomou grande proporção, a poesia moderna reafirmou a negatividade profana em detrimento do cristianismo, considerando, sobretudo, que este se via, historicamente, enfraquecido como instituição. Evidentemente, é possível rastrear as marcas dessa cisão desde a poesia romântica de William Blake e Novalis, passando por Baudelaire e Nerval, até o surrealismo de Lautréamont e Bréton, já no século XX, quando estes quatro últimos se aproximaram, declaradamente, da gnose, do ocultismo, e do agnosticismo. [6]

Historicamente, esse processo assumiu proporções substanciais desde o Iluminismo à era industrial, sendo, mais tarde, determinantemente corroborado pela crítica direta de Nietzsche, Marx, Freud e Durkheim às instituições religiosas, principalmente ao catolicismo apostólico romano. Some-se a isso o surgimento de uma mentalidade progressista forjada pela lógica materialista e tecnocrata, o que acentuou ainda mais o esboroamento e a descontinuidade do tempo e do espaço, visando desmontar a concepção da existência fundada na totalidade metafísica do homem, do mundo e do cosmos em unidade com o Deus.

Assim, eis que o sujeito se viu, nesse momento, deslocado da concepção cosmogônica e transcendente do sagrado, ao perceber a existência sob a perspectiva do corpo, pela força instintiva do desejo em imanência com o mundo. Pois, ao passo em que esta totalidade metafísica é rompida, o indivíduo se redescobre a partir de uma dupla acepção de ser ao mesmo tempo sujeito e objeto, quando é separado da natureza e devolvido à imanência das coisas finitas, de maneira que essa percepção o angustia, deixando-o terrificado. Assim, acuado em sua finitude e desespero, o sujeito passa a criar sentido para sua existência integrando-se ao mundo das coisas por meio do trabalho, em tensão com a ordem íntima da matéria, que é por onde se passa sua relação com o sagrado.

[6] Como demonstrou Raul Antelo, a partir de um ensaio sobre Murilo Mendes, ao trazer um trecho de uma entrevista em que o poeta alinha as bases históricas e filosóficas da negatividade profana desde o século XVIII até sua influência no surrealismo francês. Verificar em ANTELO, Raul. "Murilo, o Surrealismo e a Religião" disponível em:http://www.cce.ufsc.br/ñelic/boletim8-9/raulantelo.htm.

Por outro lado, ainda que o processo de industrialização tenha provocado efeitos irreversíveis na concepção do homem ao acelerar o tempo e desdobrar os espaços, mantendo-os simultaneamente interconectados, é o seu medo da morte que o angustia, na medida em que a fragmentação do real o impede de apreender o sentido de totalidade de sua existência, retirando a 'ordem íntima' e sagrada que o reconciliava com o mundo.

Sobre a relação entre a negatividade e a poesia, Georges Bataille, em *A literatura e mal*, afirma que a poesia moderna é marcada por um paradoxo que corresponde à natureza humana mais profunda, ao expressar a essência dualista e dinâmica de nossa condição, configurada pela tensão entre o bem e o mal, como ele exemplificou em vários poetas, com destaque para William Blake e Charles Baudelaire. Segundo Bataille:

> O Mal, nessa coincidência de contrários não é mais o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural que ele é nos limites da razão. A morte sendo a condição da vida, o Mal, que está ligado em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. O ser não está destinado ao Mal, mas deve, se assim pode, não se deixar encerrar nos limites da razão. (BATAILLE, 2015a, p. 26).

Bataille defende que a significação do Mal se proclama a partir de uma auto condenação da própria condição humana, seja na inclinação para a morte, para a guerra ou para o erotismo, o que poderia forjá-lo para um estado de angústia, de raiva e repugnância. O Mal é tomado como um impulso, uma paixão ou uma atração irrefletida, diferentemente de uma intencionalidade calculista, crapulosa e egoísta, como diz Bataille, ao deslocar o Mal de um lugar moral, sujeito à lei, mas sob a espessura humana e passional, já que, segundo ele, *"A literatura mais humana é o alto lugar da paixão"*, isto é, como se esse embate apaixonado fosse absolutamente necessário ao homem para se reconhecer como sujeito.

Na medida que este estado de crise era trazido à tona pela consciência do mal na natureza individual do sujeito, a experiência poética deixava de ser apenas um modo de resistência e intervenção à esta lógica industrial massiva, maquínica e desumana, tornando-se, sobretudo, o meio pelo qual ambos os poetas passaram a cultivar a aproximação e busca da unidade com o sagrado como uma experiência ética e substancial.

Ainda segundo Bataille:

> O sagrado é essa efervescência pródiga da vida que, para durar, a ordem das coisas encadeia e que o encadeamento transforma em desencadeamento, ou, em outros termos, em violência. Sem trégua, ele ameaça romper os diques, opor à atividade produtiva o movimento precipitado e contagioso de um consumo de pura glória. O sagrado é precisamente comparável à chama que destrói a madeira ao consumi-la. É o contrário de uma coisa, um incêndio ilimitado que se propaga, irradia calor e luz, queima e cega. (BATAILLE, 2015b, p. 44).

Para o pensador e teólogo cristão Sören Kierkegaard, é justamente um estado de permanente inquietação existencial e espiritual que distingue e move o sujeito. Para ele, somos motivados de tal modo por um intenso acirramento entre três esferas que se confrontam permanentemente e ao longo de nossa existência, como se fôssemos o devir de uma conflituosa dinâmica entre a esfera *estética*, a *ética e* a *espiritual.*

Segundo ele, seja a melancolia ou a angústia, a depressão ou o desespero que histórica e atavicamente atormentam o ser humano, todos esses males são apenas fluxos de um processo existencial do sujeito em sua relação com o mundo, de modo que este mal-estar deve ser visto como um processo de edificação da sua consciência ética, que só alcançará a libertação por meio da fé e da elevação espiritual.

> Todo conhecimento cristão, por estrita que seja de resto a sua forma, é inquietação e deve sê-lo; mas essa mesma inquietação edifica. A inquietação é o verdadeiro comportamento para com a vida, para com a nossa realidade pessoal e, consequentemente, ela representa, para o cristão, a seriedade por excelência; a elevação das ciências imparciais, muito longe de representar uma seriedade superior ainda, não é, para ele, senão farsa e vaidade. Mas sério é, eu vo-lo afirmo, aquilo que edifica. (KIERKEGAARD, 1979, p. 189).

Segundo Kierkegaard, embora o pecado original e hereditário tenha sido condicionado ao sujeito a partir de uma conjectura moral e secular, ele deveria ser visto sob a dimensão existencial e espiritual, quando, no momento em que escolheu a si mesmo, o homem perdeu sua ligação com o sagrado e, consequentemente, a dimensão do infinito e da eternidade, quedando ao abismo de sua condição terrena e finita.

Logo, se a angústia é o medo de errar que condena o sujeito diante da possibilidade de libertar-se, esvaziando o sujeito de sua confiança pelo medo de pecar - que é o medo de afastar-se de Deus -, esse medo gerará nele uma angústia, justamente pela ausência da fé, e a sensação será tal e qual uma vertigem, por quedar-se no vazio abismal.

Kierkegaard acredita que a angústia e o desespero são parte da natureza e da condição humana, conforme a herança adâmica após a queda do paraíso. Em face disso, para que o homem não se desespere é preciso aniquilar em si a cada instante essa possibilidade virtual e frequente da queda, evitando que essa sombra recaia sobre a realidade psíquica e física do sujeito.

Segundo ele, após o pecado original, o homem está condicionado à sua natureza animal, determinada pela queda do paraíso, e assim ele luta intensamente para reconciliar-se com Deus. Não obstante, para que isso aconteça, é necessário elevar-se espiritualmente e renunciar ao instinto, sendo que, dessa luta, resulta o seu desespero.

Para ele, o homem não tenta livrar-se da carne, mas deseja ser tocado espiritualmente pelo sagrado. Deste modo, ao ser tocado pelo eterno e imortal de Deus, o espírito prevalecerá sobre o instinto naturalmente devorador e vazio – pois na medida em que o desejo é suprido, revela-se a ausência de sentido que o preencha, além do próprio desejar e devorar. Em linhas gerais, seu desejo não está voltado para a satisfação dos instintos, mas sim para a busca de um sentido primordial que ordene sua existência e que preencha o vazio abismal de sua queda, através de Deus.

Evidentemente que isto implica em um paradoxo, já que a consciência espiritual é movida pelo desejo de uma existência com Deus, sendo que o desejo de uma existência junto a Deus depende de uma consciência transformada que só pode ser alcançada por meio de um "salto qualitativo" (ético espiritual) em direção ao abismo e ao vazio, pela fé. Nesse sentido, esse salto exige a convicção e a consciência em desejar ser transformado pelo poder sobrenatural de Deus, de modo que aquele vazio angustiante acentuado por um desejo e desespero, só pode ser preenchido pela unidade com o sagrado.

Junto de ti, homem, ser processional que só vês tua sombra,
pousa a mão no teu ombro o Anjo que te protege.
Mas, ora esvoaça à direita, ora esvoaça à esquerda
o grande e belo Anjo exilado da Luz.
Adiante de ti - perfurada e sangrando,
a mão do Redentor te aponta o caminho certo;
dentro de ti - seres anteriores a ti - luminosos ou negros
vão contigo e tua sombra.
Quando adormeces e ficas durante o sono - invisível e inocente,
e o livre arbítrio voa de teu cadáver,
a estranha procissão espera que tu te acordes
para prosseguir a marcha.
Por isso é que te cansas sem motivo nenhum.
Por isso é que andas de costas para o caminho certo.
Por isso é que tropeças e tateias como um ser sem leme.
Por isso quando pensas estar sobre o abismo do Inferno,
a mão perfurada e sangrenta te conduz para cima. (LIMA, 1997, p. 429).

No poema, a cisão diabólica do anjo exilado e a parte celestial do Redentor estabelecem-se sobre a condição humana, enquanto a poesia é forjada como um saber que expressa não somente a consciência espiritual desse salto sobre o abismo da negatividade, quando o sujeito é movido por impulsos instintivos e desejantes. Mas, sobretudo, o poeta sabe que ele é também o sujeito do desejo e livre arbítrio, consciente de que desejar é a essência da vida.

Porém, seu desejo não está voltado para si próprio e visando a mera satisfação dos instintos, mas sim para o sentido primordial da existência, visando preencher o vazio através de Deus. Portanto, ao romper a sombra diabólica que obscurece a visão do infinito e paira sobre o homem na forma da razão, como mera ilusão de autossuficiência, ele atinge a omnivisão de Deus através da fé, quando, ao saltar sobre a escuridão do abismo infernal, 'a mão perfurada e sangrenta de Jesus Cristo o conduz' para o alto.

Seja sob o tom agônico e escatológico, seja sob angústia ou desespero humano diante do flagelo da fome ou da guerra, ambas as poesias de Jorge e Murilo expressam a experiência conflituosa do sujeito entre a negatividade da queda e o desejo de elevação, como se essa tensão consubstanciasse sua experiência sacrificial e, ao mesmo tempo, como algo que só pudesse ser compreendido na ordem íntima em que se passa a relação de intensidade vivencial com o sagrado.

Em outras palavras, antes que a relação entre o sujeito e o sagrado possa ser vista apenas pelo ângulo analógico ou beatífico da poesia, considera-se, primordialmente, que as poesias de Jorge de Lima e Murilo Mendes expressam a transformação espiritual (*metanóia)* no próprio fazer poético *(poièsis)*, tomando-a como uma intervenção real que visa tocar a verdade que se passa na intimidade com Deus pela ordem das coisas.

Diante da evidência de uma existência em crise, a poesia expõe a impotência do sujeito em meio às macroestruturas econômicas e sociais que propiciam seu esvaziamento espiritual e a desvalorização humana em face das macroestruturas econômicas. Ao mesmo tempo e dentro dessa ótica, é preciso que o sujeito vá ao encontro dessa paixão que o move, e que é também sua expiação, aceitando-a como a 'parte maldita' que proporcionará sair do lugar comum, ou seja, desse vazio que o imobiliza e o definha.

> Minha história se desdobrará em poemas:
> Assim outros homens compreenderão
> Que sou apenas um elo da universal corrente
> Começada em Adão e a terminar no último homem. (MENDES, 1994, p. 255).

Efetivamente, na poesia de ambos, essa negatividade humana não deve ser vista apenas sob a perspectiva da tradição pagã, ao passo que ela está inserida dentro do contexto adâmico do cristianismo, isto é, da queda e expulsão do Éden. Deste modo, na medida em que a poesia naturaliza a irracionalidade dessa paixão e negatividade trágicas para o nível da vida comum do sujeito, ela visa, dessa maneira, libertar o imaginário do racionalismo materialista e ordinário, lançando-o ao maravilhoso e transcendente, isto é, consagrando esta tensão e anseio pela promessa da vida eterna, sob a égide da natureza infinita de Deus, como se esse conflito fosse parte do processo beatífico de reconciliação com o sagrado.

Sob a perspectiva teológica de Jorge e Murilo o cristianismo se passa, antes de mais nada, na individualidade do sujeito e sua prática cotidiana com o outro. Mais do que um substrato literário, o sentido da leitura do Evangelho requer sua aplicação vivencial, como uma ética colocada em prática no convívio diário e social com o outro, em detrimento de qualquer institucionalização dogmática e restritiva de seu conteúdo.

> Sim, creio numa única, imensa, geral e verdadeira revolução: que é a Revolução de Cristo, que apenas começa e em que as outras revoluções sociais sejam elas quais forem, francesa ou russa, serão unicamente minutos dentro dessa eterna revolução, que só terminará no dia do Juízo Final. [...] Trazendo à Humanidade, muitas vezes distante da verdade, atrações momentâneas da vida, a realidade da Dor, a realidade da Morte, que jamais será afastada da realidade de Cristo, que a todo o instante nos espera, no final de todos os momentos. (LIMA, 1997, p. 96).

Como disse Jorge de Lima, ao contrário de uma mobilização massiva, a revolução cristã se passa, primordialmente, ao nível da consciência individual do sujeito, como uma transformação (*metanóia*) pela fé, e ao nível do próprio corpo, isto é, da própria experiência, ao ampliar sua ação da esfera existencial e pessoal para a esfera social e impessoal com o próximo, com o outro, sendo ao mesmo tempo transcendente e imanente.

Verifica-se, deste modo, que, muito embora a religião cristã tenha sido determinante nas poéticas de Jorge e Murilo, suas poesias jamais adotaram uma expressão puramente panfletária, prosélita ou ascética. Ao contrário, ambas as poéticas se valeram essencialmente do caráter transcendente e da tonalidade metafísica e espiritual, sempre colocados sob permanente tensão com a imanência da desordem material da vida cotidiana dos afetos e paixões, vivenciando este acirramento através da experiência poética inscrita ao nível do corpo e da queda.

Assim, reitera-se que a poesia de tonalidade espiritual cristã de Jorge e Murilo forjou-se a partir desse prisma dramático e paradoxal entre a negatividade demoníaca e a transcendência divina. Pois, sob essa perspectiva, se a queda adâmica pode ser vista sob o signo de um mal-estar e esvaziamento, por outro lado, esse mal inoculado em nossa condição humana pode, ao mesmo tempo, servir como uma força propulsora ao sujeito, movendo-o em

direção a Deus pela fé. Todavia, trata-se da fé como uma decisão espiritual consciente, que cultiva sua transformação ética ao nível das práticas comuns e cotidianas com o outro, e não como um mero fideísmo.

Como disse o poeta Jorge de Lima, a consciência cristã está em saber que este movimento será posto à prova todos os dias, como modo de fortalecimento da fé pelas tribulações e compreensão de que esta luta engendrada no corpo e na consciência corresponde à luta entre as potestades e as hostes celestiais, como na carta de Paulo aos Efésios (6:11-12, Cf. BÍBLIA SAGRADA, 2011).[7]

> O mundo atual, como sempre, é um grande campo de batalha, onde se digladiam constantemente as forças do Mal e do Bem. Muitas vezes pensamos, devido a circunstâncias fortuitas e à curta visão do homem, pensamos que o Mal está ganhando terreno, como atualmente é a impressão que nos dá a imensa tragédia universal dos tempos presentes. Mas não! O Bem está à frente, o Bem conquista, mesmo sem nós percebermos, terreno para o Reino de Deus, dia a dia, hora à hora, minuto a minuto. (LIMA, 1997, p. 96).

Ainda em face dessa perspectiva, pode-se dizer que, além de serem movidas pela crise e mal-estar do sujeito, as poéticas de Jorge e Murilo expressam essa visão cristã da existência que compreende a vida terrena como um dilaceramento entre as forças do bem e do mal, ao nível do corpo e da consciência. Guardadas as respectivas singularidades, ambas as poéticas assinalam, sob a ótica teológica e beatífica, que a compreensão dessa luta e acirramento corresponde à nossa própria transformação espiritual, isto é, à nossa *metanoia*, na medida em que vivemos para superar a consciência secular, espiritualizando-a através da inquietude das tribulações.

Pode-se dizer que na concepção poética de ambos a poesia deixou de ser um lugar estético para ser cultivada como uma experiência onde o corpo e a linguagem se fundem numa inscrição vivencial que já não delimita fronteiras entre a *práxis* e *poièsis.* Ou seja, ambas as poéticas fundem a esfera ética e a dimensão estética, abrindo-se ao cultivo de uma experiência cotidiana que transcende a esfera existencial e social, lançando-as a uma dimensão universal, e reconectando o sujeito com o sagrado através dessa mesma experiência.

Em ambos é possível identificar uma radicalidade expressional marcada pelo acirramento e pelos excessos que transformam o sujeito, de modo que o cultivo da experiência poética seja visto sob a perspectiva desta crise e contradição que delineiam o sujeito moderno e a poesia, como este fazer-se a si mesmo através de suas respectivas *poièsis*, e não por uma busca ascensional do sagrado através da poesia.

Em síntese, a teologia cristã de ambos não está voltada para um ascetismo e transcendência, em detrimento da carne reduzida ao signo do pecaminoso, mas a um cristianismo que compreende a experiência humana a partir da tensão permanente entre a queda, o instinto e o sentimento órfico, acirrados pelo desejo de reconciliação, transcendência

[7] "Revesti-vos de toda a armadura de Deus, para que possais estar firmes contra as astutas ciladas do diabo. Porque não temos que lutar contra a carne e o sangue, mas, sim, contra os principados, contra as potestades, contra os príncipes das trevas deste século, contra as hostes espirituais da maldade, nos lugares celestiais." (BÍBLIA SAGRADA, 2011, p. 1548).

e libertação em Cristo, de modo que esse acirramento esteja dialeticamente consubstanciado no plano da poesia.

> Quero suprimir o tempo e o espaço
> A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser,
> Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça voltar a ti,
> Quero circular no teu corpo com a velocidade da hóstia,
> Quero penetrar nas tuas entranhas
> A fim de ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possuis,
> Quero navegar nas tuas artérias e confabular com teu sangue,
> Quero levantar tua pálpebra e espiar tua pupila quando acordares,
> Quero abaixar a nuvem para que teu sono seja calmo,
> Quero ser expelido pela tua saliva,
> Quero me estorcer nos teus braços
> Quando os fundamentos da terra se abalarem nos teus pesadelos,
> Quero escrever a biografia de todos os átomos do teu corpo,
> Quero combinar os sons
> Para que a música da maior ternura embale teus ouvidos,
> Quero mandar teu nome nas flechas do vento
> Para que outros povos te conheçam do outro lado do mar,
> Quero forçar teu pensamento a pensar em mim,
> Quero desenhar diante de teus olhos
> O Alfa e o Ômega nos teus instantes de dúvida,
> Quero subir em ramagem pelas tuas pernas,
> Quero me enrolar em serpente no teu pescoço,
> Quero ser acariciado em pedra pelas tuas mãos,
> Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas,
> Quero me transformar em ti. (MENDES, 1994, p. 304).

REFERÊNCIAS

ANTELO, Raul. Murilo, o Surrealismo e a Religião disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/ñelic/boletim8-9/raulantelo.htm>.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência.* São Paulo: Perspectiva, 2000.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal.* Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

_____. *Teoria da religião.* Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.

BLAKE, William. *Sete livros iluminados*. Tradução de Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2007.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. *Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Tradução de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias improvisadas: diálogos com Medeiros Lima.* Petrópolis: Vozes, 1973.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa* - volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: EdUsp, 1996.

Recebido em 09/01/2018
Aprovado em 29/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Andrei Tarkovski e Age de Carvalho: o testemunho místico-poético

Andrei Tarkovski and Age de Carvalho: a mystic-poetic testimony

Mayara Ribeiro GUIMARÃES[1]
Elizier Junior Araújo dos SANTOS[2]

RESUMO: Cinema e literatura sempre foram caminhos marcados por diálogos, intercruzamentos e traduções. Nesta envoltura, o artista dilui-se na linguagem, voltando-se para o mundo e para si, a fim de recuperar o sentido pelo qual nos tornamos humanos. À luz desta coreografia de múltiplas relações, trazemos o diálogo intersubjetivo entre a película *Nostalgia* (1983), do cineasta russo Andrei Tarkovski, e um poema, de título homônimo, da obra *Ainda: em viagem* (2015), do poeta paraense Age de Carvalho. Propõe-se, portanto, uma leitura interpretativa e dialógica das duas criações, perscrutando as marcas da memória, do tempo e do sagrado, adensadas no testemunho místico-poético em cada uma delas, com o aporte teórico de Agamben (2010), Otto (2005), Paz (2012) e do próprio Tarkovski (1998)

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Poesia contemporânea. Andrei Tarkovski. Age de Carvalho.

ABSTRACT: Cinema and literature have always been pathways crossed by dialogues, references and translations. In this juxtaposition, the artist is diluted in language, turning his attention to the world and to himself, in order to recover the sense by which we become human. In the light of this choreography of multiple relations, this article discusses the intersubjective dialogue between the film *Nostalgia* (1983), by the Russian filmmaker Andrei Tarkovski, and a poem, with a homonym title, from the book *Ainda: em viagem* (2015), by the contemporary poet Age de Carvalho. An interpretative and dialogic reading of both pieces is therefore proposed, discussing the marks of memory, time and the sacred, which are intensified in the mystical-poetic testimony of both workpieces, using Agamben (2010), Otto (2005), Paz (2012) and Tarkovski himself (1998) as theoretic references.

KEYWORDS: Cinema. Contemporary poet. Andrei Tarkovski. Age de Carvalho

Cinema e literatura sempre foram caminhos marcados por diálogos, intercruzamentos e traduções culturais, estéticas, políticas e históricas. Neste entrecruzamento, o artista dilui-se na linguagem, voltando-se para o mundo e, sobretudo, para si, a fim de questionar o sentido

[1] Universidade Federal do Pará – UFPA. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém – PA – Brasil. CEP: 66075-110. E-mail: mayribeiro@uol.com.br
[2] Universidade Federal do Pará – UFPA. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPA. Belém – PA – Brasil. CEP: 66075-110. E-mail: eliziersantos8@gmail.com

pelo qual nos tornamos humanos. A arte, como espaço de criação e expressão de uma voz, embrenha-se de questões e zonas de sucessivos encontros, ligando o sujeito aos vasos comunicantes de seus devires. Imagem e palavra, humano e divino, sagrado e profano, vida e morte são algumas das tensões estéticas e ontológicas de conhecidos cânones da literatura e do cinema, entre eles *Grande sertão: veredas* (de Guimarães Rosa), *A paixão segundo G.H.* (de Clarice Lispector), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (de Machado de Assis), ou *Limite* (de Mário Peixoto), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (de Glauber Rocha), e *O pagador de promessas* (de Anselmo Duarte), para ficar entre os brasileiros. Tocamos, assim, em um espaço de contínuo experimentar, que corrobora aquilo que anuncia a odisseia do homem: a densidade do existir.

Dentro deste cenário de múltiplas relações, trazemos o diálogo entre a película *Nostalgia*[3] (1983), do cineasta russo Andrei Tarkovski, e o poema "Nostalgia", da obra *Ainda: em viagem* (2015), do poeta paraense Age de Carvalho, que revisita um plano-sequência desse filme. O plano-sequência em questão é a travessia mística que o personagem Andrei Gorchakov (Oleg Yankovsky) – poeta que viaja à Itália para pesquisar a jornada de um compositor russo – realiza de um canto a outro de uma piscina termal, já vazia, segurando uma vela. Na tentativa de chegar ao outro lado com a chama acesa, Gorchakov emerge em seu deserto interior, condicionado ao tempo que o move a um embate existencial. Age de Carvalho, no poema de título homônimo, revive esta cena através da poesia, em cerimônia intersubjetiva à peregrinação de Gorchakov.

O poeta paraense, que vive na Europa[4] desde a década de 80, experimenta a linguagem como permanência de um viver poético, que atua como força mobilizadora de reflexão, conforme o verso de Hölderlin: "...poeticamente o homem habita..." (HÖLDERLIN apud HEIDEGGER, 2002, p. 165.) Assim como Tarkovski no cinema, Age traz à palavra a imanência da vida, investindo poeticamente entre a permanência e o exílio, o passado e o presente, a luz e a escuridão: dicotomias que, em sua poética, exibem-se em microimagens. A partir de *Arquitetura dos ossos* (1980), sua obra de estreia, o poeta, em cada ato de escrita, renova-se linguística e imageticamente, desde o jardim místico de *A fala entre parêntesis*[5] (1982) a *Arena Areia* (1986), *Caveira 41* (2004), *Trans* (2011) e, recentemente, em seu último trabalho, *Ainda: em viagem*. No poema referido, nota-se a comunicação, à luz de partidas e chegadas, com o cinema do cineasta russo, ambos estão imersos no peso das lembranças.

Na bagagem, Tarkovski carrega sete longas-metragens, dos quais se depreende um sensível tratado sobre o humano, a memória e, especialmente, o tempo. Do retrato da guerra em *A infância de Ivan* (1962) à biografia de um pintor em *Andrei Roublev* (1966), da ficção existencialista de *Solaris* (1972) à mirada memorialista de *O espelho* (1974), do impulso imagético de *Stalker* (1979) às elegias sensoriais de *Nostalgia* (1983) e *O sacrifício* (1986), o olhar de Tarkovski propõe uma meditação lírica em que, a cada película, observa-se o trabalho com a temporalidade do mundo e a ardência do contato do artista com a arte. Tal abertura provém de uma procura, alimentada por um interminável desejo de transpor em imagens o insondável da matéria: "A arte nasce e se afirma onde quer que exista uma ânsia

[3] "Nostalghia" no original.

[4] Em 1984, Age de Carvalho sai de Belém para viver em Innsbruck (Áustria). No ano de 1986, viaja à Europa para residir em Viena, depois passa a viver em Munique (Alemanha), no decorrer de 1991 a 2001, e a partir deste ano volta a se fixar em Viena, onde mora atualmente.

[5] Poesia escrita à moda da *renga* com o amigo e também poeta Max Martins, com o qual teve um forte laço afetivo e intelectual desde a segunda metade do século XX.

eterna e insaciável pelo espiritual, pelo ideal: ânsia que leva as pessoas à arte" (TARKOVSKI, 1998, p. 40).

Cumpre ressaltar que as últimas obras do diretor, entre elas *Nostalgia*, foram concebidas no exílio (fora de sua pátria, na época a antiga União Soviética), tal como Age, em seu "exílio geográfico", que escreveu seus livros de maior destaque, incluindo o mais recente, em solo estrangeiro. Ambos sublinham os elos da travessia, da errância e do estranhamento com os abismos que as linguagens fílmica e poética ensejam. Objetiva-se, aqui, traçar a leitura de uma criação em relação à outra, a imagem cinematográfica revisitada na imagem lírica do poema, em relação com a memória, o tempo e o sagrado e suas operações como testemunho místico-poético.

Como é comum na maioria das películas de Tarkovski, *Nostalgia* traz uma narrativa assinalada pelo silêncio, plena de anseios e convicções fraturadas. Gorchakov, o protagonista, personagem de uma "tristeza elegíaca", em sua jornada designada a recolher informações sobre um músico russo (Beryózovsky), encontra-se face a face consigo mesmo, com suas memórias e a saudade do passado, e com o sentimento de não-pertencimento que o exílio da terra natal provoca. Não à toa, Gorchakov é um poeta. Reforça-se, despois de três meses de viagem em um vilarejo ao norte da Itália, o foco da busca interior, deflagrada pelo movimento de errância. Com isso, e a partir do contato com Domenico (um professor de matemática), o personagem percorre um caminho de autoconhecimento, conduzido pelo sentimento de nostalgia da terra natal que ergue e estrutura toda a película. É um Andrei Gorchakov do passado em tensão com a opacidade do presente. O filme mergulha na introspecção do poeta, trazendo aos planos e à atmosfera um estado de imanente vazio, onde se dá o operar de questões, seguido de alienação e obscuridade poética.

Neste percurso de nostalgia provocada "por uma ânsia geral pela totalidade da existência" (TARKOVSKI, 1998, p. 246), como o próprio Tarkovski pondera, expõe-se a já citada alegoria do seu martírio, quando o personagem desce para uma piscina termal vazia, visualmente imerso no "caos", para acender uma vela e iniciar com ela, nas mãos, uma travessia-síntese de sua real condição em solo estrangeiro, condição também do homem em desamparo (Fig. 2). Acompanha-se, portanto, o depoimento místico-poético do poeta russo, que reflete a própria condição de deslocamento e solidão do homem no mundo. O desejo de Tarkovski de testemunhar sobre um sentimento nacional de apego à terra, que acompanha o destino deste homem em qualquer solo que pise, converte-se numa narrativa sobre a própria existência humana, para além das nacionalidades. A angústia do personagem e seu estado de nostalgia são, na verdade, o retrato de uma busca infinita em relação à vida, àquilo "que o indivíduo espera dela" (TARKOVSKI, 1998, p. 246) dentro de um tempo opressor e "fora dos eixos" (TARKOVSKI, 1998, p. 246).

Assim, esse testemunho marca a arqueologia do sagrado (voz de uma plenitude inominável, dispensada de qualquer reducionismo), junto a uma noção de tempo como elemento de desmedida pelo qual se mostra a vulnerabilidade do humano e a promessa de renovação:

Figura 1 - Gorchakov inicia a travessia.

Fonte: Cena do filme *Nostalgia*. Direção: Andrei Tarkovski

Figura 2 - Gorchakov acende a vela.

Fonte: Cena do filme *Nostalgia*. Direção: Andrei Tarkovski

Não há trilha sonora em boa parte da sequência (ouve-se uma melodia somente no fim da jornada, quando Gorchakov repousa a vela em uma das extremidades da parede da piscina), apenas sons do próprio espaço (o que suscita "novos níveis de significado" (TARKOVSKI, 1998, p. 191), propondo, ao momento, um orgânico e genuíno devir-mundo. A película de Tarkovski é mais que uma expressão da nostalgia russa ("estado mental peculiar à nossa nação e que afeta os russos que estão longe da sua pátria" (TARKOVSKI, 1998, p. 242), é um retrato sem definições absolutas da proximidade (ou tentativa de proximidade) com o sagrado (como se pode inferir, em certo aspecto, no símbolo da vela), despertada pela

Comentado [K8]: Retirei as informações da nota de rodapé e coloquei no corpo do texto, conforme normas da ABNT e da revista.

Comentado [K9]: Retirei as informações da nota de rodapé e coloquei no corpo do texto, conforme normas da ABNT e da revista.

angústia do personagem, que reverbera, em tom biográfico-existencial, a própria vida do cineasta.

Gorchakov segura cuidadosamente a vela – que, por vezes, é escondida do espectador pela *mise-en-scène* deste "calvário" –, pronto para o sacrifício de atravessar com ela acesa. São três tentativas. Em cada uma, deparamo-nos com a incursão de sua "devoção". Fragilizado pela fissura que tentara penetrar, a propósito de uma vontade de reconciliação interior, acaba decaindo em sua própria melancolia, gerada pela neblina de uma força pretérita que o atinge destrutivamente. A aventura revela, deste modo, a obstinação do "herói" em recuperar a esperança, de estabelecer um novo acordo com o mundo, diante da incapacidade que enfrenta na crise espiritual, e por ser, principalmente, incapaz de organizar este tempo difuso e fantasmagórico.

Figura 3 - Gorchakov protege a vela do ar úmido.

Fonte: Cena do filme *Nostalgia*. Direção: Andrei Tarkovski

Figura 4 - Gorchakov chega, debilitado, ao seu destino.

Fonte: Cena do filme *Nostalgia*. Direção: Andrei Tarkovski

Durante nove minutos, testemunhamos a travessia de alguém em densa situação de "alienação em relação a si próprio e ao mundo" (TARKOVSKI, 1998, p. 246), impossibilitado de encontrar um equilíbrio entre a realidade e a harmonia pela qual anseia, em um estado de nostalgia da terra natal e daquela desejada totalidade da existência. Nesta dimensão, pode-se pensar na expressão do sagrado, nos termos apresentados por Rudolf Otto, em torno dos conceitos de obscuro e impenetrável, vinculados à emoção. Sobretudo na evocação de um elemento de sagrado entendido como atmosfera ou presença, mais do que uma ideia formulada (OTTO, 2005, p. 96). Para Otto, o Ocidente conhece e dispõe de dois meios, ainda que negativos, de representação do numinoso – a obscuridade e o silêncio (OTTO, 2005, p. 97), que, juntamente com a experiência religiosa vinda do Oriente, incluem também o vazio. Essas experiências sagradas, entretanto, direcionam-se para uma outra experiência – a participação desta negação, ou ausência, no sujeito de modo que o "totalmente outro" possa se manifestar (Ibidem, p. 99). Desta forma, a vela, figuração da alma, a tentativa de resguardo e o sacrifício são, diante do tempo e da memória, o sagrado se dando como potência de aproximação de nós mesmos pela experiência de silêncio e vazio que, por sua vez, inundam a tela com a presença-ausência deste totalmente outro, que não somos nós mesmos. E isso é realizado, na película, pelo plano-sequência que inclui os momentos de ausência de som ou voz e o espaço vazio da piscina.

Os gestos se conectam no tensionamento entre luz e escuridão, limite e não-limite, presença e ausência: condições de nossa finitude. Como tentativa de aproximação do sagrado, tangenciando estas tensões, a alegoria da vela abre-se à sua presentificação como lume da existência, estando, porém, quase a apagar. Não como sinal de esgotamento, mas como metáfora de um fracasso diante da vida, como bem revelam os cenários escatológicos e as relações humanas de profunda psicologia do filme. Neste ponto talvez Tarkovski nos leve a pensar na noção de ambivalência do sacro discutida por Giorgio Agamben (2010) em torno do "dúplice significado" do termo *homo sacer*. A proximidade entre as noções de sacro e impuro aponta para uma experiência ocidental moderna de sagrado marcada pela ambiguidade. Gorchakov é, desta maneira, o poeta que procura manter a fé intraduzível da alma, as permanências (lembranças, referências) que o fazem redescobrir a si e o outro, nesta irrefreável mudança de correlação do tempo com o Ser.

Na raiz desta correlação, o tempo se passa no interior do homem. Para Santo Agostinho (1981), o tempo habita a mente do homem, pois é em sua mente que se mantêm, simultaneamente, passado, presente e futuro. Seria, portanto, o presente o tempo maior? Gorchakov nos dá pistas de que sua crise é a crise do presente, de um presente do passado (em sua saudade frente à terra estrangeira), da memória. Não à toa, Tarkovski afirma que o tempo e a memória incorporam-se em uma só entidade, em que a memória é um conceito espiritual. Quando privado dela, Gorchakov torna-se, como vimos, prisioneiro de uma existência ilusória, e, ao ficar à margem do tempo, torna-se inábil em compreender os cursos que o ligam ao mundo exterior.

Comentado [K10]: Nas "Referências", consta o ano de publicação do livro de Agostinho 1981. Por favor, verificar e colocar o ano correto.

Ainda sobre a cena (Fig. 3): a chama da vela mostra-se frágil neste ambiente úmido, apesar do cuidado do poeta russo em protegê-la. Entretanto, o personagem insiste em atravessar com a vela acesa em cada ponto de promessa, de onde se tira a tenacidade que reforça sua materialidade e imaterialidade. Isso é sensível à construção de um sentido de imanente expressividade do personagem, ressignificado pela tensão da vida – como se pondera no "duelo" entre fogo e água. Percebemos, diante disso, um percurso pela recuperação da espiritualidade, não aquela voltada a uma instituição ou religião, mas à fé que

Comentado [K11]: Está se referindo a Figura 3 acima? Se for, deve mudar "Imagem 2" para Fig. 3.

se vigora e se doa justamente no sagrado, neste ritmo original de reelaboração da experiência da distância e do tempo (Fig. 4).

Age de Carvalho, também um estrangeiro em terra alheia, tece um rito estético-afetivo em seu poema autobiográfico, tendo a cena do filme em questão como um tributo (ou recurso) memorialístico:

> O anjo hexa-asalado,
> parado, passa entre aspas
> sob as fontanas águas: a citada
> imagem, revisitada
> vinte e sete
> anos depois,
> amassado aquele último maço
> de MS, *Nostalghia*, lembra
> ainda a chegada –
> flor-de-neve na lapela,
> seu voto
> de bom-sucesso, desposto
> nome & ofício no tronco
> da árvore cravejada.
>
> Hoje
> como ontem,
> ainda céu e caminho,
> ainda por aqui,
> com o círio ardente ainda a atravessar
> a piscina seca
> do coração. (CARVALHO, 2015a, p. 26)

Há que dizer: a poesia do poeta paraense é uma poesia de acontecimentos, feita, nas palavras de Mário Faustino (1977, p. 30), de "um conjunto de processos mnemônicos, de um «artifício de eternidade»". O poeta, ao se deparar com um "anjo hexa-asalado" de terras estrangeiras, na película, revisitada depois de vinte sete anos, agora já em solo estrangeiro, reconhece, em posse de um maço de cigarros amassado, a cena de Gorchakov atravessando a piscina abandonada. Este acontecimento recupera os detalhes de sua antológica chegada a Áustria, na década de oitenta, marcada pela neve em seu casaco ("flor-de-neve na lapela") e pelo "voto de bom-sucesso" em um tempo passado que iria definir todo o futuro de uma poesia. Note-se aqui algo muito característico da poesia de Age de Carvalho. Pela exímia adequação de um arquiteto, o detalhe quase imperceptível, que revela o potencial de concisão de Age, da imagem do cigarro e do maço amassado (não mais a vela) – elementos do universo mundano - consegue realizar a passagem do profano ao sagrado.

O seu livro anterior, *Trans*, também assinala esta respiração introspectiva do poeta, o qual se volta às experiências vividas, escritas, como verve fotográfica, de *découpage* de um processo criativo, nas linhas de suas inquietações estéticas e espirituais. Nesse encontro, poesia e vida refletem uma a face da outra, alimentam-se no ato, invocando um tempo implacável, que nunca para, mas que deixa, em cada canto, a densidade desta dura maneira de reconhecer-se, como revela outro poema: "Eu, intimo-me/ a reconhecer/-me em/ mim-mesmo" (CARVALHO, 2015b, p. 57).

Comentado [K12]: Está se referindo a Figura 4 acima? Se for, deve mudar "Imagem 4" para Fig. 4.

322

Comentado [K13]: Aqui, está tratando do poema "Nostalgia", de Age de Carvalho.

Comentado [K14]: Nas "Referências", consta o ano de publicação do livro em 1977. Por favor, verificar e arrumar.

Comentado [K15]: Tirei as informações da nota de rodapé e trouxe para o corpo do texto, conforme as normas da revista.

Ao que parece, aqui está utilizando um fragmento de poema do Age de Carvalho que está no livro *Ainda: em viagem*. Se assim for, precisará diferenciar com 2015a e 2015b quanto tratar do poema "Nostalgia" (2015a) e 2015b para outros fragmentos do livro. É preciso fazer o ajuste nas "Referências".

A interioridade da escrita surge com uma oração, busca de si, revelando, entre o "estar e ser", que "só o que vai é o que fica" (CARVALHO, 2015c, p. 33), na mesma dimensão que "nome & ofício" estão depositados no "tronco da árvore cravejada" (idem, 2015a, p. 26), em prece muda na forma oferenda narrada pelo poema. É aqui que reside o dizer plural da arte, a escuta da própria vida na presença de seu sentido místico, que une Age a Tarkovski, e a outros pares poéticos, como o poeta-amigo Max Martins. Além disso, pode-se pensar – já dissera Age – em uma "visão religiosa da poesia" (CARVALHO, 2003, p. 17 constituída como este lugar sacro, esta "pedra de toque" pela qual o poeta se ampara e alcança sua redenção, ou seja, "uma fé na poesia própria daqueles que estão longe de Deus: aqui é a tua casa, o teu último reduto, a única salvação possível, a tua saída, a tua pequena verdade, mas tua" (CARVALHO, 2003, p. 17).

Comentado [K16]: Tirei as informações da nota de rodapé e trouxe para o corpo do texto, conforme as normas da revista.

Ao que tudo indica, está utilizando outro dizer do autor presente no livro de 2015. Novamente, precisará diferenciar com 2015c.

Comentado [K17]: Trouxe as informações da nota para o corpo do texto, conforme as normas da revista. Adequar o dado a partir do comentário acima.

O mundo divide-se entre pulsações, reascendido na dobra imagética que a palavra traduz. Esta, que carrega a ambiguidade de pertencimento e não-pertencimento no último verso, quando o poeta reflete sobre seu estado atual ao reviver a memória da terra natal (Belém), mencionando o "círio ardente" (referência a uma manifestação sagrada característica da vida cultural e religiosa do Pará) como figuração visual para sua travessia, a qual mantém correspondência com a jornada do protagonista de *Nostalgia*. O verso final, em que se redimensiona a cena da película, "piscina seca do coração", aparece como imagem de uma verdade interior, e transporta o poema a uma ponderação que nutre não só o elo temporal, mas a passagem poética enquanto questão, intensificada pelo encontro dialogal com o cinema de Andrei Tarkovski: a peregrinação do homem dentro e fora de si, pela via da linguagem.

Quanto à imagem, trago como solicitação de reflexão o pensamento de Octavio Paz (2012, p. 104), segundo o qual a imagem é "marca da condição humana" e que, para o poeta, manifesta-se como "expressão genuína de sua visão e experiência de mundo" (PAZ, 2012, p. 113). Nesta potência, a poesia mostra-se mutável, aberta à pluralidade do real e reveladora de um movimento duplo pelo qual revive a lembrança do que realmente somos, pois "leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si" (PAZ, 2012, p. 119). Por isso, observa-se, neste fluxo autobiográfico, que Age de Carvalho dá novo fôlego aos eventos do passado, sem jamais perder sua essencialidade, tanto quanto as questões que são constantes nesta interlocução entre cinema e poesia contemporânea.

Os caminhos e descaminhos tornam o poema um movimento contínuo, sustentado pelos versos/imagens em que, entre os poros da palavra, reside um perpétuo segredo. De acordo com Paz (2012, p. 112), "o dizer poético diz o indizível", que está, sobretudo, na existência das imagens, porque "elas nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, embora pareça um disparate, nos revela o que somos de verdade" (PAZ, 2012, p. 113). Na mesma condução, Benedito Nunes, em "Hölderlin e a essência da poesia", distingue um poeta e seu poder de nomeação como aquele que "alcança o que excede a compreensão do ser" (NUNES, 1999, p. 123), isto é, o sagrado, o indizível. Assim, nesta dinâmica, vige o traço ontológico, que toca o plano da transcendência, e que conduz o sujeito lírico a persistir com sua luz acesa nesta travessia de perdas e ganhos, congregando tempo, memória e linguagem: o acontecer. Eis o ponto que tonifica a presença desta imanência poética, e que nos recorda os versos de Hölderlin.

Não à toa o título do livro volta-se para o exercício da viagem que ainda não cessou, que ora se pode pensar na própria vivência com a arte (iluminada na forma de sua poética, na experimentação), ora no viés de poesia-experiência, campo de relação entre o texto e a vida. É a fé na poesia, a vela acesa, que Age, a cada poema, tenta manter – "a poesia é templo"

(CARVALHO, 2015d, p. 76). Neste rito, o que permanece ainda é a estrada (inerente à linguagem e à existência), de confluente retorno às vivências passadas, aos afetos, às recordações e fraquezas. “Hoje como ontem, ainda céu e caminho”. Não é um aqui inerte, mas afetado pela circunstância de trans-figuração no tempo e na memória de seu eu, resultando no olhar melancólico e fragmentado de sua busca de significado.

O diálogo é inesgotável, os tecidos que compõem a tessitura poético-visual expandem-se em cada desdobramento e a cada questão presente nesta incursão aos sentidos e subjetividades. Andrei Tarkovski e Age de Carvalho, o cineasta e o poeta, o poeta da imagem e o cineasta da palavra, mantêm aberturas às “matérias vertentes” que habitam o sagrado, o tempo e a memória, trazendo ao homem – ou aos artistas que eles próprios são – a dimensão transcendental da vida. Deste modo, cresce a linguagem mística do humano à medida que os símbolos da travessia de ambos se tocam, por entre a escrita, a imagem e o espírito, demarcando a renovação e o devir do acontecimento, entre o ontem, o hoje e o amanhã.

Comentado [K18]: Tirei as informações da nota de rodapé e trouxe para o corpo do texto, conforme as normas da revista.

Ao que tudo indica, está utilizando outro dizer do autor presente no livro de 2015. Novamente, precisará diferenciar com 2015c.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua.* Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

AGOSTINHO, Santo. “O Homem e o Tempo”. In: _____. *Confissões*. 10. ed. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1981.

CARVALHO, Age de. *Ror* (1980-1990). São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Caveira 41*. São Paulo: Cosac Naify; 7Letras, 2003.

_____. *Trans*. São Paulo: Cosac Naify; 7Letras, 2011.

_____. Nostalgia. In: *Ainda: em viagem*. Belém: Ed. UFPA, 2015a. p 26.

_____. Eu, intimo-me. *Ainda: em viagem*. Belém: Ed. UFPA, 2015b. p. 57.

_____. Florival. *Ainda: em viagem*. Belém: Ed. UFPA, 2015c. p 33.

_____. Aigui. *Ainda: em viagem*. Belém: Ed. UFPA, 2015d. p. 76.

_____. Entrevista. In: *Cacto. Poesia e crítica.* São Paulo: Bartira Gráfica, n.2, 2003, p. 14-22.

NUNES, Benedito. Höderlin e a essência da poesia. In: CAMPOS, Maria José. (Org.). *Hermenêutica e Poesia*: O Pensamento Poético. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 117-125.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

Comentado [K19]: Na página 6, consta o ano de publicação 1991. Verificar e arrumar.

Comentado [K20]: Em comentários no texto, informei que você utiliza, além do poema desta obra, outros fragmentos do livro. Se isso estiver correto, terá que fazer as diferenciações para sabermos a qual texto de refere, de acordo com as normas da ABNT. Talvez, pudesse fazer a seguinte diferenciação:
1) CARVALHO, Age de. Nostalgia. In: _____. *Ainda: em viagem*. Belém: EdUFPA, 2015a. p. xx (página em que se encontra o poema)

2) CARVALHO, Age de. “Indicar o texto ou poema”. In: _____. *Ainda: em viagem*. Belém: EdUFPA, 2015b. p. xx (página em que se encontra o fragmento).

Fazer tal procedimento com os demais textos utilizados da edição de 2015.

Deve fazer o ajuste no texto e nas “Referências”.

Comentado [K21]: Em comentários no texto, informei que você utiliza, além do poema desta obra, outros fragmentos do livro. Se isso estiver correto, terá que fazer as diferenciações para sabermos a qual texto de refere, de acordo com as normas da ABNT. Talvez, pudesse fazer a seguinte diferenciação:
1) CARVALHO, Age de. Nostalgia. In: _____. *Ainda: em viagem*. Belém: EdUFPA, 2015a. p. xx (página em que se encontra o poema)

2) CARVALHO, Age de. “Indicar o texto ou poema”. In: _____. *Ainda: em viagem*. Belém: EdUFPA, 2015b. p. xx (página em que se encontra o fragmento).

Fazer tal procedimento com os demais textos utilizados da edição de 2015.

Deve fazer o ajuste no texto e nas “Referências”.

Comentado [K22]: Fiz o ajuste das informações de acordo com as normas da ABNT. Por favor, informar a página inicial e final do artigo do Nunes.

Comentado [K23]: Na página 7, consta o ano de publicação 1976. Por favor, verificar e arrumar.

HEIDEGGER, Martin. "...poeticamente o homem habita..." In: _____. *Ensaios e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.

OTTO, Rudolf. *O sagrado.* Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 2005.

PAZ, Octavio. *O Arco e Lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

Filmografia

"Nostalgia" (*Nostalghia*). Direção: Andrei Tarkovski. Roteiro: Andrei Tarkovski, Tonino Guerra. Itália, Rússia, 1983. 125 minutos.

Recebido em 26/02/2018
Aprovado em 08/05/2018
Publicado em xx/06/2018

Coração Satânico: uma análise do filme de Alan Parker a partir do pensamento de Santo Agostinho

Angel Heart: an Alan Parker's movie analysis from Saint Augustin's thought

Paulo André Machado KULSAR[1]
Eduardo SIMÕES[2]

RESUMO: O artigo analisa as relações entre o filme *Coração Satânico*, de 1987, dirigido por Alan Parker, e as questões do mal e do livre-arbítrio segundo as obras *Confissões* e *O Livre-Arbítrio*, de Santo Agostinho. O filme é observado como obra aberta, que permite a liberdade de interpretação ao espectador, na concepção de Umberto Eco (1991), e como totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação, na perspectiva de Gilles Deleuze (2005). As ações dos personagens e suas consequências são observadas de uma perspectiva agostiniana, buscando compreender como a teoria do Bispo de Hipona explicaria as várias situações apresentadas no filme. É analisada a concepção agostiniana de livre-arbítrio, ou seja, se este provém de Deus e se Deus teria criado o mal. Deste modo, pretende-se traçar um paralelo da concepção de livre-arbítrio com as ações do detetive Harry Angel, contratado por Louis Cyphre para localizar o cantor Johnny Favourite, desaparecido. O artigo discute se as ações de Angel são autônomas ou se são controladas por Cyphre.

PALAVRAS-CHAVE: Coração Satânico. Santo Agostinho. Livre-arbítrio. Mal. Cinema.

ABSTRACT: The article analyses the links between the 1987 movie *Angel Heart*, directed by Alan Parker and the matters of evil and free will according to the works *Confessions* and *The Free Will*, by Saint Augustine. The movie is observed as an open work, which allows free interpretation to its spectator, in the conception of Umberto Eco (1991), also as an intellectual totality that surpasses imagination, according to the perspective of Gilles Deleuze (2005). The actions of the characters and their consequences are observed from an Augustinian perspective, seeking to understand how the theory of the Bishop of Hippo would explain the various situations presented in the movie. The Augustinian conception of free will is analysed, that is, whether it comes from God and whether God could have created evil. Thus, our proposal is drawing a parallel with the actions of the detective Harry Angel, who is hired by Louis Cyphre to locate the missing singer Johnny Favourite. The article discusses whether Angel's actions are either autonomous or controlled by Cyphre.

KEYWORDS: Angel Heart. St. Augustine. Free will. Evil. Movie.

Introdução

[1] Universidade Federal do Tocantins – UFT. Especialista em Ética e Ensino de Filosofia. Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Nacional – TO – Brasil. CEP: 77500-000. E-mail: pakulsar@uft.edu.br
[2] Universidade Federal do Tocantins – UFT. Departamento de Filosofia. Palmas – TO – Brasil. CEP: 77001-090. E-mail: eduardosimoes@uft.edu.br

Pense que você acabou de sair de uma sessão de cinema. O filme era muito bom e você está com muita ansiedade para discutir tudo o que passou em sua cabeça durante a exibição: debater as referências, as questões polêmicas apresentadas, a caracterização dos personagens. Isso ocorre com quase todos os espectadores de cinema, mas quando se trata de espectadores que se dedicam ao estudo das questões relacionadas ao ser humano e suas relações sociais, como filósofos, sociólogos, historiadores, esse debate pós-filme envereda para uma análise de como o filme retrata o humano e o mundo a que pertence.

Como nos explica Deleuze, "(...) o que constitui o sublime [no cinema] é que a imaginação sofre um choque que a leva para seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação" (DELEUZE, 2005, p. 191). Então um filme não é apenas uma forma de entretenimento, um passatempo que acaba quando as luzes se acendem. Um filme transporta o espectador para uma nova realidade, e este tenta relacioná-la à sua própria realidade, à sua vida. Existe, portanto, um impacto permanente no espectador. A efemeridade da sessão não significa que a obra acabou. O pensamento permanece ativo, e a reflexão sobre as questões apresentadas na tela se torna perene na mente de quem assistiu ao filme.

Outro aspecto importante do cinema, como das artes em geral, é sua abertura a interpretações. Umberto Eco, em *Obra Aberta*, chama atenção para o fato de que uma obra de arte permite a cada possível fruidor uma possível recompreensão à forma originária imaginada pelo autor (ECO, 1991, p. 40). Assim, mesmo que o autor tenha produzido uma obra acabada e tenha o desejo de que seja compreendida tal como a idealizou, cada pessoa terá sua própria reação e compreensão daquela obra, de acordo com sua sensibilidade e sua situação existencial concreta. A cultura, os gostos, os preconceitos de cada um, serão bases para uma perspectiva diferente de cada espectador da obra. Tem-se, então, uma situação de aparente incoerência, considerando que o autor "fechou" sua obra ao finalizá-la e disponibilizá-la à apreciação, mas o espectador a "abre" para colocar sua interpretação pessoal. Entretanto, se pensarmos que toda obra de arte precisa de espectadores para fazer sentido, não há incoerência, e sim a dualidade necessária para sua existência. Seguindo este raciocínio, uma obra de arte sem quem possa admirá-la não existe.

Partindo então dessa compreensão, o presente artigo tratará de um filme que suscita várias inquietudes relativas a questões filosóficas e literárias, dentre elas o livre-arbítrio, tema analisado por vários filósofos, com destaque para Santo Agostinho de Hipona, cuja reflexão influenciou fortemente o pensamento da Igreja.

É fundamental abrir um parêntese para alertar aos leitores que pretendem assistir ao filme *Coração Satânico*, de 1987, dirigido por Alan Parker, que neste artigo serão apresentadas revelações importantes sobre o enredo. Então, caso se incomode com os chamados *spoilers*, interrompa aqui a leitura, assista ao filme e depois retorne.

O filme em questão combina o estilo *noir* das histórias de detetive clássicas com o suspense dos filmes de terror. Conta a história de um investigador particular que é contratado para encontrar um cantor, desaparecido há muito tempo, que tinha um acordo não cumprido com seu novo cliente. Ao terminar de assistir ao filme em questão pela primeira vez, o espectador tende a associar quase que imediatamente a obra ao clássico *Fausto*, de Goethe. Parece claro que o enredo diz respeito ao pacto entre o Dr. Fausto e Mefistófeles, adaptado com uma certa inversão de papéis, pois o grande conhecedor das questões científicas da obra alemã fora retratado como um detetive particular de subúrbio, enquanto o manipulador Mefistófeles era substituído pelo Príncipe das Trevas, Lúcifer "em pessoa". Entretanto,

analisando com mais calma e detalhadamente, é possível perceber que existe uma forte relação com outra história célebre, muito mais antiga que qualquer versão de *Fausto*: *Coração Satânico* é muito próximo da tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles. E esta proximidade nos leva a refletir sobre o principal ponto em comum nas duas histórias: o livre-arbítrio. Como Édipo, Angel é um personagem que tentou evitar o que o destino lhe reservara, mas quando foi instado a identificar determinada pessoa que teria uma pendência com o sobrenatural, acaba por descobrir sua própria identidade, e percebe que não havia como fugir ao destino já traçado.

Ao tentar se livrar de um acordo feito com Lúcifer, o cantor Johnny Favourite utiliza magia negra e se apossa do corpo de Harry Angel, que não tem consciência de sua vida anterior; mas o demônio sabe do subterfúgio e usa de artimanhas para cobrar o débito, ou seja, a alma que o cantor lhe deve. Desta forma, contrata o detetive particular para procurar pelo cantor e por conseguinte descobrir que ele próprio é Favourite, que deve a alma a seu contratante.

A investigação nos leva a pensar se Angel tem liberdade para tomar suas próprias decisões ou se ele é conduzido por Lúcifer. Seu destino está traçado ou depende de suas ações? Ele tem, realmente, livre-arbítrio, ou suas ações são predeterminadas pelo demônio?

Observaremos como tais questões são discutidas por Santo Agostinho, com base em duas obras em que analisa a questão do mal: *Confissões* e *O Livre-Arbítrio*. Nestas obras, o Bispo de Hipona teoriza sobre a origem do mal, sobre a moral e se o livre-arbítrio é um dom de Deus, respondendo a muitas questões relacionadas às ações humanas e suas relações com a obra de Deus.

Harry Angel e o livre-arbítrio

O chamado livre-arbítrio é a capacidade que cada um tem de decidir por suas ações, sem que haja uma determinação externa, ou seja, é livre aquilo que é causa de si mesmo. Conforme o Dicionário de Filosofia de Abbagnano (2007), Aristóteles afirmava que virtude e vício dependem de nós, e isso se refere tanto à ação como à não-ação. Decidir não agir também é uma decisão. Ele considerava que o homem é pai de suas ações, assim como dos filhos. Orígenes foi o primeiro a defender o princípio no mundo cristão, considerando que a liberdade também é a causa dos movimentos humanos, não apenas tem a causa em si. Para Orígenes, o homem escolhe seus movimentos, por ser juiz e árbitro das circunstâncias externas (ABBAGNANO, 2007, p. 605-606).

Santo Agostinho tem concepções análogas n'*O Livre-Arbítrio*. Após analisar, em debate com seu amigo e discípulo, Evódio, muitos aspectos a respeito da origem do pecado, e se Deus poderia ter criado o mal, chega à conclusão de que

> (...) se, de um lado, tudo o que é igual ou superior à mente que exerce seu natural senhorio e acha-se dotada de virtude não pode fazer dela escrava da paixão, por causa da justiça, por outro lado, tudo o que lhe é inferior tampouco o pode, por causa dessa mesma inferioridade (...). Portanto, não há nenhuma outra realidade que torne a mente cúmplice da paixão a não ser a própria vontade e o livre-arbítrio (AGOSTINHO, 1995, p. 52).

O livre-arbítrio, então, foi concedido aos homens por Deus, condição que permite aos seres humanos decidir sobre suas ações, escolher seus caminhos e objetivos. Com essa capacidade, vem a responsabilidade de arcar com as consequências dos atos praticados, pois ninguém pode agir livremente e ficar impune quanto aos resultados de suas ações.

Podemos, por exemplo, decidir se almoçaremos uma salada ou uma sopa. Ou ficar sem almoço. Com isso virão as consequências cabíveis a cada opção. Você pode decidir ler este artigo até o fim ou abandonar a leitura. Dessa forma, o livre-arbítrio está intrinsecamente ligado à responsabilidade moral. Se alguém decide por executar uma determinada ação, será responsabilizado moralmente pelos efeitos oriundos da mesma e deve arcar com as consequências de acordo com as regras estabelecidas pelo grupo social em que está inserido. Nos exemplos acima, não haveria nenhuma consequência moral séria ou impactante. Mas, e no caso de alguém ter de decidir entre divulgar uma descoberta científica que pode curar uma doença grave ou ocultá-la, pois pode ser utilizada para criar uma arma de destruição em massa? Ou entre matar uma pessoa e deixar que ela mate outra? São decisões que terão consequências, e a sociedade cobrará o autor de acordo com o resultado de seus atos.

Angel, ao apresentar uma identidade falsa para ter acesso ao livro de registros da clínica onde Favourite esteve internado, assume o risco de ser desmascarado e preso. Da mesma forma, ao invadir a residência do Dr. Fowler. Mas ele joga com o fato de que o médico é viciado em analgésicos, e assim calcula que não será denunciado, pois sua vítima também corre risco caso a polícia descubra. Ao se envolver emocionalmente com Epiphany, ele é alertado por um policial de que ali os brancos não se relacionam com negros. Não se trata de um crime, mas de um comportamento transgressor dentro daquele grupo social. O que também é arriscado, pois os policiais tendem a tratá-lo com menos complacência. Portanto, Harry assume os riscos de suas decisões, tomadas de acordo com seu livre-arbítrio.

Santo Agostinho acredita que o livre-arbítrio é uma graça concedida por Deus, e este é infalível. Portanto, o pecado, que é o mal, não poderia vir de Deus. Como, então, aceitar que o livre-arbítrio, através do qual uma pessoa pode decidir pelo pecado, poderia ser obra de Deus? Como Deus poderia permitir que as pessoas praticassem o mal, se sua obra é perfeita?

Johnny Favourite e o mal

Para poder compreender este ponto é importante pensar na concepção que Agostinho tem do mal e sobre sua origem. Agostinho se debruça sobre esta questão em suas *Confissões*, e chega à conclusão de que o mal não tem substância, então, o mal seria na verdade a falta ou ausência de bem. No Livro VII, item XVI, Agostinho identifica de onde vem o mal: "E procurando o que era a iniquidade compreendi que ela não é uma substância existente em si, mas a perversão da vontade que, ao afastar-se do Ser supremo, que és tu, ó Deus, se volta para as criaturas inferiores; e esvaziando-se por dentro, pavoneia-se exteriormente" (AGOSTINHO, 1984, p. 180).

No item XII, Agostinho considera que

> Vi claramente que as coisas corruptíveis são boas. Não se poderiam corromper se fossem sumamente boas, ou se não fossem boas. (...) A corrupção de fato é um mal, porém, não seria nociva se não diminuísse um bem real. Portanto, ou a corrupção não é um mal, o que é impossível, ou – e isto é certo – tudo aquilo que se corrompe sofre uma diminuição de bem. Mas privadas de todo bem, deixariam

> inteiramente de existir. Se de fato continuassem a existir sem que pudessem corromper-se, seriam melhores, porque permaneceriam incorruptíveis. Mas haverá maior absurdo do que afirmar que as coisas se tornariam melhores perdendo todo o bem? Portanto, todas as coisas, pelo fato de existirem, são boas. E aquele mal, cuja origem eu procurava, não é uma substância. Porque, se o fosse, seria um bem. (...) Desse modo, vi e me pareceu evidente que criaste boas todas as coisas, e que nada existe que não tenha sido criado por ti. (AGOSTINHO, 1984, p. 176-177).

Com isso, a resposta está no controle que cada pessoa tem sobre o que Agostinho chama de paixões. Colocar a satisfação pessoal acima dos bens propostos pela fé eterna, ou seja, submeter-se às paixões, pode levar ao pecado. O Bispo de Hipona defende, então, que não há um bem, mas muitos bens, além de uma gradação desses bens, e o pecado seria a escolha incorreta ou desproporcional entre estes bens, ou o uso inadequado dos mesmos. Deste modo, se retomarmos os exemplos acima, o cientista que divulgasse sua descoberta visando a cura seria um pecador se a descoberta fosse utilizada na indústria armamentista, mas não se fosse destinada apenas à cura. Por mais que o resultado final estivesse fora de seu controle, ele seria responsável moralmente pelas implicações. Agostinho considera que o mal sempre tem algum autor, responsável por seus atos voluntários: "as más ações são punidas pela justiça de Deus. Ora, elas não seriam punidas com justiça, se não tivessem sido praticadas de modo voluntário" (AGOSTINHO, 1995, p. 26).

Desta forma, o mal pode ocorrer mesmo que não haja a intenção direta, mas apenas a consciência do potencial dos resultados das ações. Isso implica em correr o risco de que sua ação tenha consequências ruins, prejudiciais a outras pessoas, uma vez que depois que o ato é cometido, perde-se o controle sobre seus resultados. A intenção do autor não tem o poder de limitar os desdobramentos. Agostinho afirma que o pecado só é culpável em caso de submissão da razão ao desejo, sendo assim, quando alguém mata outra pessoa por medo de sofrer, e não por vontade de obter vantagens, não deve ser culpabilizado. Dá o exemplo de um escravo que mata seu senhor por temer graves tormentos. Neste caso, o escravo não poderia ser culpabilizado por homicídio, uma vez que estava defendendo sua vida, não estava sendo movido pela paixão ou vontade de satisfazer o desejo de matar o senhor. Ele não age movido pelo ódio ao senhor que o espanca, mas por amor à sua própria vida, que é um bem fornecido por Deus, enquanto o senhor utiliza o bem para fins contrários à vontade de Deus, no caso, torturar seu escravo. Para Agostinho, o homicídio seria considerado um pecado se a intenção fosse levar uma vida criminosa, para gozar das coisas que não poderia possuir sem perigo de perdê-las.

> Logo, quando aquele senhor é morto pelo escravo, levado este pelo desejo de viver sem temor, não o mata por desejo culpável. Por consequência, ainda não compreendemos qual o motivo de essa ação ser criminosa. Posto que estamos concordes em que todas as ações más unicamente são más por causa da paixão pela qual são praticadas, isto é, por desejo culpável.
> (...) declarar impune crime tão grande, antes de examinares com cuidado se acaso esse escravo não desejava, no fundo, libertar-se do temor de seu senhor, unicamente para satisfazer as suas paixões? (AGOSTINHO, 1995, p.34-35).

Aqui podemos pensar no personagem Harry Angel/Johnny Favourite e em sua responsabilidade nos assassinatos. Angel poderia ser responsabilizado por tais crimes se, ao cometê-los, era controlado pela alma de Johnny, não tendo, portanto, consciência de seus atos e, consequentemente, não tendo livre-arbítrio no momento em que cometia os homicídios?

Pois no filme ele parece não ter consciência ou memória de ter cometido os vários homicídios, o que nos leva a crer que seu corpo estava sob o controle do cantor quando tais atos ocorriam. Como o exemplo do escravo citado por Agostinho, não é questão de fácil solução, pois há que se considerar a paixão envolvida. Até que ponto Angel controla suas próprias ações?

Harry Angel é retratado no início do filme como um rapaz de boa índole, que cumprimenta as pessoas na rua, aparentemente é querido por seus vizinhos, ajuda uma senhora pegando seu chapéu que voou. Mas após receber a missão de localizar Johnny Favourite, utiliza-se de subterfúgios ilícitos, como simular outras identidades para obter informações, invadir residências, seduzir mulheres. Mas nada disso é tão grave como matar pessoas que estão em seu caminho. E, se considerarmos o objetivo de Angel, matar aquelas pessoas seria contraproducente, pois eram informantes preciosos, que poderiam levá-lo a encontrar Johnny. Entretanto, se pensarmos que Angel é Johnny, e que este não quer ser encontrado, podemos analisar as ações como deliberadas, uma vez que o objetivo real não é encontrar, mas esconder Favourite de seu perseguidor, Louis Cyphre. Segue, então, a dúvida sobre a consciência de Angel sobre seus atos, e portanto, sua responsabilidade.

Talvez possamos considerar que as pessoas assassinadas fossem pecadoras, por estar envolvidas com outros crimes, e por isso merecessem a justiça divina. O Dr. Fowler aceitou suborno para fraudar os laudos de Favourite, mentiu para várias pessoas e descumpriu o juramento de Hipócrates ao não dar a devida assistência ao cantor, enfermo. Margaret e Nathan Krusemark estavam envolvidos com magia negra e pactos com o demônio. Epiphany era sacerdotisa de uma seita Vodu. Portanto, aos olhos de um cristão, suas almas estariam condenadas. Agostinho se oporia a essa ideia, pois a Justiça Divina compete a Deus, não a intermediários. Ou seja, um agente humano não pode assumir para si executar essa justiça, por mais que considere que a ação seja boa aos olhos de Deus. Quem deve punir os pecadores é Deus, não o homem. E por isso, Angel/Johnny deveria ser responsabilizado, tanto pelas leis terrenas como pelas divinas.

Mas há uma outra ótica: Agostinho também considera legítima a Ética do soldado: matar em nome da defesa do povo, já que o soldado a serviço não é movido pelas paixões, mas pelo dever. A própria lei ordena ao soldado matar o inimigo. E no caso de ele se recusar a isso, teria punição por parte de seus superiores. “Porventura, ousaríamos afirmar que tais leis são injustas e mesmo não serem leis? Porque a mim me parece que uma lei que não seja justa não é lei” (AGOSTINHO, 1995, p.36).

Um soldado que mata um inimigo que ameaça sua nação está, na verdade, defendendo um bem de Deus, e não atentando contra a vida. Da mesma forma, a autodefesa também justifica o assassinato de um agressor violento, como concorda Evódio no debate com Agostinho:

> Quanto à lei, eu a vejo suficientemente defendida dessa acusação [de injustiça], pelo fato de ela permitir ao povo, ao qual rege, delitos menores para impedir que se cometam outros piores. Com efeito, a morte de agressor injusto é mal menor do que a de um homem que mata em legítima defesa. (...) Além do mais, a própria lei que foi promulgada para a defesa do povo não merece acusação alguma de ser portadora de qualquer paixão (AGOSTINHO, 1995, p. 36-37).

Harry Angel (como também Favourite) foi um soldado, apesar de ter sido dispensado do serviço militar logo no início da guerra. Também podemos pensar se ele está numa guerra durante a investigação. Apesar de estar a serviço de Cyphre está ao mesmo tempo combatendo as forças do mal, ao punir aqueles que não aceitam servir a Deus. Estaria ele, sem ter consciência de que sua alma está prometida ao diabo, estar combatendo o bom combate, numa guerra contra Lúcifer? Neste caso, teríamos que considerar que realmente Angel não sabe que está possuído por Favourite, e não tem consciência de suas ações.

Sobre a vida e sua relação com a alma, Agostinho tem algumas dúvidas: "não compreendo em que sentido podemos dizer que este bem, a vida do corpo, é chamado 'nosso'" (AGOSTINHO, 1995, p. 38). Aqui, apesar de estar se referindo à questão de alguém poder nos tirar a vida, e desta forma nos tirar um "bem", podemos considerar a hipótese de a vida ser mesmo um bem de que alguém possa se apropriar, além de tirar? Não é esta a ideia de Agostinho, que considera a alma um bem de que apenas Deus pode nos privar, mas no filme, surge essa possibilidade de que uma alma, por ser exterior ao corpo, possa ocupar outro corpo.

Agostinho considera que a razão reside na alma. Mas em sua concepção, cada corpo tem uma alma, que lhe é atribuída por Deus, e que controlará suas ações durante a vida (AGOSTINHO, 1995, p. 48-49). No filme, vemos uma situação inimaginável para o hiponense, que é a de duas almas coexistirem em um só corpo, por intermédio de magia negra. Considerando que a alma de Angel e a de Favourite coabitam o corpo de Angel, seria possível culpabilizar Harry pelos assassinatos? Qual das almas controlaria a razão, neste caso? Agostinho realmente considera a possibilidade de a alma ser preexistente ao corpo, podendo ter vivido uma outra vida, e assim experimentado a razão antes de ocupar o corpo mortal (AGOSTINHO, 1995, p. 55). Mas esta preexistência não tem o mesmo sentido da reencarnação, e sim a ideia de que a alma tem uma vida exterior, anterior ao corpo, onde pôde ter acesso ao conhecimento. Neste caso, ao ocupar um corpo haveria o esquecimento da "história de vida" anterior, sendo expiada a miséria da própria alma (AGOSTINHO, 1995, p. 215-216). Trata-se de uma concepção herdada de Platão, que considerava o corpo um veículo da alma, que era a verdadeira essência do ser humano, e existia e tinha conhecimentos mesmo antes de ocupar um corpo (PLATÃO, 1999, p. 414). No filme, entretanto, Johnny, ao ocupar um novo corpo, esperava se livrar dos pecados anteriores e poder viver uma nova vida, sem ter de pagar a dívida que tinha contraído com Lúcifer. De acordo com essa concepção, quem puniria os pecados seria o demônio, e não Deus. Para Agostinho, isso seria inconcebível, pois apenas Deus pode expiar alguém de seus pecados. Ao fazer um acordo com Lúcifer, Favourite não teria como se livrar de seu destino. Nem ao tentar ludibriar o demônio, pois se trataria de mais pecados cometidos. O único caminho seria o arrependimento e a busca pela iluminação divina.

Ao expor a descoberta de Deus, Agostinho após ler os neoplatônicos:

> Instigado (...) a retornar a mim mesmo, entrei no íntimo de meu coração sob tua guia, e o consegui porque te fizeste meu auxílio. (...) Compreendi então que *corrigiste o homem por sua iniquidade*, (...) e eu disse: Porventura deixará de existir a verdade, por não ser uma realidade difusa pelos espaços finitos e infinitos? E tu me gritaste de longe: Na verdade, Eu sou aquele que sou (AGOSTINHO, 1984, p. 175).

Angel, por sua vez, ao se dar conta de sua real identidade, de que seria o corpo de Harry com a alma de Johnny, e teria de cumprir o pacto que o cantor, ou seja, ele mesmo havia feito com Lúcifer, se desespera e grita, várias vezes: "Eu sei quem eu sou! Eu sei quem

eu sou!" Se Deus, nas palavras de Agostinho, afirma "Eu sou aquele que sou", por estar acima de todas as coisas, e não poder ser explicado em termos terrenos, Angel, em sua limitação, tenta se autoconvencer de que conhece sua própria identidade, mas demonstra, na verdade, ter apenas dúvidas sobre isso. Ou tenta negar suas certezas. Se Deus é inexplicável por sua essência, Harry é inexplicável por sua dúvida, confusão e negação. Ao conhecer a verdade, Agostinho se aproxima da divindade, enquanto Angel se afasta ao conhecer a sua verdade e duvidar dela, ao mesmo tempo em que faz um enorme esforço para não a aceitar. Então, Agostinho e Angel experimentam sensações opostas ao se deparar com a verdade, um porque encontra a explicação que lhe permite a paz, o outro porque encontra as respostas para o que procurava, mas estas são absolutamente desfavoráveis e indesejáveis.

Margaret Krusemark e o horóscopo.

Durante a procura por Johnny Favourite, Harry Angel encontra a pista de uma cartomante, Margaret Krusemark, que teve um caso amoroso com o cantor. Marca um encontro com ela e encomenda seu mapa astral, informando a data de nascimento de Johnny. Ela diz que conheceu um cantor que nasceu no mesmo dia, e Angel diz que poderia poupar tempo pegando o mapa astral do cantor que deveria servir para ele. Agostinho, em suas *Confissões*, tratou do tema, afirmando que as predições astrológicas não poderiam funcionar, pois para pessoas nascidas no mesmo momento, mas em condições distintas, não seria possível terem o mesmo destino. Apresenta um exemplo da esposa de um homem educado nas artes liberais e uma escrava, que tiveram filhos ao mesmo tempo. Ele narra:

> Tendo ouvido esse fato, e nele acreditando pela seriedade do narrador, foram vencidas minhas últimas dúvidas. Em primeiro lugar, esforcei-me por afastar Firmino dessa vã curiosidade, explicando-lhe que, para predizer-lhe a verdade após examinar-lhe o horóscopo, deveria discernir a importância de seus pais, a nobreza da família na sua cidade, a honestidade de sua estirpe, a educação esmerada e a instrução de homem livre que recebeu. Mas se consultasse os mesmos astros para o escravo, uma vez que o horóscopo era o mesmo, querendo dizer também a ele a verdade, deveria ler que sua família era humílima, de condição servil e com outras características bem diversas das precedentes. Portanto, pelo exame dos mesmos sinais, deveria chegar a conclusões diversas, se quisesse dizer a verdade; de outro modo, estaria mentindo. Donde se conclui que as respostas verdadeiras, tiradas da observação das constelações, não procedem da arte, mas do acaso; e as falsas, não da ignorância da arte, mas da falta de sorte (AGOSTINHO, 1984, p. 168).

Ora, se os prognósticos astrológicos são falsos, induzindo à mentira, chegamos à conclusão de que não há possibilidade de predição de situações ou atos futuros. Portanto, se o horóscopo tenta afirmar que o destino de uma pessoa está predeterminado simplesmente pela posição dos astros, e sabemos que isso não é categórico, conforme o exemplo apresentado por Agostinho, então a ideia de um determinismo das ações humanas fica prejudicada. Se Deus concedeu o livre-arbítrio, os astros não têm o poder de induzir as pessoas a agirem de determinada forma.

Caso houvesse o determinismo, todas as ações e acontecimentos estariam predeterminados, e causas semelhantes levariam a consequências semelhantes. É a base do pensamento astrológico, que se apoia nos estudos das ciências naturais para associar causas e consequências. O destino, então, seria imutável, não importando as decisões particulares.

Agostinho discute sobre isso com Evódio em *O Livre-Arbítrio*: "(...) se Deus prevê o pecado do homem, este há de pecar necessariamente. Ora, se isso é necessário, não há portanto decisão voluntária no pecado, mas sim irrecusável e imutável necessidade" (AGOSTINHO, 1995, p. 154).

Podemos compreender, então, que Harry Angel, ao ironizar o trabalho de Margaret, está de acordo com Agostinho, que contesta a validade da astrologia, pois não faz sentido atribuir vidas semelhantes a pessoas que têm origens distintas. Agostinho cita também como exemplo os irmãos Esaú e Jacó, personagens bíblicos que eram gêmeos e, mesmo assim, tiveram personalidades tão distintas entre si, apesar de nascerem no mesmo momento, no mesmo ambiente e inclusive da mesma mãe.

Durante conversa com Cyphre, Angel comenta que, por haver sido assassinada, Margaret não previra seu próprio destino, colocando em dúvida seus dons divinatórios. Entretanto, a concordância acaba ao verificarmos a fonte das opiniões. Agostinho considera que todas as coisas provêm de Deus e o horóscopo não pode funcionar porque essas práticas divinatórias são meros acasos, e que os astrólogos acertavam eventualmente de tanto repetir predições (AGOSTINHO, 1984, p. 168). Angel, por sua vez, é ateu, e não acredita em qualquer interferência sobrenatural ou divina na vida das pessoas. As práticas divinatórias estariam, então, colocadas no mesmo nível que a criação divina, o que Agostinho consideraria iniquidade.

Louis Cyphre e a presciência divina.

Neste mesmo encontro, marcado por Cyphre dentro de uma igreja católica, Angel pergunta se o contratante conhecia Margaret Krusemark, ao que este responde que vagamente, que ouviu falar, mas nunca a encontrou. Ficamos na dúvida sobre se ele está mentindo, já que pelas declarações de Nathan Krusemark, temos a impressão de que Margaret já havia tido contato direto com o diabo. Mas talvez possa se tratar de outro demônio, não necessariamente de Lúcifer. Angel explica que ela teve o peito aberto e o coração retirado. Como relatado acima, ele acha que ela não conseguiu prever o próprio futuro e Cyphre responde que o futuro não é mais o mesmo. Aqui podemos ver a oposição de Lúcifer à onisciência divina. Se o futuro pode ser alterado, o poder de Deus de conhecer tudo o que ocorre em qualquer tempo é contestado. Agostinho trata da questão da presciência de Deus no Capítulo 2 do Livro III do *Livre-Arbítrio*, e argumenta que a presciência divina não significa que Deus força as coisas a acontecerem, apesar de saber que acontecerão. Como explica a Evódio:

> É porque, ainda que Deus preveja as nossas vontades futuras, não se segue que não queiramos algo sem vontade livre. Pois, ao dizer, a respeito da felicidade, que tu não te tornas feliz por ti mesmo, disseste isso como se talvez o tivesse negado. Ora, o que eu disse foi: quando chegares a ser feliz, tu não o serás contra a tua vontade, mas sim querendo-o livremente. Pois se Deus prevê tua felicidade futura, e nada te pode acontecer senão o que ele previu, visto que, caso contrário, não haveria presciência. Todavia, não estamos obrigados a admitir a opinião, totalmente absurda e muito afastada da verdade, que tu poderás ser feliz sem o querer.
> Ora, a vontade de ser feliz que terás, quando começares a sê-lo, certamente não te é tirada pela presciência de Deus, que já desde hoje volta-se com certeza sobre tua felicidade futura. Assim também, a vontade culpável, se acaso estiver em ti, não deixará de ser vontade livre, pelo fato de ter Deus previsto a existência futura dela (AGOSTINHO, 1995, p. 157).

Desta forma, os atos humanos são voluntários, podem ser bons ou ruins, e Deus não interfere nos atos, mas permite, através do livre-arbítrio, que os mesmos aconteçam, e pune ou recompensa cada um de acordo com suas decisões pessoais, sem interferir diretamente. Ao argumento de Cyphre a Angel de que o futuro não é mais o mesmo, Agostinho poderia responder que Lúcifer pode ser capaz de convencer pessoas a praticar atos ruins, inclusive tendo a ilusão de que está alterando o futuro, mas Deus tem ciência de todos os acontecimentos passados e futuros, portanto, o futuro que Lúcifer considera haver mudado já era previsto por Deus, da mesma forma a tentativa de Favourite de ludibriar o demônio e a ciência que este último tinha da artimanha. O que podemos concluir desta comparação é de que Lúcifer não tem a presciência divina, apesar de talvez ter conhecimento de fatos que não presenciou. Ou talvez tenha a capacidade de "ler" pensamentos. Isso realmente não fica claro no filme, e Agostinho não trata deste tipo de questão.

Ainda nesta conversa, Cyphre pergunta qual a conclusão de Angel, e ele diz que não tem nenhuma. Parece que o tal Johnny está matando todo mundo e ele é que leva a culpa. Pergunta para seu cliente o que está acontecendo, e este repete que Johnny tem uma dívida com ele, e seu conceito de honra é antiquado: olho por olho e coisas assim. Angel pergunta quem diabos é ele, e Louis Cyphre o repreende, por falar desta forma na igreja. O detetive diz que não se importa, pois não gosta de igrejas. Cyphre pergunta se ele é ateu, ao que Harry responde afirmativamente. Angel não demonstra ter ciência de seus atos, mas de acordo com Agostinho, estaria condenado por não buscar seguir a palavra de Deus, e ainda por não acreditar na existência divina:

> Quanto ao homem, chamado, por criação natural, a ocupar lugar entre os anjos e irracionais, Deus criou apenas um. Criou-o, porém, de tal forma, que, se sujeita a seu criador, como o verdadeiro Senhor, lhe cumprisse piedosa e obedientemente os preceitos, passaria sem morrer, em companhia dos anjos, a gozar de imortalidade feliz e eterna, mas se, ao contrário, usando soberba e desobedientemente do livre-arbítrio, e ofendesse o Senhor seu Deus, seria sujeito à morte e viveria bestialmente, escravizado pela libido e destinado depois a suplício eterno (AGOSTINHO, 1961, p. 186).

Um ateu, alguém que não buscasse a salvação através de suas ações, do uso de seu livre-arbítrio, praticando aquilo que foi orientado por Deus, estaria destinado ao suplício eterno. Angel, por não acreditar, e Johnny, por recorrer ao demônio estariam, então, fadados à punição de seus pecados, através da justiça divina.

Harry Angel, Johnny Favourite e a verdade.

Mais tarde, no apartamento de Margaret, onde foi procurar a identidade do soldado vítima de Johnny Favourite e descobrir que era ele mesmo, Angel encontra Cyphre e, finalmente, dá-se conta da semelhança entre os nomes Louis Cyphre e Lúcifer. Aliás, durante todo o filme ele tem problemas com a pronúncia dos nomes. E diz que até o nome é uma brincadeira de mau gosto. Ele ainda não acredita na possibilidade do sobrenatural. É ateu, materialista, e não faz sentido para ele acreditar em deuses e demônios. Cyphre diz que Mefistófeles é muito apreciado em Manhattan, e o chama de Johnny. Harry, chorando, diz que Cyphre fingiu ser o diabo para assustar os crédulos, mas não o assusta, pois ele sabe quem é. Diz que Cyphre os matou e está colocando a culpa nele. Que não matou ninguém, e Cyphre

está querendo assustá-lo. O demônio afirma que matou, sim, e o chama novamente de Johnny. Angel grita que seu nome não é Johnny. Cyphre diz que Johnny matou todas as vítimas, guiado por ele. Que Johnny selou sua sentença ao matar o soldado. Que há 12 anos ele vive com as memórias de outra pessoa.

Ele diz a Angel que a morte está em toda parte hoje em dia. Afinal, o que vale a vida humana? Ódio, amor? A carne é fraca. Só a alma é imortal. E a sua me pertence. Neste momento, os olhos de Cyphre ficam amarelos, enquanto ele aponta o dedo indicador para Angel. Louis Cyphre se revela como demônio. Angel repete, chorando e olhando para um espelho: "Eu sei quem eu sou!" Cyphre diz para Johnny/Angel olhar o quanto quiser para o espelho e ele sempre refletirá a verdade. Angel finalmente se lembra do momento em que matou cada um dos que interrogou em busca do paradeiro de Favourite e continua repetindo "Eu sei quem eu sou!", chorando. Se lembra também de Epiphany gritando ao ser estrangulada. Volta-se para o sofá e Cyphre não está mais lá. Procura a arma no chão e não encontra. Apesar de ter consciência de que foi responsável pelos assassinatos, Angel ainda teme que Cyphre o incrimine. Um crime não desvendado fica impune, segundo as leis dos homens, mas e no que toca às punições sobrenaturais? Ele rompeu o pacto que havia feito com Lúcifer e já percebeu que não há como ludibriar o demônio.

Agostinho recomendaria, ao invés de buscar o diabo ou se esconder da lei dos homens, recorrer à piedade divina. Ele mesmo apresenta, em suas *Confissões*, os muitos pecados que cometeu, e agradece a Deus por revelar-lhe a verdade.

> Eu buscava um meio que me desse forças para gozar de ti, mas não o encontraria, enquanto não aderisse ao mediador entre Deus e os homens, o homem Cristo Jesus, que acima de todas as coisas, é o Deus bendito pelos séculos, e que chama e diz: Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ele junta à carne aquele alimento que eu não era capaz de tomar, pois que o Verbo se fez carne, para que tua sabedoria, pela qual criaste o universo, se tornasse o leite da nossa infância. Eu não tinha a humildade suficiente para possuir o meu Deus, o humilde Jesus, nem conhecia as lições que sua fraqueza nos dava. De fato, o teu Verbo, verdade eterna, exaltado sobre as criaturas mais sublimes, eleva a si os que lhe são sujeitos, e ao mesmo tempo constrói nas partes inferiores, com o nosso lodo, uma habitação humilde, e assim faz que se arranquem de si mesmos aqueles que aceitam a submissão, a fim de atraí-los a ele, curando-lhes o orgulho e alimentando-lhes o amor. Ele não quis que se afastassem muito, contando com as próprias forças; ao contrário, que se sentissem fracos ao ver a seus pés a divindade tornada fraca, porque participante de nossa veste carnal; e que fatigados, se apoiassem na divindade, para que ela, erguendo-se, os exaltasse (AGOSTINHO, 1984, p.181-182).

Ao se confessar e reconhecer seus erros, arrependendo-se, Agostinho foi capaz de se conciliar com o plano divino e compreender o caminho para a salvação. Mas Harry Angel, sendo ateu, não tem a opção de recorrer a Deus e a sua misericórdia, pois não tem a percepção de que possa existir este caminho. Desse modo, sua condenação se torna inevitável. Tanto por seus muitos pecados acumulados como pelo rompimento do acordo, o que aparentemente antecipou sua pena. "Se proclamamos ser ele justo [...], Deus deve distribuir recompensas aos bons, assim como castigos aos maus" (AGOSTINHO, 1995, p.25). Então, Deus pode, sim, infligir males a pessoas, em forma de punição pelos pecados. No filme, Lúcifer é um intermediário dessa punição, e Harry/Johnny termina dentro de um elevador, que desce durante muito tempo, como se estivesse indo para o inferno. Esta seria a punição máxima para os pecados humanos e Johnny cometeu o maior, vendendo sua alma ao próprio Lúcifer.

Considerações finais

No Capítulo X das *Confissões* Agostinho apresenta a descoberta de Deus. Após toda sua trajetória em busca da verdade, o abandono do maniqueísmo e a leitura atenta de obras neoplatônicas, Agostinho relata que

> (...) com os olhos da alma, acima destes meus olhos e acima de minha própria inteligência, vi uma luz imutável. Não era essa luz vulgar e evidente a todos com os olhos da carne, ou uma luz mais forte do mesmo gênero. Era como se brilhasse muito mais clara e tudo abrangesse com sua grandeza. Não era uma luz como esta, mas totalmente diferente das luzes desta terra. Também não estava acima de minha mente como o óleo sobre a água nem como o céu sobre a terra, mas acima de mim porque ela me fez, e eu abaixo porque fui feito por ela. Quem conhece a verdade conhece essa luz, e quem a conhece, conhece a eternidade. O amor a conhece. Ó eterna verdade, verdadeira caridade e querida eternidade! És o meu Deus, por ti suspiro dia e noite (AGOSTINHO, 1984, p. 175).

Agostinho reconhece a verdade quando compreende que Deus é a resposta às suas dúvidas. Ao se voltar para seu interior, seu coração, que representa a razão, e enxergar a luz com os olhos da alma, ele percebe que toda a criação divina é boa. E é essa verdade que lhe permite trilhar o caminho da salvação. A reflexão sobre o livre-arbítrio vem como decorrência dessa percepção.

Harry Angel, por sua vez, ao descobrir a verdade, guiado não por Deus, mas por Lúcifer, percebe que seu caminho é o do sofrimento eterno. Ateu, ele nunca considerou o risco de ser condenado por suas ações, por isso agia racionalmente, acreditando apenas no que enxergava com seus olhos de carne. Tudo o que não compreendia devia ter uma explicação racional, lógica. Mas ao descobrir que ele não tinha livre-arbítrio, que era controlado pela alma de Johnny e, indiretamente, por Lúcifer, ele ainda tenta se autoconvencer de sua racionalidade, de sua capacidade de decidir suas ações de acordo com suas vontades. Entretanto, não consegue. Bradar "Eu sei quem sou!" não vai resolver, pois ele já sabe da verdade, e das consequências de tudo o que fez.

Então, ao contrário de Santo Agostinho, Harry Angel não considera a descoberta da verdade uma bênção, mas uma maldição. Para o Bispo de Hipona, descobrir a verdade é bom, pois encontra em Deus as respostas que sempre procurou, e estas permitem que ele se aproxime da divindade. Ao aceitar que Deus é a resposta, ele encontra o caminho que deseja, e consequentemente a salvação de sua alma. O detetive novaiorquino, por sua vez, vê na verdade o fim das esperanças, seu destino é selado, e ele percebe que não há salvação, mesmo porque ele nunca acreditou em uma separação entre corpo e alma, nunca considerou a possibilidade de precisar de clemência divina.

Johnny Favourite, por sua vez, utilizou seu livre-arbítrio para atender às suas paixões particulares, mundanas. Podemos perceber através dos comentários de Louis Cyphre que ele fez um pacto para alcançar o sucesso na carreira de músico. Seria, então, condenado pela justiça divina, de acordo com Santo Agostinho. Mas Johnny tenta se ver livre do pacto, e usa mais uma vez seu livre-arbítrio para possuir um corpo diferente do seu, através de magia negra, imaginando que Lúcifer o perderia de vista, e desta forma poderia viver uma nova vida, sem entregar a alma ao demônio. Fez isso para recuperar seu livre-arbítrio, de que havia abdicado quando fez o acordo.

Entretanto, ao assumir o corpo de Angel, passando a viver uma nova vida, seu livre-arbítrio fica dividido entre sua alma e a de Angel. Há momentos em que o detetive controla o corpo, e outros em que é Favourite que domina as ações. Ficamos com a dúvida sobre se Johnny tem o controle sobre estes momentos, se Angel realmente tem algum controle, ou se é Lúcifer que controla a ambos. Lúcifer, sem dúvida, exerce forte influência sobre os rumos da investigação. Ele claramente sabe que Angel e Favourite são a mesma pessoa, e faz questão de ressaltar a informação quando Angel finalmente compreende sua situação.

Johnny tinha o livre-arbítrio até o momento em que optou por fazer o acordo com o demônio. Segundo a concepção de Agostinho, ele poderia ser salvo caso aceitasse Deus como seu guia, e se arrependesse efetivamente de seus pecados. Mas por não buscar a iluminação divina, acaba sendo condenado. Deus não interfere diretamente nas ações das pessoas, visto que concedeu a todos o livre-arbítrio. Mas Lúcifer, apesar de não ser um titereiro, manipula as decisões livres dos pecadores, induzindo-os a seguir suas indicações de forma dissimulada.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia.* Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGOSTINHO, A. *Cidade de Deus.* Tradução Oscar Paes Lemes. São Paulo, SP: Editora das Américas, 1961.

_____. *Confissões.* Tradução de Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Ed. Paulinas, 1984.

_____. *O Livre-arbítrio.* Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

CORAÇÃO SATÂNICO. Direção e roteiro: Allan Parker. Produtor: Alan Marshal e Elliot Kastner. Distribuidora: Canal-Image International. EUA: 1987. [DVD].(112 min). Som. Colorido. Título original: Angel Heart.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo.* Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

ECO, U. *Obra aberta.* Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PLATÃO. *As leis e epínomis.* Tradução de Edson Bini. Bauru: EDIPRO, 1999.

Recebido em 20/01/2018
Aprovado em 28/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

O Black Lodge se abre: o encontro com o *Mysterium Tremendum* em Twin Peaks

The Black Lodge opens: the meeting with *Mysterium Tremendum* in Twin Peaks

Renato Ferreira MACHADO[1]

RESUMO: O presente artigo se propõe a investigar a experiência de encontro com o *Mysterium Tremendum* comunicadas através da estética cinematográfica adotada por David Lynch no seriado *Twin Peaks*, compreendendo possíveis metáforas sobre o *American Way of Life*, temática recorrente na obra de Lynch. Com isso, pretendemos adentrar o terreno da compreensão do sagrado, de maneira especial no diálogo com a ideia do *Numinoso*, que se revela como *Mysterium Tremendum et Fascinosum*, segundo as elaborações de Rudolf Otto. Para tanto, o artigo recorre a este autor e Mircea Eliade, no que diz respeito à compreensão do sagrado em seus aspectos simbólicos e ritualísticos, vistos a partir de uma antropologia religiosa. Para desenvolver satisfatoriamente o presente estudo buscamos conhecer as temáticas recorrentes na filmografia de David Lynch, buscando possíveis leituras de sua linguagem estética, buscando esclarecer onde Twin Peaks pode remeter a experiências ontológicas com a realidade do sagrado e como isso pode ser interpretado para os contextos atuais.

PALAVRAS-CHAVE: Twin Peaks. Sagrado. Numinoso. Antropologia Religiosa. Teologia

ABSTRACT: This article proposes to investigate the experience of meeting with the *Mysterium Tremendum* communicated through the cinematographic aesthetics adopted by David Lynch in the series Twin Peaks, comprising possible metaphors on the *American Way of Life*, recurrent theme in the work of Lynch . With this, we intend to enter into the realm of the understanding of the sacred, especially in the dialogue with the idea of *Numinous*, which is revealed as *Mysterium Tremendum et Fascinosum*, according to the elaborations of Rudolf Otto. To this end, the article refers to this author and Mircea Eliade, regarding the understanding of the sacred in its symbolic and ritualistic aspects, seen from a religious anthropology. In order to satisfactorily develop the present study, we sought to know the recurrent themes in David Lynch's filmography, seeking possible readings of his aesthetic language, seeking to clarify where Twin Peaks can refer to ontological experiences with the reality of the sacred and how this can be interpreted for the current contexts.

KEYWORDS: Twin Peaks. Sacred. Numinous. Religious Anthropology. Theology

Introdução

O seriado *Twin Peaks* se constitui em um verdadeiro marco da cultura pop ocidental. Sua estreia, em 08 de abril de 1990, transportou estéticas e linguagens adotadas, até então, exclusivamente no cinema, para o universo das séries televisivas, devido, principalmente, ao

[1] Universidade La Salle – LaSalle. Docente do Programa de Pós-Graduação em Memória social e Bens Culturais. Canoas – RS – Brasil. CEP: 92010-000. E-mail: renatoferreiramachado@gmail.com

principal nome envolvido na produção: o cineasta David Lynch. Diretor de estilo bastante peculiar, com obras marcadas por narrativas e personagens que não mantém a lógica usual do estilo *Hollywoodiano* de cinema, Lynch utilizou para seu seriado uma intensa carga simbólica, mística e onírica, como nunca antes se havia experienciado em nenhuma produção televisiva. Partindo da premissa do assassinato de uma jovem habitante da cidade interiorana de *Twin Peaks*, a estudante de colegial Laura Palmer, Lynch mergulha o público em um verdadeiro turbilhão metafísico, onde o que menos importa é a resposta à pergunta que parecia nortear a série: quem matou Laura Palmer?

Twin Peaks teve duas temporadas veiculadas pela rede ABC, em 1990 e 1991 e, na sequência, um longa-metragem derivado, *Fire Walk with Me*, que teve por título, no Brasil, *Os últimos dias de Laura Palmer*. Em 2017, a série ganhou sua terceira temporada. Produzida pela *Showtime* e veiculada no Netflix, esta nova temporada abriu espaço para um exercício criativo sem precedentes por parte de Lynch, tornando o ambiente ficcional do seriado ainda mais complexo e chegando a níveis de profundidade em sua linguagem simbólica que ele mesmo ainda não havia ousado. *Twin Peaks* se apresenta, a princípio, como uma série de investigação policial, na qual se tenta descobrir quem seria o assassino de uma determinada personagem. Seu desenvolvimento, porém, caminha na direção de experimentações com linguagens oníricas, representações do sagrado e metáforas sobre sacrifício, redenção, eternidade e mistério. Assim, no presente artigo pretendemos investigar as representações do sagrado comunicadas através da estética cinematográfica de David Lynch em *Twin Peaks*, buscando compreender, nestas representações, possíveis metáforas para a relação com o *Numinoso*, seguindo as ideias de Rudolf Otto a esse respeito. Mais especificamente, exploraremos a categoria do *Mysterium Tremendum*, ou seja: a revelação que leva a criatura a sentir-se como tal e temer seu fim. Em Mircea Eliade buscaremos as categorias de caos e cosmos, descrevendo o ambiente de *Twin Peaks* e a tensão entre o *Black Lodge* e o cotidiano das personagens. Dialogaremos também com Paul Tillich, buscando referências sobre linguagem simbólica e experiência de fé.

Inicialmente, para melhor nos situarmos, vamos conhecer alguns aspectos do cineasta e da série, em si.

David Lynch e a estética do pesadelo americano

O cinema de David Lynch trabalha com a perversidade que estaria oculta por trás das narrativas do *American Dream* e da maneira como os Estados Unidos passaram a se compreender e a se afirmar no período pós-guerra[2]. Este sentimento se expressa por meio das opções do diretor em retratar cidades ou bairros pacatos, nos quais são facilmente identificáveis as características do *American Way of Life*, tanto na ambientação quanto na caracterização de suas personagens. A partir destes elementos, o diretor desencadeia um jogo de aparências onde aquilo que é visível geralmente esconde seu oposto: músicas românticas e ingênuas se tornam trilha sonora para perversidades; lugares pacatos escondem relações

[2] Conhecida como *Golden Age*, o período que seguiu à Segunda Guerra Mundial foi de grande progresso e crescimento econômico para os Estados Unidos, ao mesmo tempo em que trouxe um recrudescimento das relações sociais, com o fortalecimento do pensamento conservador, das paranoias anticomunistas, do machismo e do racismo. Para saber mais, consulte HOBBSBAWN (2013).

degeneradas e violentas; o belo é instrumentalizado para a prática do mal. E este mal, nas obras de Lynch, sempre é representado pelas piores tendências do ser humano.

Estas características, se não estavam completamente presentes em todas as obras do diretor, vem sendo assumidas e aprofundadas em suas últimas produções. E aqui precisamos levar em conta o fato de David Lynch não ser um cineasta de produções frequentes: a terceira temporada de *Twin Peaks* foi lançada quase onze anos depois de *Império dos Sonhos*, último filme que ele havia dirigido. Nascido em 1946, na cidade de Missoula, em Montana, Lynch estreou no cinema com o filme de terror surreal *Eraserhead*. Além do cinema, ele atua também como artista plástico e músico, frequentemente integrando todas essas artes em seus filmes. (LEIGH, 2016. p. 256-257).

A crítica social realizada por Lynch, porém, é comunicada esteticamente de forma bastante peculiar. O cineasta utiliza-se de linguagens imagéticas e elaborações de roteiro derivadas da escola surrealista, que se caracteriza pela visibilidade de elementos do subconsciente nos espaços de manifestação da consciência, subvertendo possíveis expectativas diante das temáticas por ele abordadas. Lynch inverte a lógica narrativa, colocando em primeiro plano aquilo que seria apenas sugerido e deixando em segundo plano aquilo que seria o andamento normal para uma história narrada com o mínimo de sentido. Com isso, não se está afirmando que as produções de Lynch sejam ininteligíveis, mas que o cineasta propõe uma lógica roteirística que escapa às expectativas que roteiros cinematográficos com temáticas similares geralmente apresentam. E a lógica de Lynch é a de aproximar, o máximo possível, a experiência de imersão em uma narrativa cinematográfica da experiência de imersão onírica, que todos temos quando estamos no profundo do sono. E esta experiência, a de sonhar, parece guardar uma proximidade muito grande com a própria experiência de assistir a um filme em uma sala de projeção. No ambiente de uma sala de cinema, mergulha-se em um espaço de trevas e direciona-se toda atenção a uma projeção que, por mais realista que procure ser, lançará mão de artifícios fantasiosos para possibilitar a comunicação de seu roteiro. Mesmo em um documentário nos deparamos com elementos que não se encontram naturalmente na vida real: trilha sonora, legendas, possíveis narrativas *em off* e a própria edição do filme, inserem elementos de imaginário em algo que se propõe a revelar uma realidade.

> O dinamismo do filme, tal como o do sonho, rompe os quadros do tempo e do espaço. A ampliação ou a dilatação dos objectos sobre o ecrã correspondem aos efeitos macroscópicos e microscópicos do sonho. Os objectos, tanto no sonho como no filme, aparecem e desaparecem, a parte representa o todo (sinédoque). Igualmente se dilata, se comprime, se inverte o tempo. O *suspense*, as desvairadas e intermináveis perseguições, situações típicas do cinema, têm um carácter de pesadelo. Muitas outras analogias oníricas se poderiam estabelecer; tanto no sonho quanto no filme, as imagens exprimem uma mensagem latente: a dos desejos e temores. (MORIN, 1997, p. 100).

Sabendo-se que aquilo que se presencia em sonho é fruto da erupção do inconsciente e do subconsciente e que, nesses estados, tomamos contato com arquétipos e com o próprio inconsciente coletivo, Lynch parece querer desvelar os sonhos ou pesadelos de um inconsciente coletivo Norte-americano, com todas as sublimações e perversidades guardadas nessas instâncias.

Uma história de muitos, que começa com uma

Essa abordagem do imaginário norte-americano foi transportada para a série que desejamos discutir, criada por Lynch em parceria com o roteirista e diretor de TV Mark Frost. O ambiente televisivo da época estava muito distante desse tipo de abordagem e muito mais ainda do estilo narrativo e construção de personagens que Lynch e Frost colocaram em prática em *Twin Peaks*, mesmo havendo outras séries, na época, com temáticas parecidas.

> Twin Peaks é uma cidade sombria, um vale cercado por montanhas e rodeado por florestas de abetos, sempre fustigados pelo vento incessante que se mistura à névoa ou à neblina. Corujas e corvos são animais vistos frequentemente. Apesar do aspecto assustador, Twin Peaks é uma cidade pacata. Até o assassinato de Laura Palmer. A partir de então, é como se todas as máscaras começassem a cair, todos os crimes fossem revelados e todas as mentiras descobertas. A loucura, a repressão dos desejos, as neuroses e os segredos dos ilustres cidadãos da cidade passam a ser revelados. Ninguém é inocente em Twin Peaks e não há absolutamente nenhuma verdade nessa cidade. (SANTIAGO, 2017. Disponível em: http://www.planocritico.com/twin-peaks-a-serie-completa/. Acesso em: 31 dez. 2017).

David Lynch parte de uma premissa simples e bastante usual em séries de televisão da época e atuais: a investigação de um assassinato que acarreta no desvelamento de segredos de outras personagens e na inevitável transformação na vida dos envolvidos. Nas mãos do cineasta, porém, esse *Leitmotiv* se transforma em uma jornada ao cerne dos elementos que se encontram no despertar da própria condição humana – o temor e, até mesmo, o terror diante da esmagadora realidade do *Mysterium Numinosus*[3] – e a revelação do mal que se manifesta através de atos brutais como um assassinato.

Assim, no primeiro capítulo da série, o espectador testemunha o aparecimento do cadáver da jovem Laura Palmer. Mumificado em plástico, o corpo percorre as correntezas de um rio e vai parar em suas margens, sendo encontrado por Peter Martell, gerente de uma serraria local. Na sequência, o agente federal Dale Cooper é enviado à cidade para investigar o assassinato, revelando-se, desde então, como a personagem através do qual o espectador terá seu ponto de vista da narrativa. a personagem, interpretada por Kyle Maclachlan, mostra-se perspicaz e empática com os habitantes locais. Ao mesmo tempo, o espectador conhece alguns hábitos excêntricos do agente, como gravar todas as suas ações em fitas de áudio onde ele se dirige a uma mulher chamada Diane e sua verdadeira obsessão por café e *Donuts.* A partir da necropsia do cadáver de Laura Palmer, as investigações avançam, revelando nuances até então desconhecidas ou ocultadas dos habitantes da pequena cidade. Além do sangue de Laura apresentar traços de narcóticos, os exames realizados comprovam que, na noite de seu assassinato, ela havia mantido relações sexuais com pelo menos três homens diferentes. Os interrogatórios levam o agente e os policiais de *Twin Peaks* a descobrirem nuances cada vez mais obscuras da vida pregressa de Laura, até então considerada uma espécie de modelo juvenil para a comunidade. E, com isso, vem à tona diversas questões veladas no ambiente supostamente pacato da cidade.

[3] Nos utilizamos, aqui, da categorização elaborada por Rudolf Otto, que será desenvolvida nesse artigo um pouco mais adiante.

Se a trama seguisse apenas por essas premissas, *Twin Peaks* talvez fosse lembrado apenas como um bom seriado de investigação criminal. São os elementos que se agregam a essa linha narrativa, porém, que vem a criar o ambiente original e instigante que a série ofereceu a seus espectadores desde a primeira temporada. Assim, o agente Cooper, protagonista da história, apresenta práticas de investigação embasadas em meditação tibetana e, principalmente, na leitura e interpretação de seus sonhos – o que se mostrará, ao longo do tempo, como um elemento chave para toda a trama. Além de Cooper, a cidade apresenta tipos excêntricos que, com o desenrolar dos fatos se mostram plenos de sentido para o que se revela na cidade. Uma dessas personagens é a *Senhora do Tronco*, uma idosa que carrega consigo o pedaço do tronco de uma árvore que, segundo ela, lhe transmite mensagens e revelações a respeito dos fatos presentes, passados e futuros. Esta personagem atua como uma espécie de oráculo da série, indicando pistas e caminho sem nunca ser completamente clara. Ela representa o próprio mistério que, em *Twin Peaks* não é um instrumento para a criação de um clima de suspense, mas sua realidade mais palpável. Por isso, o que se estabelece, já no episódio piloto, é que *Twin Peaks* não é uma série de mistério, mas um mistério em si. E este mistério parece ser o catalisador de muitas narrativas desenvolvidas por David Lynch em outras produções suas.

A primeira temporada de *Twin Peaks* se encerra sem a revelação da identidade do assassino de Laura Palmer. O desenrolar da trama, porém, acaba tornando a própria investigação mais interessante do que a solução do enigma. A cidade de *Twin Peaks* revela suas facetas mais sórdidas e, para surpresa do público, apresenta desdobramentos sobrenaturais ligados à história do crime. Esse sobrenatural, porém, não se mostra como algo externo, ameaçando a vida das pessoas que vivem no local, mas como algo intrínseco à própria cidade ou ainda, como a verdadeira face de *Twin Peaks*. Nisso, é importante destacar o aparecimento da personagem BOB: inicialmente uma aparição, avistada pela mãe de Laura Palmer logo após o assassinato da filha, ele é estabelecido como um espírito assassino que, possuindo pessoas do local, coleta dor e medo para se alimentar. BOB habita um lugar fora do tempo e do espaço denominado *Black Lodge*, onde se encontram outros espíritos que, igualmente, se alimentam de dor e medo. No último capítulo da primeira temporada, Dale Cooper é baleado e acessa o *Black Lodge* enquanto está desacordado. Imerso nesse lugar, que, por vezes também é uma passagem entre diferentes planos, denominada de *Red Room*, Cooper toma contato com os símbolos e linguagens mistagógicos que impregnam *Twin Peaks*: os habitantes movem-se e falam de trás para a frente e não há referências para a passagem do tempo.

Na segunda temporada, descobre-se que o assassino de Laura Palmer era seu pai, Leland Palmer, possuído por BOB. E, no final da segunda temporada, descobre-se que Dale Cooper estaria preso no *Black Lodge*, enquanto BOB estaria no comando de uma cópia do agente que continuava no plano físico.

Após o encerramento da segunda temporada e o final da série, David Lynch dirigiu o filme *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*, uma *prequel* do seriado. No filme, conforme o título já sugere, acompanhamos a última semana de vida de Laura Palmer e descobrimos que BOB abusava dela desde seus doze anos de idade. Mais do que isso, revela-se que os abusos se davam com BOB possuindo o corpo do pai de Laura, o que, presume-se, fosse tão traumático que a personagem não o reconhecesse durante os abusos. No ano de 2017, ao empreender a terceira temporada da série – vinte e cinco anos depois de seu término – Lynch levou o público a um mergulho radical e profundo na mitologia erigida em sua

narrativa. O *Black Lodge* estava aberto e não apresentava respostas, mas perguntas ainda mais instigantes.

O *Black Lodge* e o *Mysterium Numinosus*

Uma produção como *Twin Peaks*, compreendida na qualidade de expressão cultural e obra artística, pode ganhar diversas abordagens e chaves de leitura, independentes, inclusive, daquilo que explicitamente seus produtores e diretores intencionavam mostrar. Como arte, *Twin Peaks* se utiliza de uma linguagem simbólica para comunicar as ideias organizadas em seu roteiro.

> Quando buscamos o sentido dos símbolos, logo percebemos que uma das funções da arte consiste em abrir níveis da realidade; a poesia, as artes visuais e a música revelam níveis da realidade que não poderiam ser percebidos de outra forma. Se, na verdade, essa é a função da arte, certamente as criações artísticas tem caráter simbólico. (TILLICH, 2007, p. 100-101).

Quando nos referimos ao termo símbolo, desejamos apontar uma linguagem e não apenas a presença de determinadas imagens ou referências que presentificam alguma outra coisa. A linguagem simbólica surge de experiências existencialmente transformadoras - no campo da teologia isso pode ser compreendido como experiência de fé - estabelecendo-se como única possibilidade de comunicação dessa qualidade de experiência. Isso se dá pelo fato de que tais experiências são apreendidas pela integridade da vida humana e criam a necessidade de serem comunicadas, uma vez que elas sinalizam a própria transcendência do ser. E a experiência transformadora de onde a linguagem simbólica se origina é aquela que revela à pessoa o sentido último da existência (TILLICH, 1974. p. 30-31).

Em sentido amplo, portanto, podemos suspeitar que a estética e as narrativas cinematográficas de David Lynch provenham de suas experiências existenciais mais tocantes e mesmo daquelas que poderíamos afirmar como transformadoras. E mesmo que não tenhamos acesso a esse nível de informação, podemos intuir tal coisa pelo fato de os filmes de Lynch poderem se classificar naquilo que chamamos de cinema autoral. Lynch não exercita apenas um estilo de direção em seus filmes, mas se coloca autoralmente neles, lidando com aquilo que deseja desenvolver. A temática constante de David Lynch parece atualizar suas experiências existenciais, comunicadas de forma simbólica. Se isso serve também para *Twin Peaks*, precisamos perguntar de que narrativa simbólica estamos falando e a partir de que tipo de experiência existencial. E aqui afirmamos que *Twin Peaks* pode ganhar uma leitura que verse sobre o contato com o *Sagrado*, enquanto experiência ontológica, constitutiva do ser humano e reveladora de suas mais profundas fragilidades.

> Se encararmos o aspecto mais básico e profundo em cada sentimento forte de espiritualidade no que ele seja mais que fé na salvação, confiança ou amor, aquilo que também independentemente desses fenômenos concomitantes pode temporariamente excitar e invadir também a nós com um poder que quase confunde os sentidos, ou se o acompanharmos com empatia e sintonia em outros ao nosso redor, nos fortes surtos de espiritualidade e suas manifestações nos estados de espírito, no caráter solene e na atmosfera de ritos e cultos, naquilo que ronda igrejas,

templos, prédios e monumentos religiosos, sugere-se-nos necessariamente a sensação do M*ysterium Tremendum*, do mistério arrepiante. (OTTO, 2007. p. 44).

Em sua origem, o termo *Sagrado*, que tem sido utilizado amplamente em nossa cultura como adjetivo ou designação moral, indicando algo como atitude ou prática do bem ou daquilo que é bom, implicava em algo muito diferente e mais amplo que a simples moral. Por isso, Rudolf Otto, abordando o Sagrado para além de suas conotações morais, elabora um outro termo, que desvincula o imaginário moral ou mesmo racional que temos ligado a esse termo. O autor utiliza a palavra *Numinoso* para tratar da experiência de Sagrado, baseando-se na experiência de muitas tradições religiosas que não adotam um nome específico para aquilo que identificam como cerne de sua experiência religiosa. Assim, o autor estabelece que o *Numinoso* foge de apreensões conceituais, mantendo uma dimensão de impronunciável e indizível (OTTO, 2007, p. 37-38). Ao apresentar um lugar aparentemente pautado por uma irretocável moral, com papéis sociais consagrados (ou seja, correspondentes aos modelos de santidade afirmados por aquela sociedade), sendo abalado por um fato brutal que revela verdades ocultas presentes naquela mesma realidade, *Twin Peaks* pode ser também compreendida como uma narrativa de contato com o *Numinoso*, em sua dimensão mais aterradora. Este ponto de vista nos permite lançar um olhar mais complexo sobre o *Black Lodge*, lugar que concentra toda sorte de manifestações espirituais que atuam na cidade de *Twin Peaks*. Oculto na floresta que domina a paisagem do local, o *Black Lodge* é uma passagem dimensional na qual o tempo não se movimenta cronologicamente, podendo enviar seus habitantes a qualquer época da história. Fugindo a categorias racionalmente organizadas, a comunicação do interior do *Black Lodge* se dá de forma completamente metafórica e cifrada: danças, gestos, movimentos e falas realizados de trás para frente e uma infinidade de cortinas que podem levar a qualquer lugar. O *Black Lodge* vive em constante ritualística, não como mediação transcendente, mas como expressão de sua essência numinosa. Os habitantes *Black Lodge*, porém, ao se alimentarem das situações e emoções dos habitantes do tempo e da história, precisam manter contato com o *locus cronológico*, que ocorre fora da eternidade. E aí se encontra a experiência de contato com o *Numinoso* na trama de *Twin Peaks*: os habitantes do *Black Lodge* se utilizam de mediações físicas e emocionais para interferir na realidade e, assim, se alimentar com sentimentos e atitudes cultivadas pelos habitantes da cidade. As mediações físicas se encontram na madeira, que contém a alma de pessoas mortas em certas circunstâncias - o pedaço de madeira carregado pela *Senhora do Tronco*, por exemplo, seria a alma de seu marido - e na eletricidade, que dá acesso ao próprio *Black Lodge*. Já as mediações emocionais se dão com o medo e o ódio, que permitem a alguns espíritos do *Black Lodge* possuírem corpos e os manipularem. Quanto mais medo e ódio gerarem na possessão, mais fortes ficam esses espíritos. Além disso, ao transportarem alguém para o interior de seu domínio, os espíritos conseguem gerar um *Dopplegänger* daquela pessoa, tendo, assim, maior controle ainda sobre um corpo mortal.

Para os mortais que acessam o *Black Lodge*, por outro lado, a experiência se revela traumática e aterradora. O maior exemplo disso é o próprio Agente Cooper: preso no *Black Lodge* por vinte e cinco anos, ele retorna à nossa realidade em estado catatônico, levando bastante tempo para se recuperar, conforme é mostrado na terceira temporada. Chamamos atenção para o fato de David Lynch fazer isso com a personagem principal da série, o que reforça as possibilidades de leitura da trama de *Twin Peaks* pela ótica do *Numinoso*, segundo Rudolf Otto. Mais especificamente, poderíamos relacionar a abordagem da série a dois

aspectos específicos do Numinoso: o *Tremendum* e o *Assombroso*. O cerne dessa experiência se encontra naquilo que Otto designa como *sentimento de criatura*.

> Trata-se de um sentimento confesso de dependência que, além de ser muito mais do que todos os sentimentos naturais de dependência, é ao mesmo tempo algo qualitativamente diferente. Ao procurar um nome para isso deparo-me com *sentimento de criatura* - o sentimento da criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura. (OTTO, 2007, p. 41).

Otto alerta, porém, que esse *sentimento de criatura* só é possível como reflexo de algo anterior: o receio diante de algo de fora de mim, que se revela inacessível e absolutamente superior, revelando-se como o próprio *Numinoso* (OTTO, 2007, p. 41-42). E este *Numinoso* não se revela como algo ensinável, mas acessível por experiência, estímulo e despertar, identificável apenas por comparação ou oposição. Um dos aspectos intrínsecos a essa experiência é o do temor, também traduzido por Otto como *Tremendum*.

> O sagrado é essencialmente mistério, e por isso ele se encontra com o homem de duas maneiras. O sagrado pode aparecer como força criadora bem como força destruidora. Seu elemento fascinador pode ter consequências criadoras ou destruidoras - lembremo-nos apenas da fascinação que emanava da idolatria do nacionalismo; mas também o tremendum do sagrado tem um lado criador e outro destruidor - é só pensar na natureza dupla das divindades hindus Chiva ou Cáli. [...] O santo ou o sagrado em princípio nada tem a ver com a alternativa de bom e mau: ele é tanto divino como demoníaco. Com a repressão do elemento demoníaco, o seu significado se transforma: ele é racionalmente identificado com o verdadeiro e o bom. Tudo isso significa que seu sentido original primeiro precisa ser redescoberto. (TILLICH, 1974, p. 14-15).

Com isso, voltamos à nossa abordagem inicial, tanto do estilo cinematográfico de David Lynch, quanto do *Leitmotif* de *Twin Peaks*: a revelação das forças que movem estruturas aparentemente coesas e harmônicas, que se passam por *terras prometidas* ou *paraísos terrestres*. Quando uma sociedade determina, através de rígidos padrões morais, aquilo que é *bom* e, por consequência, identifica e acusa o que é supostamente *mau*, desencadeia um verdadeiro processo *diabólico*, no sentido mais fiel ao significado da palavra: cisão ou separação daquilo que estava integrado. Tal visão leva a uma noção de oposição entre *caos* e *cosmos*, no qual se procura, o máximo possível, não permitir que o caótico invada o espaço ordenado e reconhecível como tal.

> O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas sustentam entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o *mundo*, mais precisamente o *nosso mundo*, o *Cosmos*; o restante já não é um cosmos, mas uma espécie de *outro mundo*, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, estranhos (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). (ELIADE, 2013. p. 32).

Mircea Eliade parece estar descrevendo os próprios ambientes da cidade de *Twin Peaks* e do *Black Lodge*: a cidadezinha pacata e harmônica, ameaçada por forças caóticas,

buscando voltar à normalidade através da ação de um *messias da justiça*. O problema - que é uma constante na obra de Lynch - se encontra na constatação de que as forças caóticas são o próprio espelho do mundo ordenado e que são essas forças que sustentam, de maneira velada, a ordenação daquela sociedade. Isso nos leva a uma questão central naquilo que diz respeito ao encontro com o *Numinoso*: o que é assumido e cultuado como sagrado nesses modelos de sociedade?

O *Black Lodge* se abre

Na terceira temporada de *Twin Peaks*, ao retomar as narrativas da série, David Lynch não engendra apenas uma continuação para o *Cliffhanger* deixado em 1991 – com BOB possuindo Dale Cooper – muito menos se preocupa em dar uma conclusão para a saga. O cineasta, agora parecendo exercitar plena liberdade criativa sobre a obra, leva o espectador à profundidade de seu ambiente de ficção. E ele o faz quebrando inúmeros paradigmas narrativos e estéticos, sem perder de vista o desenvolvimento de seu roteiro. Em meio a esse grande exercício estético, há um capítulo em especial que se destaca: o de número 08. Com poucos diálogos, propondo o mais próximo que se poderia conceber de uma narrativa onírica, Lynch revela o ponto zero da história de *Twin Peaks*, quando o *Black Lodge* abriu suas portas e começou sua comunicação com o plano terrestre.

Após uma espécie de prólogo, onde uma situação entre duas personagens é resolvida, o episódio se transporta para o *Roadhouse Bar*, onde um mestre de cerimônias anuncia a banda *Nine Inch Nails*[4]. Cabe aqui dizer que, ao longo da terceira temporada, o *Roadhouse Bar* fez as vezes de palco para vários artistas reais que, através de suas músicas, atuavam como um *coro grego*, comentando e ritualizando as situações desenvolvidas na temporada. A performance do *Nine Inch Nails*, diferentemente das outras, não ocorre no final do episódio: eles apresentam a música *She's Gone Away* – em uma performance visceral – a partir dos 11 minutos e 23 segundos do episódio. E, através da letra dessa música, é introduzido o que virá na sequência.

> Você cava em lugares até seus dedos sangrarem
> Espalha a infecção, onde cuspiu suas sementes
> Eu não consigo lembrar o que ela veio fazer aqui
> Eu não consigo mais lembrar muito de qualquer coisa
> Ela se foi, ela se foi…[5] (REZNOR; ROSS, 2016, tradução nossa).

Como um mantra fúnebre, a música introduz a sequência que se inicia no deserto, onde uma legenda identifica aquele como o dia 16 de julho de 1945. Testemunha-se, então, a explosão da primeira bomba atômica, detonada em *Alamogordo*, Novo México, às 5h 29min e 45s daquele dia. Era o *Projeto Trinity*, dando início à era atômica, com todas as suas consequências.

> Quando a bomba atômica foi inventada e lançada sobre Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945, terminou não só a Segunda Guerra Mundial; toda espécie humana

[4] *Nine Inch Nails* é uma banda de *Rock Industrial*, formada em Cleveland, Ohio, em 1988.

[5] You dig in places till your fingers bleed/ Spread the infection, where you spill your seed/ I can't remember what she came here for/ I can't remember much of anything anymore/ She's gone, she's gone, she's gone away.

> adentrou também sua idade derradeira. Isso não tem qualquer conotação religiosa: a idade derradeira é a idade em que o fim da humanidade pode acontecer a qualquer momento. Por meio das possibilidades de uma guerra atômica mundial, a espécie humana se tornou perecível no conjunto. Nenhum ser humano pode sobreviver ao inverno nuclear que se segue a uma grande guerra atômica. (MOLTMANN, 2012. p. 61).

David Lynch parece querer mostrar que foi sobre essa potência aterradora que os Estados Unidos construíram seu estilo de vida e engendraram sua *Era de Ouro*. Ao mesmo tempo, ele parece mostrar que esse pacto com um poder capaz de aniquilar a vida em seus níveis mais intrínsecos tem um preço e este preço é simbolizado, em *Twin Peaks*, pela abertura do *Black Lodge*. Isso é mostrado através de um *travelling* contínuo que penetra a nuvem do cogumelo atômico e mostra que, no interior dos vapores radioativos, as forças do mal expeliam suas sementes sobre a terra. Ao mesmo tempo, ainda na dimensão descoberta através da explosão da bomba, chega-se a uma espécie de farol, erguido em uma rocha que emerge de um mar bravio. Neste lugar, um personagem recorrente na série, o *Gigante*, acompanhado de uma outra personagem envia uma espécie de globo dourado à realidade terrestre e, nesse objeto, enxerga-se o rosto de Laura Palmer. Laura seria, então, uma espécie de contraponto a todo o mal lançado sobre a terra e, por isso mesmo, passaria a vida sendo assediada e corrompida por BOB, vindo a ser sacrificada por ele numa espécie de demonstração de força do *Black Lodge*. E para a comunidade de *Twin Peaks*, o assassinato de Laura Palmer equivale à explosão atômica que dá início ao seu final dos tempos.

Considerações finais

Há muitos pontos de vista possíveis para analisar uma obra como *Twin Peaks* e acreditamos que essa multiplicidade de visões possa ser legítima, ainda que ela não coincida com a visão original do artista. No caso de David Lynch, nos parece não haver uma preocupação por parte do cineasta quanto à afirmação de uma visão unilateral a respeito de suas obras. É bem o contrário: com seu estilo surreal de narrativa ele parece desejar sempre deixar suas obras em aberto, exercendo uma liberdade não apenas de expressão, mas de debate a respeito de suas ideias. Na condição de produção televisiva, *Twin Peaks* atingiu um público bem mais amplo daquele que Lynch costumava ter como interlocutor: a série acabou sendo inscrita nos cânones da cultura pop e os personagens da série se popularizaram para além do hermetismo de Lynch. E isso tudo confere um valor ainda maior para a obra.

Twin Peaks apresenta uma delicada e contundente narrativa sobre poder e, principalmente, sobre a experiência de testemunhar o absoluto: tanto o poder absoluto quanto o medo absoluto. Sem recorrer a clichês correntes nos filmes e seriados de suspense e terror da época em que foi produzido - e subvertendo cada um deles – *Twin Peaks* pode representar a própria humanidade. A realização de pactos com os poderes que eliminam a vida nos põe em contato com a dimensão do absoluto que nos esmaga e para nós continua sempre incompreensível: o *Numinoso* que se revela *Tremendum* e assombroso. Aquilo que interfere em nossos corpos, arrepiando nossas peles e gelando nossos ossos. Aquilo que se mostra maior e mais esmagador que qualquer arsenal atômico.

Por isso, a história de um assassinato que revela o horror que se esconde por trás de nossas familiaridades e harmonias e o aprofundamento na revelação da dimensão simbólica

que expressa nossos pactos de poder, é a história de toda humanidade. David Lynch erigiu, no meio televisivo, sua narrativa de Caim e Abel e sua visão do Apocalipse. Talvez não haja salvação.

REFERÊNCIAS

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos Extremos - O Breve Século XX: 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEIGH, Danny (org.). *O Livro do Cinema*. São Paulo: Globo Livros, 2016.

MOLTMANN, Jürgen. *Ética da Esperança*. Tradução de Vilmar Schneider. Petrópolis: Vozes, 2012.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou O Homem Imaginário*. Tradução de António-Pedro Vasconcelos. Lisboa: Olho D'Água, 1997.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal; Petrópolis: Vozes, 2007.

REZNOR, Trent; ROSS, Atticus. She's Gone Away. In: NINE INCH NAILS. *Not the Actual Events* [digital]. Boston: The Null Corporation, 2016.

SANTIAGO, Luiz. Twin Peaks - Série Completa (1990-1991). *Plano Crítico*, Crítica, maio de 2017. Disponível em: http://www.planocritico.com/twin-peaks-a-serie-completa/. Acesso em: 31 dez. 2017.

TILLICH, Paul. *Dinâmica da Fé*. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, 1974.

TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. Tradução de Jaci Maraschin. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

TWIN PEAKS- TEMPORADA 3. Direção de David Lynch. Showtime Networks. Estados Unidos: 2017. Nova York: Showtime Networks, 2017. [Internet]. (18 episódios de 60 min.), colorido.

TWIN PEAKS- TEMPORADAS 1 E 2. Direção de David Lynch e Mark Frost. Lynch/Frost Production. Estados Unidos: 1990-1991. Rio de Janeiro: Rede Globo, 1991. [TV]. (30 episódios de 45 min.), colorido.

TWIN PEAKS: FIRE WALK WITH ME. Direção de David Lynch. CIBY Pictures. Estados Unidos/França: 1992. Los Angeles: New Line Cinema, 1992. [Cinema]. (134 min.), colorido.

Recebido em 10/01/2018
Aprovado em 04/05/2018
Publicado em xx/06/2018

À esquerda do pai e o retorno do filho pródigo no cinema literário de Lavoura Arcaica

To the left of the father and the return of the prodigal son in the literary cinema of Lavoura Arcaica

Ana Clara Magalhães de MEDEIROS [1]
Augusto Rodrigues SILVA JUNIOR[2]
Lemuel da Cruz GANDARA[3]

RESUMO: A parábola bíblica que narra o retorno do Filho Pródigo evoca questões sobre alteridade, luxúria, amor e reconciliação. Essas características se estendem na estrutura do romance *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, bem como do filme homônimo de Luiz Fernando Carvalho (2001). Este artigo é um estudo comparativo entre o texto religioso, o romance e o longa-metragem, com o objetivo de analisar o primeiro diálogo entre pai e filho em um processo que resulta em perdão e tragédia familiar. No âmbito do cinema literário brasileiro, o exame do filme evidencia, por um lado, desdobramentos de contrastes dialógicos, ângulos sacros e luzes em *chiaroscuro*, que traduzem a palavra em audiovisual. Por outro ângulo, revela os conflitos íntimos dos personagens e suas transformações ao longo do percurso que os levaram àquele encontro: retorno e comunhão lavrados em sangue. O referencial teórico se fundamenta em Mikhail Bakhtin e Giorgio Agamben, Silva Junior e Gandara.

PALAVRAS-CHAVE: Filho pródigo. *Lavoura arcaica*. Cinema literário brasileiro. Tradução coletiva.

ABSTRACT: The bible parable narrating the prodigal son's return evokes on us matters about alterity, lust, love, and reconciliation. These characteristics spread over on the novel structure *Lavoura Arcaica* (1975) by Raduan Nassar as well as on the homonym movie by Luiz Fernando Carvalho (2001). This article is a comparative study among the religious text, the novel and the feature film, aiming to analyse the first dialogue between father and son in a process that results in forgiveness and family tragedy. In the scope of Brazilian literary cinema, the movie's examination makes evident, in one hand, a dialogical contrast unfold, holy angles and lights in *chiaroscuro*, which translates the word in audiovisual; on the other hand, it shows the characters intimate conflicts and their transformations along the way leading to that encounter: return and communion drawn up in blood. The theoretical referential is founded in Mikhail Bakhtin and Giorgio Agamben, Silva Junior and Gandara.

KEYWORDS: Prodigal Son. *Lavoura arcaica*. Brazilian literary cinema. Collective translation.

[1] Instituto Federal de Goiás – IFG. Professora de Letras no IFG. Brasília – DF – Brasil. CEP: 71065-330. E-mail: a.claramagalhaes@gmail.com
[2] Universidade de Brasília – UnB. Professor de Literatura Brasileira no Departamento de Literatura da UnB. Brasília – DF – Brasil. CEP: 70904-110. E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com
[3] Instituto Federal de Goiás – IFG. Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília. Brasília – DF – Brasil. CEP: 71070-649. E-mail: gandara21@hotmail.com

> Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos. Vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a vista!
> Iohána, *Lavoura arcaica* (NASSAR, 2014, p.169)

> Quando nasci, um anjo torto
> desses que vivem na sombra
> disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.
> (DRUMMOND, *Poema de sete faces*, 1973, p. 53)

Partidas

O presente trabalho é dedicado ao estudo da relação entre religiosidade e sua representação dialógica e criativa no livro *Lavoura Arcaica* (1975), escrito por Raduan Nassar e no filme (2001) de mesmo nome dirigido por Luiz Fernando Carvalho. Para essa investida, optamos pela abordagem da tradução coletiva – perspectiva teórica criada e desenvolvida por pesquisadores do centro-oeste brasileiro –, metodologia que analisa textos transpostos para o cinema, visto que "o filme resultante de um livro traz em sua essência *polivisual* várias recepções de um mesmo texto, e, ao serem organizadas na unidade fílmica, se convergem em uma obra autônoma e singular que dialoga com a fonte literária – em respondibilidade e releitura" (SILVA JR; GANDARA, 2013a, p. 154).

Livro e filme ensejam aspectos sagrados do texto bíblico. A ideia de redenção, discutida por Agamben em "Criação e Salvação", aponta para a discussão arrolada ao longo deste trabalho: "A redenção não é um remédio para a queda das criaturas, mas a única coisa que torna compreensível e que lhe dá seu sentido" (AGAMBEN, 2015, p. 11). No desdobramento dialógico efetivado ao longo dos séculos, a parábola cristã do filho pródigo surge exatamente como uma abertura para o intercâmbio interartes. Na segunda parte do romance *Lavoura arcaica*, intitulada "O retorno", André, o protagonista *gauche* que nos lembra o *Poema de sete faces* de Carlos Drummond de Andrade, faz uma detalhada reflexão sobre a organização familiar e como ela influenciou nas decisões que o levaram a sair de casa:

> Eram esses os nossos lugares à mesa na hora da refeição, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2014, p. 154-155).

Entre o galho da direita e o braço da esquerda, o pai está no centro como um espectro que observa e valora sua criação. Ele é detentor do conhecimento laboral, dono da terra onde semeiam, pastor que dissemina a voz divina entre seus membros familiares. O homem comanda a ordem instaurada nesse universo literário, que é apresentado ao leitor pelas palavras de André, que ocupa o segundo lugar na mesa à esquerda do pai. Essa distribuição

permite pensar as relações de alteridade e os índices bíblicos numa única imagem: a ceia. Aquele situado à direita abriga significados íntimos. Os da esquerda, os *gauche*, *por* sua vez, representam algo a saber, a expandir-se no "erro". Mais adiante, ao aprofundarmos a análise de tal mesa literária no cinema, esse elemento que mescla alteridade (BAKHTIN, 2003) e relações familiares (religiosas) se reestrutura.

No livro, o narrador, distante no tempo, amadurecido, conta sua trajetória desde a infância, passando por sua partida (desgarrar-se) de casa até a festa em celebração de seu retorno. Nessa experiência memorialista, passado, presente e futuro se fundem e dão origem ao tempo dos sentidos. Princípio e fim contam uma espécie de história da eternidade familiar – repetição da história da eternidade, que o leitor latino-americano conhece dos escritos de Jorge Luis Borges, enunciando o eterno, a partir do divino: "Assim foi promulgada a eternidade" (BORGES, 1999, p. 394).

As palavras que definem o referido galho *gauche* (esquerdo, *sinistro*) da família prenunciam questões íntimas e complexas, a serem confessadas ao longo da narrativa literária e articuladas em ângulos e atuações fílmicas. Trazemos, pois, a passagem discursiva de André para ilustrar um dos principais motivos que desencadearam sua fuga de casa para experimentar os prazeres do tempo, ao tempo de não estar à mesa, sob o jugo do pai. Após fracasso no amor incestuoso, sentido e concebido com a irmã, André torna-se corpo estranho e torto, "estranho familiar" que retornará – para se pensar com o Freud do inquietante ensaio "O estranho", que ressalta a sensação de desamparo ocasionada por "algo reprimido que retorna" (FREUD, 1969, p. 300). A paixão incontrolável e o deslocamento no seio do lar sinistro fizeram com que o rapaz partisse, "anjo torto" que era, desestruturando tácita e visualmente a ordem familiar. Ordem lavrada na terra, nos corpos, há séculos: na palavra, no campo, à mesa. Para visualizar o cenário nodal desse ambiente de estranhezas, trazemos a passagem em imagem fílmica (Fig. 1):

Figura 1: Os lugares à mesa da família

Fonte: filme *Lavoura arcaica* (metragem ooh13min00seg)

Diferentemente do livro, a passagem com lugares rijamente demarcados aparece, no filme, logo em seu princípio. Ela surge, emblemática e metonimicamente, no primeiro diálogo entre André e Pedro na pensão, em seguida aos créditos iniciais. A mesa (note-se, pela imagem, não se tratar de um banquete festivo) exibe os personagens da história e, ao mesmo tempo, organiza o cenário para a tragédia final – o filhicídio –, marcada pelo assassinato de Ana pelo próprio pai. No centro da cena, vemos as costas da figura paterna (Raul Cortez); do lado esquerdo, temos o galho encabeçado pela mãe (Juliana Carneiro da Cunha) e seguido por André (Selton Mello), Ana (Simone Spoladore) e Lula (Caio Blat). No galho da direita, estão Pedro (Leonardo Medeiros) e as irmãs (que não são nomeadas no filme).

A fotografia, dirigida por Walter Carvalho, realça a perspectiva dos contrastes entre luz e escuridão, via iluminação pelo lampião. O objeto próximo ao galho da direita anuncia a chama viva da família, ao passo que o lado esquerdo embota-se em perspectiva mais escurecida. Na cena, a luz é simbólica. Na tradução fílmica, o *chiaroscuro* constitui-se opção do diretor de fotografia, reconhecido justamente pelo jogo de luzes e sombras que explora em suas produções. Não há comida na mesa. Nela, o sermão do pai é o próprio alimento – reedição da tradição judaico-cristã em que o Verbo é carne e a palavra faz-se *semen*: "a semente é a palavra de Deus" (BÍBLIA, Evangelho segundo São Lucas, 8, 11). Conforme o diretor do longa-metragem explica, a visualidade construída na obra tem relação com a pintura:

> você tem toda a pintura tenebrista espanhola, que representa um período próximo à dominação do Império Árabe na Península Ibérica, com uma grande predominância dos fundos negros e a presença dos dourados, que também dialogam com Rembrandt, Van Gogh, Degas, Munch, Millet, Cézane [...] os Cristos de Velázques, da iconografia russa também, já que a religião daquela família seria cristã ortodoxa" (CARVALHO, 2002, p. 101/102).

Na imagem, algumas das nuances mais importantes que depreendemos é o jogo dessa iluminação barroca que surge da evocação ao tenebrismo do século XVII. A alusão ao negro e ao dourado como marcas dos povos árabes no mediterrâneo, bem como carga de migração de vozes e religiosidades. Também percebemos ecos de Rembrandt, não por acaso, pintor que assina o quadro intitulado *O retorno do filho pródigo* (1666). Tema e forma, mote e *chiaroscuro* repetem-se no tom trágico das artes que reeditam a misericordiosa parábola bíblica. Além disso, na citação, a religião da família revela-se, questão que fica menos explícita tanto no livro quanto no filme, onde estão fundidos o islamismo, o cristianismo e a cristandade ibero-brasileira.

O texto de Nassar parecia uma obra intraduzível para a linguagem cinematográfica devido à sua carga de subjetividade poética e à forma dada à língua e ao tempo. Entretanto, Carvalho (mais famoso por telenovelas) decidiu traduzir *Lavoura arcaica* justamente com as cargas subjetivas e poéticas. O diretor viajou para o Líbano com o objetivo de pesquisar o universo da família que protagoniza a história, o que incluía a religiosidade praticada por eles e as relações patriarcais como pilar do cotidiano. A pesquisa rendeu o documentário de televisão *Que teus olhos sejam atendidos* (1997) e significa justamente uma espécie de preparação para a grande arte fictícia na tela. Além de diretor, Carvalho também se ocupou das funções de narrador (é dele a *voice over* de André), produtor, roteirista e montador do longa-metragem. Isso não só rendeu a ele domínio pleno da obra logrando a concepção de um filme autoral, mas permitiu que ele fosse instância criativa em várias partes do processo

tradutivo. Isso significa dizer que distinguimos o diretor do produtor, o cenógrafo daquele que pensa a montagem etc.

Esse perfil "imperativo" de Carvalho revela seu contato íntimo com as palavras e as imagens antes e depois de traduzi-las: "minha compreensão do livro passa pela compreensão da arte como uma obra espiritual, que depende das tuas vísceras, da tua alma, das tuas antenas. Isso faz com que você penetre em zonas mais sutis" (CARVALHO, 2002, p. 38). Essa noção visceral e espiritual do realizador nos convida a pensar a arte como algo que atravessa carne e alma num processo de transformação de alteridades e de reavaliação do externo e das zonas mais sutis. Sua assinatura "paternal" – que poderia ser entendida como centralizadora e monológica, segundo interpretação bakhtiniana – tornou-se potente, permitindo a criação de uma obra artística que lega herança concreta em nosso cinema. Recordemos que o filme está inserido num momento em que a sétima arte no país foi impulsionada, principalmente, pelas transposições de narrativas preconizadas na literatura, tais como *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e *Abril despedaçado* (1975), de Ismail Kadaré (com filmes estreados em 2002 e 2001, respectivamente).

As antíteses que vimos até agora – luz e escuridão, preto e dourado, vísceras e alma, livro e filme – nos convidam a pensar o diálogo entre literatura e cinema no campo da religiosidade. Nosso objetivo consiste em investigar como se dá tal encontro na relação com a "Parábola do filho pródigo", presente no capítulo 15 do Evangelho Segundo Lucas, do Novo Testamento bíblico. Esse exercício comparativo é fulcral por revelar uma das metáforas mais importantes *de*/da *Lavoura arcaica*: o retorno do filho pródigo.

Podemos pensar, com Mikhail Bakhtin, que "cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos. O comentário. A índole dialógica desse correlacionamento" (BAKHTIN, 2003, p. 400). Essa ideia ilumina o dialogismo, viés que fica ainda mais explícito neste seguimento:

> Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem (BAKHTIN, 2017, p. 54).

Assim, quando entramos na seara do cinema literário, espaço teórico em que a sétima arte revela e "refrata o contato que os leitores/artistas tiveram com a literatura e o inacabamento do texto, seja pela alusão, a citação ou mesmo uma tradução coletiva" (SILVA JR; GANDARA 2015, p. 394), identificamos interpretações que geram comentários, citações, imitações. Estes, por sua vez, têm muitos meios e suportes. O livro de Nassar reconstrói dialogicamente a parábola. Esta imagem é explorada no discurso religioso brasileiro, que no aspecto barroco de sua carga semântica é assim exposta por Padre Antônio Vieira em 1655, no Sermão Segundo do Mandato: "E porque Pródigo e único? Pródigo, porque Se pareceu com o Pródigo, porque o excedeu" (VIEIRA, 2015b, p. 381). O pregador trata do encarnado como aquele que amplia e redimensiona a prodigalidade. Excede a condição de filho dadivoso. No livro de Nassar, esta prodigalidade também aparece com muita força. O filme, por sua vez, faz o mesmo exercício, com sua especificidade dialógica e dialogal da sétima arte. André constituiu a cena, constituiu o sentido familiar e expandiu (prodigiosamente) seu retorno como redenção.

Nessa dimensão, a tradução coletiva se estende e revela que "a literatura depende e estiliza o conjunto coparticipativo em sua realização" (SILVA JR; GANDARA 2014, p. 90). Uma vez que a tradução coletiva "trabalha especificamente com obras de arte que são transportadas para artes coletivas como o teatro, a ópera e o cinema" (SILVA JR; GANDARA, 2015, p. 390), ela congrega múltiplas vozes e uma multiplicidade de ações, essa ideia da coletividade é mostrada no movimento dos personagens-atores. A câmera, que não vemos, promove o resultado final do filme. Sua projeção nas diversas quintas paredes (telas de cinema, celulares, computadores) compõe-se de várias etapas na concepção da obra. A encenação abriga direção, iluminação, figurino, etc. A montagem articula-se e articula trilha sonora, exposição, fotografia e outras artes.

A contemplação estética e o ato respondível estão conjugados na unidade concreta do filme. É fundamental termos em vista que todos os elementos e pessoas reverberam – ou reiluminam, para ficarmos com Gadamer (1999) – na contemplação e no resultado artísticos. A trilha sonora é uma reação musical. A fotografia faz-se respondível às cores e às luzes. A sonoplastia delineia-se ao som do mundo no mundo cinêmico (SILVA JR; GANDARA, 2013b, p. 84). Visto por esse viés, a *Lavoura arcaica* fílmica desdobra o excedente de visão do literário na tela. Determina certas esferas de nossas atividades excepcionais. Para ficar, mais uma vez com Bakhtin, agora no tópico "O corpo como valor: o corpo interior" de *Estética da criação* verbal, entende-se que os atos internos e externos podem ser infinitamente heterogêneos porque dependem da heterogeneidade infinita das situações vitais (BAKHTIN, 2003, p. 44-56).@ passagem pro fim

Expusemos algumas bases das tentativas mais essenciais de definir as peculiaridades fundamentais da relação entre o livro *Lavoura Arcaica* e sua tradução coletiva. Feito o preâmbulo teórico e crítico, passemos à análise comparativa entre a parábola, o livro de Nassar e o filme de Carvalho. Nos debruçaremos sobre o texto bíblico para chegarmos ao literário e como este se faz tela e habita o cinema nacional. Por seu turno, também nos concentramos em analisar a composição das cenas do primeiro diálogo após o retorno de André à casa, a morte de sua irmã e o conflito entre a redenção e a criação.

Retornos

A mítica "Parábola do Filho Pródigo" revela a história do primogênito que requer antecipadamente a porção que lhe cabe da herança paterna, sai de casa e gasta o dinheiro com luxúrias. Após esse desregramento e suas implicações, ele retorna à casa do pai e, em comemoração, este lhe dedica uma festa. Nosso foco concentra-se no encontro entre o filho que estava perdido e o pai que o recebe com alegria. Sobre o fato, chama a atenção este fragmento:

> '(...) Vou-me embora, procurar o meu pai e dizer-lhe: Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos teus empregados'. Partiu, então, e foi ao encontro de seu pai.
> Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão, correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho, então, disse-lhe: 'Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho'. Mas o pai disse aos seus servos: 'Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava

> perdido e foi encontrado! E começaram a festejar. (BÍBLIA, 1995, Evangelho segundo São Lucas, 15, 18-24).

Na passagem, encontram-se as figuras do Pai e do Filho em retorno. Não há questionamentos sobre as atitudes do rapaz, pelo contrário há a festividade, como resultado do alívio pelo retorno daquele que havia "morrido". É uma ressureição familiar, uma espécie de renascimento dos dois e uma nova oportunidade para os laços serem refeitos. Os diálogos são econômicos, como pede o gênero, mas conseguem passar a mensagem de perdão e reconhecimento que proporcionam a expiação de ambos. Entre a chegada do filho e a festa, não há informações. É justamente esse hiato que Raduan Nassar propõe desenvolver em seu romance.

Em *Lavoura arcaica*, Pedro, o irmão mais velho e mais próximo do patriarca, a pedido da Mãe, vai à procura dele. É a partir do encontro entre André e Pedro (não por acaso estes nomes evangélicos reverberam dialogicamente no livro) numa pensão que o retorno é negociado. As motivações da fuga são explicadas à família e os caminhos para o retorno são abertos. A recuperação da ovelha é articulada pelo lado direito do pai. Ao chegar em casa e tomar um banho, o rapaz se encontra com o progenitor.

Em um dos poucos momentos em que aparece o sinal de travessão, ou seja, a obra sai do horizonte prosaico e ganha marcas teatrais, aproxima-se do trágico e da tragédia tradicional. Abaixo, temos o início do diálogo entre os dois e aproximação dialógica com o texto bíblico:

> – Meu coração está apertado de ver tantas marcas no teu rosto, meu filho; essa é a colheita de quem abandona a casa por uma vida pródiga.
> – A prodigalidade também existia em nossa casa.
> – Como, meu filho?
> – A prodigalidade sempre existiu em nossa mesa.
> – Nossa mesa é comedida, é austera, não existe desperdício nela, salvo nos dias de festa.
> (NASSAR, 2014, p. 156).

Iohána afirma que o filho fez a colheita daquilo que semeou ao sair de casa, enquanto André afirma que sua prodigalidade é um reflexo do que fora plantado pela própria família. São duas opiniões antagônicas que expõem visões de mundo e conflitos íntimos. A rebeldia do jovem e a mesa austera do pai anunciam a tese de uma ruptura. Conforme afirmam Reichmann e Pelissinari (2007, p. 33), "os ecos da Bíblia e da 'Parábola do filho pródigo' do Talmude, da mitologia greco-romana possibilitam a Nassar descontruir elementos fundamentais da cultura judaico-cristã, tais como a dimensão e o poder do patriarcado". Essa constatação aparece nos momentos em que o jovem contesta o pai. Em certa ocasião, ele se fecha completamente ao diálogo: "não acredito na discussão dos meus problemas, não acredito na troca de pontos de vista, estou convencido, pai, de que uma planta nunca enxerga a outra" (NASSAR, 2014, p. 1960). O progenitor interfere com veemência após o filho iniciar seus devaneios "já basta de extravagâncias, não prossiga mais neste caminho, não se aproveitam teus discernimentos, existe anarquia no teu pensamento, ponha um ponto na tua extravagância, seja simples no uso da palavra" (NASSAR, 2014, p. 166). As emoções se estabilizam a partir deste momento:

> – Estou cansado, pai, me perdoe. Reconheço minha confusão, reconheço que não me fiz entender, mas agora serei claro no que vou dizer: não trago o coração cheio de orgulho como o senhor pensa, volto para casa humilde e submisso, não tenho mais ilusões, já sei o que é a solidão, já sei o que é a miséria, sei também agora, pai, que não devia ter me afastado um passo sequer da nossa porta; daqui pra frente, quero ser como meus irmãos, vou me entregar com disciplina às tarefas que me forem atribuídas, chegarei aos campos de lavoura antes que ali chegue a luz do dia, só os deixarei bem depois de o sol se pôr [...].
> – Tuas palavras abrem meu coração, querido filho, sinto uma luz nova sobre esta mesa, sinto meus olhos molhados de alegria, apagando depressa a mágoa que você causou ao abandonar a casa, apagando depressa o pesadelo que vivemos há pouco. Cheguei a pensar por um instante que eu tinha outrora semeado em chão batido, em pedregulho, ou ainda num campo de espinhos. Vamos festejar amanhã aquele que estava cego e recuperou a vista! (NASSAR, 2014, p. 168-169).

Nos três momentos do texto, temos a metáfora da palavra e da semeadura – que também retoma a parábola do semeador, tornada monumental na língua portuguesa com Padre Vieira: "há uns que saem a semear, há outros que semeiam sem sair" (VIEIRA, 2015a, p. 44). André se fecha aos pontos de vista distintos, à planta, à palavra, à escuta. O pai não compreende o filho, ou melhor, não compreende sua atitude, visto que não sabe da paixão entre ele e Ana. As fissuras são preenchidas com a constatação de que estivera orgulhoso e deseja voltar para o campo, para a lavoura, para casa. A atitude de Iohána é a mesma do Pai dos dois filhos do *Evangelho de Lucas*: "A festa não é definida por aquilo que nela não se faz, mas, muito mais, pelo fato daquilo que se faz – que em si não é diferente do que se realiza todos os dias" (AGAMBEN, 2015, p. 160). Não por acaso, a festa de redenção da família é a celebração de morte para Ana – que enfeita e usa o corpo para o não-trabalho, para o deleite, para o desejo de prodigalidade negado à filha (à mulher, por extensão).

Na tradução coletiva de Carvalho, "a tradição, incorporada na figura do Pai, choca-se com o espírito de liberdade, encarnado no olhar de contestação do jovem André" (FONSECA, 2007, p. 193). Essa atitude aparece, principalmente, no diálogo à mesa após o retorno do filho, que traduz a sequência que discutimos a pouco, como vemos na sequência de imagens abaixo nas figuras 2, 3, 4 e 5:

Figura 2: Diálogo entre Iohána e André I

Fonte: filme *Lavoura arcaica* (metragem 2h19min51seg)

Figura 3: Diálogo entre Iohána e André II

Fonte: filme *Lavoura arcaica* (metragem 2h27min31seg)

Figura 4: Diálogo entre Iohána e André III

Fonte: filme *Lavoura arcaica* (metragem 2h30min51seg)

Figura 5: Diálogo entre Iohána e André IV

Fonte: filme *Lavoura arcaica* (metragem 2h32min04seg)

As quatro imagens referem-se ao diálogo de retorno do filho. Elas formam um painel de como os tradutores, coletivamente, leram a passagem literária enquanto obra. A perspectiva dos contrastes projetada por Walter Carvalho na fotografia reaparece no jogo entre claro e escuro, possível pela lamparina – única luz em tela – que retorna à cena, mais uma vez, ao lado do pai (fig. 2 e 3). No entanto, o foco da iluminação está em André. Ele é o centro da composição, como se banhado pelo sermão do pai, pela sua palavra. Mas também podemos ler como o momento de tomada de consciência durante o diálogo. Na mesa e neste diálogo, os lados direito e esquerdo do pai se definem enquanto narrativa. Já na tela, por sua condição tridimensional, o expectador tem o sentido inverso. Se recuperarmos a presença potente do diretor nas várias instâncias do filme, arriscamos enxergar uma forma velazquiana de estar dentro da tela, ser parte da própria obra, captar o olhar de quem está de fora num mundo espelhado.

O que mais nos interessa ao "decuparmos" as passagens é a dinâmica da montagem da cena para o público. No início da conversa, André fica posicionado em um nível abaixo do pai, ou seja, o enquadramento o capta inferiormente, menor, diante do patriarca. À medida que as tensões afloram, ele se diminui ainda mais. Quando toma consciência e resolve aceitar a família e sua lida, o corpo do ator fica mais rijo e a diferença de tamanho se transforma (fig. 4). Na última figura (5), temos um *close* que coloca o rosto dos dois atores no plano: a esta altura, estão praticamente no mesmo nível – integrados em redenção dialogal e simbólica.

Além desses aspectos, um dos fatores mais instigantes dessa *mise-en-scène* é que, durante toda a projeção, André está do lado direito da tela cinêmica. Ele está à direita do pai. Entendemos que, assim como a família o recebe, ele também se vê parte dela. Movimento diverso daquele expresso na imagem inicial, com o jovem à esquerda, como uma chaga. Seu retorno, enfim, o torna um membro que resistiu às tentações do mundo e se viu como parte fundamental da lavoura austera e arcaica. Fato que verte lágrimas no rosto do pai e se torna

motivo para celebrações, que contrastam com um filhicídio – a dadivosa Ana, que toma a cena final, é destituída da festa, da vida, pelo pai.

Assim como o pródigo, o André palavrado e o fílmico voltam para suas casas recebidos por seus pais, que comemoram seu retorno dos mortos, do mundo infame, com consequente reintegração ao lar. Ana, por sua vez, recusa sua não-prodigalidade. De alguma maneira, ela também quer estar na cena, no cerne. A estrutura paternal, contudo, só resiste às contravenções do filho. O pai tece apenas um perdão. Ana representa aquele corpo de tendências neoplatônicas: "o outro é acima de tudo o *eu-para-mim*, a carne em si mesma é um mal em mim e no outro". Em André, vemos a tendência para a "transfiguração em do corpo em Deus como outro para ele. Confissão e expiação que levam à conclusão de que o homem em si mesmo pode apenas "arrepender-se" (BAKHTIN, 2003, p. 52-53).

No encontro da parábola do filho pródigo com o filhicídio (tão latente no Velho Testamento), romance e filme se respondem. Mais uma vez, necessitamos de Agamben (2015, p. 17): "Não a criatura, porque se perde, não pode senão se perder. Não a potência, porque esta não tem outra consciência além do descriar-se da obra". Nassar responde dialogicamente ao texto bíblico ao dar voz e vazão às emoções do rapaz que desafia a ordem do pai, apesar de voltar a ela. O filme de Carvalho também explora a prodigalidade, embora a profusão de Ana não passe incólume. A cena final, com seu corpo erotizado dominando a tela, no cerne da festa para o prodígio, movimenta todas as forças articuladas nas páginas e nos cortes. O figurino, o vinho lançado feito sangue, o enfiar dos pés nas folhas e depois todo o corpo "enterrado" numa morte da alteridade permitem o entendimento de uma *glória* consciente de que só o corpo do outro é carente de autoridade: "Só a alma pode isolar-se" (BAKHTIN, 2003, p. 53). A cena da dança, uma das mais belas e revolucionárias de nosso cinema, movimenta a prodigalidade em sua ambiência luxuriosa. No retorno do filho evoca-se o terno retorno da luxúria. Ana, a filha *gauche*, então se lança numa performance do delírio e leva ao extremo a necessidade do perdão. Na sua morte dançante, a calmaria do retornado e do perdão é suplantada pelo desejo da continuidade. Semen é cena. Verbo é morte.

Incongruências insolúveis, pois, a despeito da pluralidade dos lados, nesta tradução coletiva, o filho, enfim à direita do pai no fim da exposição cinêmica, evoca os vivenciamentos axiológicos de cada ser no todo fechado de suas vidas. A filha, evoca os vivenciamentos cerrados pela consciência de si mesmo na consciência familiar. Os diferentes planos de juízo de valor, de visão, de voz fazem com que cada um aceite o estar fora da própria existência, o aceitar-se como outro, entre os seus outros – à mesa, à festa, ao luto. O perdão traduz a reconciliação entre pai e filho no livro e na sétima arte. A morte de Ana, entre rostos ímpares, enuncia que a *Lavoura arcaica* humana ainda não floresceu. Nossa literatura, semente e verbo, vem permitindo ao cinema uma colheita prodigiosa, da qual podemos assistir uma safra abastada e frutífera.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Nudez*. Tradução de Davi P. Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.

BÍBLIA. Evangelho segundo São Lucas. *A Bíblia de Jerusalém*. 2. ed. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 1995, p. 1926-1978.

BORGES, J. L. História da eternidade. In: _____. *Obras completas de Jorge Luís Borges*. Vários tradutores. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1999. p. 381-468.

CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavoura arcaica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

DRUMMOND, Carlos. *Poema de sete faces*. Obra Completa. Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1973. p. 53.

FONSECA, R. in: DIEGUES, C.; MERTEN, L. C.; FONSECA, R. *Cinco mais cinco*: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica. Rio de Janeiro: Legere, 2007.

FREUD, S. "O Estranho" (1919). _____. História de uma neurose infantil. Vários tradutores. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GADAMER, H. *Verdade e método*: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 2014.

REICHMANN, B. T.; PELISSARI, P. R. Lavoura arcaica e o dionisíaco: interface entre a narrativa e o mito. In: REICHMANN, B. T. (org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Curitiba: Beatrice, 2007. p. 31-55.

SILVA JR. A. R.; GANDARA, L. C. *Bakhtin e cinema*: tradução coletiva e dialogismo em Orgulho e preconceito de Jane Austen. In. FRANCO, Kátia Regina et. al. (Org.). *II Encontro de estudos bakhtinianos: vida cultura e alteridade*. São Carlos: Pedro e João editores, 2013b. p. 83-88.

SILVA JR. A. R.; GANDARA, L. C. *Calças, saias e quinquilharias mundanas:* uma análise do vestuário do filme Lavoura arcaica pelo viés da tradução coletiva. Orson, n. 5, p. 152-166, 2013a. Disponível em: http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/o_processo/03_augusto_junior.pdf. Acesso em: 15 mai. 2018.

SILVA JR. A. R.; GANDARA, L. C. *O cinema literário brasileiro*: Abril despedaçado, uma tradução coletiva. Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, p. 356-365, 2014. Disponível em: http://projetos.extras.ufg.br/. Acessado em: 16 nov. 2017.

SILVA JR. A. R.; GANDARA, L. C. *O encontro dialógico e colaborativo entre a literatura brasileira e o cinema no limiar da Pós-Retomada:* traduções coletivas no cinema literário. Letras & Letras, n. 31, p. 386-405, 2015. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/29587. Acesso em: 05 jan. 2018.

VIEIRA, A. Sermão da Sexagésima. In: _____. *Obra completa Padre António Vieira.* Sermão da Sexagésima e sermões da quaresma. Organização de José E. Franco e Pedro Calafate. Tomo II. Vol. II. São Paulo: Loyola, 2015a. p. 43-73.

VIEIRA, A. Sermão Segundo do Mandato. In: _____. *Obra completa Padre António Vieira.* Sermões da Quaresma e da semana Santa, 1ª parte ciclo temporal litúrgico. Organização de José E. Franco e Pedro Calafate. Tomo II. Vol. IV. São Paulo: Loyola, 2015b. p. 367-393.

Filmografia

Lavoura arcaica. Direção (roteiro e adaptação) de Luiz Fernando Carvalho. LFC Produções/Vídeo Filmes. Barueri: Europa Filmes, 2007. [DVD]. (171 minutos), colorido.

Que teus olhos sejam atendidos. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Roteiro de Luiz Fernando Carvalho e Raquel Couto. GNT/Videofilmes. 1997. [DVD]. (70 minutos), colorido.

Recebido em 22/01/2018
Aprovado em 07/05/2018
Publicado em xx/xx/2018

“Um estranho numa terra estranha”: transcendência e imanência em *Cavaleiro de Copas* (2015), de Terrence Malick

"Stranger in a strange land": transcendence and immanence in *Knight of Cups* (2015), by Terrence Malick

Sander Cruz CASTELO[1]

RESUMO: Investigam-se como os polos do sagrado são expressos no filme *Cavaleiro de Copas* (*Knight of Cups*, EUA, 2015), de Terrence Malick. Para tanto, analisa-se como a transcendência e a imanência são apresentadas na obra mediante a sua forma (enredo, personagens, tempo, espaço e narradores) e estilo (*mise-en-scène*, cinematografia, montagem e som). Baseia-se, teórica e metodologicamente, em textos sobre análise fílmica (BORDWELL; THOMPSON, 2013), o sagrado (OTTO, 1997; ELIADE, 1992) e suas manifestações na literatura (WEBB, 2012) e no cinema (VADICO, 2010; 2015), especialmente no filme em estudo (HAMNER, 2016; BARNETT, 2016; CASTELO, 2017abc). Descobriu-se que, além da natureza, instância tradicional do sagrado na filmografia de Malick, sua artificialização, isto é, a cultura (material ou imaterial), avulta, igualmente, como polo potencial do sagrado no filme. Conclui-se que, em *Cavaleiro de Copas*, a cultura, como a natureza, assombra e fascina, é majestosa e protetora, indiferente e calorosa, diversa e igual.

PALAVRAS-CHAVE: Sagrado. Imanência. Transcendência. Filme “Cavaleiro de Copas” (2015). Terrence Malick.

ABSTRACT: It is investigated how the poles of the sacred are expressed in the film *Knight of Cups* (EUA, 2015), by Terrence Malick. In order to do so, it is analyzed how transcendence and immanence are presented in the work through its form (plot, characters, time, space and narrators) and style (mise-en-scène, cinematography, editing and sound). It is based theoretically and methodologically on texts on film analysis (BORDWELL; THOMPSON, 2013), the sacred (OTTO, 1997; ELIADE, 1992) and its manifestations in literature (WEBB, 2012) and cinema (VADICO, 2010; 2015), especially in the film under study (HAMNER, 2016; BARNETT, 2016; CASTELO, 2017abc). It has been discovered that in addition to nature, which is a traditional instance of the sacred in Malick's filmography, its artificialization, that is, culture (material or immaterial), also appears as a potential pole of the sacred in the film. One concludes that in *Knight of Cups*, culture, like nature, haunts and fascinates, is majestic and protective, indifferent and warm, diverse and equal.

KEYWORDS: Sacred. Immanence. Transcendence. Movie "Knight of Cups" (2015). Terrence Malick.

[1] Universidade Estadual do Ceará (UECE) – Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central (FECLESC). Professor adjunto do Curso de História e do Mestrado Acadêmico Interdisciplinar em História e Letras (MIHL). Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM), sob a supervisão do Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico. Quixadá –Ceará –Brasil. CEP: 63.900-000. E-mail: sander.castelo@uece.br..

Introdução

Para Eugene Webb, o sagrado se expressa por meio de dois polos, um, transcendente, outro, imanente. O primeiro é a sua "fonte", o segundo, o seu "veículo" (WEBB, 2012, p. 17-8). Inspirado em Rudolf Otto (1997) e Mircea Eliade (1992), autores referenciais sobre o tema, Webb afirma que sua manifestação provoca diferentes sensações, a depender do polo que se sobressai. Afirmando-se o polo transcendente, sofremos de assombro/terror e de iniquidade. Pontificando o polo imanente, somos despertados para a salvação, o perdão, o renascimento e a participação no sagrado (WEBB, 2012, p. 19).

Dado o sagrado ser mais uma "experiência" do que um "conceito", a literatura seria um suporte privilegiado dele, por conjugar razão e emoção (WEBB, 2012, p. 9; 15-6). O poderio técnico e estético do cinema lhe assegura, igualmente, notável (e crescente) expressividade na representação do sagrado (VADICO, 2015).

A "hierofania fílmica" não se exprime somente no "campo do filme religioso", apresentando-se, também, no "cinema autoral", por meio de "Filmes que Dialogam com o Campo do Religioso" (VADICO, 2010, p. 191-192). A filmografia de Terrence Malick, caracterizada pela busca incessante do sagrado, exemplifica-o.

Investiga-se, logo, como os polos do sagrado são expressos no filme *Cavaleiro de Copas* (*Knight of Cups*, EUA, 2015), antepenúltimo longa-metragem do diretor[2]. Para tanto, analisa-se como a imanência e a transcendência são apresentadas na obra mediante a sua forma (enredo, personagens, tempo, espaço e narradores) e estilo (*mise-en-scène*, cinematografia, montagem e som). Baseia-se, teórica e metodologicamente, em textos sobre análise fílmica (BORDWELL; THOMPSON, 2013), o sagrado (OTTO, 1997; ELIADE, 1992) e suas manifestações na literatura (WEBB, 2012) e no cinema (VADICO, 2010; 2015), especialmente no filme em estudo (HAMNER, 2016; BARNETT, 2016; CASTELO, 2017abc).[3]

Imanência e transcendência no âmbito da narrativa

Cavaleiro de Copas aborda a busca de roteirista hollywoodiano (Rick) pelo sentido da vida, preenchida com relacionamentos amorosos fugazes, problemas familiares e insatisfação profissional[4]. O filme se inicia com um prólogo, no qual se ouve a narração, em *voz over*, do título completo de *O peregrino* (1678), do pastor batista John Bunyan: "O processo do peregrino, deste mundo ao que está por vir, dado sob a similaridade de um sonho, onde se

[2] Terrence Malick é autor dos seguintes longas: *Terra de ninguém* (*Badlands*, EUA, 1973), *Cinzas do paraíso* (*Days of heaven*, EUA, 1978), *Além da linha vermelha* (*The thin red line*, EUA, 1998), *O novo mundo* (*The new world*, EUA/RU, 2005), *A árvore da vida* (*The tree of life*, EUA, 2011), *Amor pleno* (*To the Wonder*, EUA, 2012), *Cavaleiro de Copas* (*Knight of Cups*, EUA, 2015), *Voyage of time*: *life's journey* (EUA, 2016) e *De canção em canção* (*Song to song*, EUA, 2017).

[3] Reelabora-se, nesses parágrafos, resumo expandido de comunicação feita no XXI Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual, realizado em 2017, em João Pessoa-PB (CASTELO, 2017b).

[4] A sinopse oficial do filme, divulgada em uma reportagem, define o protagonista deste modo: "Como o cartão de tarô do título, Rick é facilmente entediado e precisa de estimulação externa. Mas o Cavaleiro de Copas é também um artista, um romântico e um aventureiro" (JAGERNAUTH, 2015, tradução nossa). No original: "Like the tarot card of the title, Rick is easily bored and needs outside stimulation. But the Knight of Cups is also an artist, a romantic and an adventurer".

descobre o modo como ele funciona, sua perigosa jornada, e sua chegada a salvo na terra desejada". Depara-se, então, com súmula do cotidiano desnorteado do protagonista em Los Angeles, sob a exposição, pelo seu pai, do "Hino da Pérola", do apócrifo e gnóstico *Atos de Tomé* (sec. III).[5]

Seguem-se oito segmentos, intitulados com cartas de tarô específicas: o primeiro, "A Lua", trata da relação de Rick com uma jovem gótica, Della; o segundo, "O enforcado", de sua ação mediadora e apaziguadora junto a Barry, o problemático irmão, e ao pai, Joseph, os três assombrados pelo provável suicídio de Billy, o outro irmão; o terceiro, "O eremita", passa-se numa festa em mansão hollywoodiana, cujo anfitrião, Tonio, procura convencê-lo da superioridade do hedonismo como filosofia de vida; o quarto, "Julgamento", relata o seu relacionamento passado e atual com Nancy, ex-esposa; o quinto, "A torre", é voltado para seu envolvimento com Helen, uma modelo budista; o sexto, "Sacerdotisa", trata de seu namoro com uma *stripper*, Karen, com quem faz uma viagem a Las Vegas; o sétimo, "A morte", aborda seu caso com Elisabeth, uma mulher casada, que aborta filho provável deles e com quem visita templo budista; o oitavo, "Liberdade", foca no seu relacionamento, agora sólido, com Isabel, uma jovem, com quem decide coabitar e gerar um filho.

Esses e outros personagens dividem a narração, mediante vozes em *over*, que substituem a voz *in* no filme, a (auto)reflexão e a rememoração impondo-se ao diálogo, isto é, a interioridade à exterioridade. As vozes de Rick e de Joseph predominam: a primeira interroga pelo sentido da existência e a segunda lhe responde com correção de rumo, encorajamento e exemplo em direção ao transcendente[6]. Vozes de religiosos também o assistem na sua busca, legitimando o sofrimento humano e o amor como pontes para o sagrado: além do pastor John Bunyan e do evangelista Tomé, ouvimos um padre (Zetlinger), um monge budista (Christopher), outro evangelista (Lucas) e um salmista (Lucas). Além de Suhrawardi, ele é auxiliado por outro filósofo, Platão, cujo idealismo inspirou o iluminacionismo daquele (MARCOTTE, 2016). Umas mais, outras menos, vozes femininas são também invocações do sagrado, por meio da veneração da vida. Mesmo um personagem como Tonio, que procura convencer Rick de que a vida se reduz ao plano da imanência ou da natureza, sinaliza, enviezadamente, para a transcendência. (CASTELO, 2017c).

Hamner, de seu lado, identifica três "guias" masculinos (Joseph, Christopher e Zeitlinger), que "parecem defender a voz de Deus ou a verdade ou a divindade" (HAMNER, 2016, p. 266, tradução nossa)[7]. Já as personagens femininas seriam guias para a "eternidade", sugerindo a Rick "encontrar a pérola nos olhos dos outros e entender os olhos como abertura para a alma"[8] (HAMNER, 2016, p. 267, tradução nossa).

A autora defende que *Cavaleiro de Copas*, ao contrário de *Amor pleno* (*To the Wonder*, 2013), filme anterior do cineasta, expressaria visão da natureza sobre a graça, cuja

[5] O filme também se inspirou em *A tale of the western exile*, escrito no séc. XII pelo filósofo islâmico Suhrawardi (BRIGMAN, 2016).

[6] A frase que intitula o artigo é proferida por ele: "(...) A pérola. Sussurrando. Chamando. Cada homem. Cada mulher. Uma guia. Um Deus. Você vive exilado. Um estranho numa terra estranha. Um peregrino. Um cavaleiro. Encontre o seu caminho da escuridão para a luz".

[7] No original: "The three male guides are Rick's father, the Buddhist teacher, and the Catholic priest, all of whom guide by voice (not by image or body). These male voices seem to stand in for the voice of God or truth or divinity".

[8] No original: "To find the pearl in the eyes of others and to understand the eyes as opening to the soul suggests that the soul really is something 'mean' for more than the world. This message comes primarily from the women characters".

"atração" e "promessa" se efetuariam em três "níveis": "estrutural", "processual" e de "conteúdo significante" (HAMNER, 2016, p. 261). No nível estrutural, o prólogo e os oito segmentos baseados no tarô levariam o protagonista da forca à "'liberdade', após a 'morte'":

> 1 "A Lua" (carta que indica intuição, iluminação vaga e as mensagens dos sonhos): Em que Rick é retirado de sua complacência.
> 2 "O enforcado" (carta que indica uma encruzilhada, sacrifício ou transição): Em que Rick luta com sua família na sequência da morte de seu irmão Billy e sente-se necessitado de uma nova direção.
> 3 "O eremita" (carta que indica introspecção e pesquisa de alma): Em que Rick mergulha em conquistas de mulheres e festa de Hollywood, mas também sente sua solidão e falta de propósito.
> 4 "Julgamento" (carta que indica que é hora de tomar posição): Em que Rick abandona suas conquistas e começa a procurar o que o alimenta nos relacionamentos.
> 5 "A Torre" (carta sobre mudança, destruição e crise): Em que Rick luta com a violência (masculina) da família e da sociedade e encontra descanso nas amizades com as mulheres.
> 6 "Sacerdotisa" (carta que sugere intuição visceral, mistério feminino e orientação): Em que Rick segue a orientação de Karen ao passar da fantasia para a realidade.
> 7 "Morte" (carta que sinaliza perda ou fim): No qual o caso de amor de Rick com Elizabeth (Natalie Portman) termina quando ela tem um aborto, ponto no qual Rick abraça o sofrimento e trabalha para a reconciliação.
> 8 "Liberdade" (carta que indica que a alma está ansiosa para ser liberada de restrições e seguir um propósito): Em que Rick encontra "a pérola" na luz dos olhos dos outros, sente-se pronto para lembrar sua busca por propósito, e levanta-se. (HAMNER, 2016, p. 263-264, tradução nossa).[9]

Do nível processual, falar-se-á no próximo tópico. No nível de conteúdo significante, "a atração e a promessa do filme são enquadradas pelas três narrativas de missão (O Peregrino, Fedro de Platão e a fábula de um príncipe enviado para procurar uma pérola) e por uma série desconectada de práticas religiosas" ("leitura de cartas de tarô", "discussão sobre atenção e distração com um professor Zen", "visita a um retiro budista", "uma mulher praticando yoga" e "conversa sobre o sofrimento e a orientação de Deus com um padre

[9] No original: "1 'The Moon' (a card indicating intuition, vague illumination, and the messages of dreams): In which Rick is knocked out of his complacency. 2 'The Hanged Man' (a card indicating a crossroads, sacrifice, or transition): In which Rick fights with his family in need of a new direction. 3 'The Hermit' (a card indicating introspection and soul searching): In which Rick plunges into womanizing and Hollywood partying, but also senses his solitude and purposelessness. 4 'Judgment' (a card indicating it is time to take a stand): In which Rick quits his womanizing and begins to look for what feeds him in relationships. 5 'The Tower' (a card about change, destruction, and crisis): In which Rick wrestles with the (male) violence of family and society and finds respite in friendships with women. 6 'High Priestess' (a card suggesting gut intuition, feminine mystery, and guidance): In which Rick follows Karen's guidance in moving from fantasy into reality. 6 'High Priestess' (a card suggesting gut intuition, feminine mystery, and guidance): In which Rick follows Karen's guidance in moving from fantasy into reality. 7 'Death' (a card that signals loss or ending): In which Rick's love affair with Elizabeth (Natalie Portman) ends when she has an abortion, at which point Rick embraces suffering and works toward reconciliation 8 'Freedom' (a card indicating that the soul is longing to be released from restrictions and to follow one's purpose): In which Rick finds 'the pearl' in the light of the eyes of others, feels ready to remember his quest for purpose, and sets out".

católico")[10]. Tudo se passa como "se *Cavaleiro de Copas* nos desse apenas a saída do peregrino, apenas seu reconhecimento de que uma jornada perigosa deve ser realizada"[11] (HAMNER, 2016, p. 261).

Já para Christopher B. Barnett, Rick viveria "crise espiritual", não obtendo superar o "estágio estético" da existência:

> Notoriamente, Kierkegaard divide a existência humana em três "estágios": o estético, o ético e o religioso. E, sem dúvida, *Cavaleiro de copas* é um "registro" do estágio estético, onde o ego busca uma sucessão de experiências efêmeras e sensuais à custa de um confronto sério do significado e propósito da vida. (BARNETT, 2016, tradução nossa)[12].

Enfim, a busca de Rick pelo amor erótico fugaz, confundido com a da transcendência – amor divino – (CASTELO, 2017c), finaliza com novo casamento e paternidade (polo imanente forte do sagrado). Conflitos familiares e profissionais restam irresolvidos.

Imanência e transcendência no âmbito do estilo

a) Mise-en-scène

Como sobredito, o filme se passa em Los Angeles e Las Vegas. Na primeira cidade, o personagem frequenta residências (dele, de amigos e amantes), boates, hotéis, estúdios cinematográficos, edifícios corporativos, museus, antigos clubes, lanchonetes e praias. Ele também percorre as suas *highways* no seu conversível e anda pelas suas calçadas. Na segunda, ele se faz presente em seus hotéis-cassinos e boates. (CASTELO, 2017a).

Essa ambientação urbana e pós-moderna não consegue, contudo, ocultar o ambiente natural, que se faz presente diretamente ou por meio de simulacros: água[13] (praias, poças, reservatórios, piscinas, aquários), terra (praia, deserto), vento (aerogeradores, ventiladores),

[10] No original: "Third, from the level of signifying content, the pull and promise of the film are framed by the three quest narratives (Pilgrim's Progress, Plato's Phaedrus, and the fable of a prince sent to search for a pearl) and by an unconnected series of religious practices. […] The religious practices include a tarot card reading, a discussion of attention and distraction with a Zen teacher (billed as 'Christopher' and played by Peter Mathiessen), a visit to a Buddhist retreat of some kind, a woman practicing yoga, and a conversation about suffering and God's guidance with a Catholic priest (billed as Fr. Zeitlinger and played by Armin Mueller-Stahl)".

[11] No original: "It is as if *KOC* gives us only the setting out of the pilgrim, only his recognition that a dangerous journey needs to be undertaken".

[12] No original: "Famously, Kierkegaard divides human existence into three 'stages': the aesthetic, the ethical, and the religious. And, doubtless, *Knight of Cups* is a 'recording' of the aesthetic stage, where the self seeks a succession of ephemeral, sensual experiences at the expense of an earnest confrontation of life's meaning and purpose". Teólogos (como Barnett) parecem ter recebido bem o filme, que portaria reflexão teológica elaborada, não percebida pelos críticos, que o acusaram de esteticismo (estilo em detrimento da narrativa), incompreensível, vazio, formulaico, autoparódico, sexista, elitista etc. Ao filme anterior do cineasta já foram imputados alguns desses adjetivos (BARNETT, 2016).

[13] Hamner insiste na onipresença da água no filme. Além da função simbólica (liminaridade), ela exerceria papel "formal e lógico". Ela "é o corpo do ser em si, a questão que escapa à representação, porque toma a forma ou o fluxo do que está ao seu redor. É a mais visível e mais mutável instauração do filme daimonológico, a atração e a promessa da eternidade" (HAMNER, 2016, p. 269). No original: "Water is the body of being itself, the matter that eludes representation because it takes the shape or flow of what is around it. It is the most visible and most mutable instauration of the film's daimonologic, the lure and promise of eternity".

animais (domésticos, brinquedos, aviões, helicópteros[14]), plantas (árvores, prédios, fiação, postes), sol (bronzeamento artificial), lua (postes de iluminação, faróis). A propósito, usam-se tanto a luz natural como a proveniente de objetos de cena. (CASTELO, 2017a).

A urbanização parece, pois, enfraquecer o polo imanente do sagrado, na medida em que obscurece a natureza. Rick o procura, contudo, nesta e em seus simulacros.

b) Cinematografia

Travellings de acompanhamento e de contorno seguem Rick, ao passo que outros avançam sobre elementos da natureza. Há, contudo, planos fixos de detalhe de partes do corpo humano[15] e da natureza. Enquanto planos fechados e primeiros planos exprimem o isolamento e a alienação de Rick, grandes angulares e planos oblíquos denotam a desorientação do personagem. Tomadas subjetivas apresentam a sua visão, mediante planos a partir de seu conversível, câmeras baixas (voltadas para o céu) e tomadas submarinas – que o colocam no mesmo plano de outros animais. (CASTELO, 2017a)

A cinematografia acentua, pois, tanto a distância quanto a busca dos polos imanentes do sagrado.

c) Montagem

A duração dos planos é curta (alguns são de somente três segundos). Elipses imperam, cortando secamente os movimentos de atores e de câmera antes de sua finalização. A montagem temporal e espacial é minimizada em prol da montagem rítmica e gráfica. Há aceleração (*flashforwards*) e desaceleração (*slow motion*) das ações. (CASTELO, 2017a).

Aparentemente, o mundo objetivo é tomado como mero decalque da verdadeira realidade, a do mundo subjetivo (CASTELO, 2017a). Os polos imanente e transcendente do sagrado parecem fragmentados e desarticulados, explicitando, segundo Hamner, a divisão da subjetividade de Rick entre a "absorção do mundo" e a "atração da graça" (HAMNER, 2016, p. 262-263).

d) Som

O som diegético externo[16] atesta o ocultamento da polifonia natural (polo imanente do sagrado) pela urbana. Já o som não diegético contém música erudita secular/sacra[17], étnica[18], experimental[19], eletrônica[20], pop[21] e rock[22] (CASTELO, 2017a). A música popular debilita o

[14] Para Hamner, helicópteros, assim como sirenes, trens e trilhos, seriam, no filme, "sinais de alerta", que nos libertam da "absorção do mundo" (HAMNER, 2016, p. 265-266).

[15] Hamner salienta a luz (artificial), a arte e o corpo (das crianças, dos deformados, dos luxuriosos) como simulacros da criação no filme, distraindo-nos da graça. Sobre a arte, especificamente (incluído o cinema), ela afirma: "A arte é, afinal, sobre representação, e a faneroscopia de Malick resiste à representação para apontar para a matriz generativa que forma seu substrato" (HAMNER, 2016, p. 264-265). No original: "Art is, after all, about representation, and Malick's phaneroscopy resists representation in order to point to the generative matrix that forms its substrate".

[16] Já se discorreu, acima, sobre o som diegético interno, exteriorizado por meio das vozes em *over*.

[17] Ralph Vaughan Williams, Hanan Townshend, Wojciech Kilar, Edvard Grieg, Arvo Part, Johann Pachelbel, Claude Debussy, Arcangelo Corelli, Frederic Chopin, Beethoven, Max Bruch e Henryk Górecki.

[18] Paul Nyirongo e M. Ashraf.

[19] Arsenije Jovanovic, Francesco Lupica, David Parsons, Klaus Wiese, Paul Horn e Tibor Szemzo.

polo imanente do sagrado, ao tratá-lo como pura natureza. Música erudita, étnica e experimental ressaltam-no, ao contrário, junto com o polo transcendente.

De acordo com Hamner, no nível processual, a "atração" e "promessa" de graça se operariam no filme

> através de texturas contínuas de imagem e som, da deambulação de Bale no deserto e sua reação à atração física de um terremoto [sentimentos de assombro e iniquidade, relacionados ao polo transcendente do sagrado], das ondas oceânicas repetitivas, dos contrastantes silêncio e clareza das piscinas, e da simbólica atração e promessa de elementos como o nascer do sol, a estrada aberta, o vento, o canto dos pássaros e as cigarras distantes. (HAMNER, 2016, p. 261, tradução nossa).[23]

Considerações finais

A forma e o estilo singular de *Cavaleiro de copas* resultam do intento de fomentar o sentimento do sagrado. Para tanto, busca-se investir de transcendência o mundo criado pelo homem, a despeito de ele consistir em simulacro da criação divina.

Além da natureza, polo imanente usual do sagrado na cinematografia de Malick, sua artificialização, isto é, a cultura (material ou imaterial), avulta, pois, igualmente, como polo potencial do sagrado.

A cultura, como a natureza, assombra e fascina, é majestosa e protetora, indiferente e calorosa, diversa e igual.

REFERÊNCIAS

AMOR PLENO. Direção de Terrence Malick. Brothers K Productions/ Redbud Pictures. Estados Unidos: 2012. São Paulo: Paris Filmes, 2013. DVD, 2013. (112 minutos), colorido.

BARNETT, C. B. Knight of Cups (dir. Terrence Malick, 2015). *Theology + Movies*, 31 jan. 2016. Disponível em: https://theologyandmovies.wordpress.com/2016/01/31/knight-of-cups-dir-terrence-malick-2015/. Acesso em: 12 ago. 2016.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. *A arte do cinema*: uma introdução. Tradução de Roberta Gregoli. Campinas, SP: Unicamp, 2013.

BRIGMAN, J. Interview: the producers of "Knight of Cups" including Emerson Alumni Sarah Green. *Emertainment Monthly*, 12 mar. 2016. Disponível em: http://emertainmentmonthly.com/ index.php/31301/. Acesso em: 21 nov. 2017.

[20] Biosphere e Burial.
[21] Sleep Good.
[22] Thee Oh Sees, Explosions in the Sky, Bosco Delrey e White Mystery.
[23] No original: "Second, from a processual level, the film's phaneroscopy constructs pull and promise through the ongoing textures of image and sound, from Bale's roaming in the desert and reacting to the physical pull of an earthquake, to the repetitive ocean waves, the contrasting stillness and clarity of swimming pools, and the symbolic pull and promise of elements such as sunrise, open highway, wind, birdsong, and distant cicadas".

CASTELO, S. C. “A glória ao nosso redor”: o cinema autoral de Terrence Malick. 2017a. No prelo.

CASTELO, S. C. O sagrado e o profano no filme “Cavaleiro de copas” (2015). In: ENCONTRO SOCINE DE ESTUDOS DE CINEMA E AUDIOVISUAL, 21., 2017, João Pessoa. *Resumo expandido*. João Pessoa: Socine, 2017b. No prelo.

CASTELO, S. C. “Uma pérola no fundo do oceano”: voz over e sagrado no filme *Cavaleiro de Copas* (EUA, 2015). São Paulo, *Correlatio*, v.16, n.1, p. 317-344, 2017c.

CAVALEIRO DE COPAS. Direção de Terrence Malick. Dogwood Films/ FilmNation Entertainment/ Waypoint Entertainment. Estados Unidos: 2015. Los Angeles: Broad Green Pictures, 2015. Versão disponível na Netflix, 2016. (116 minutos), colorido.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HAMNER, M. G. “Remember who you are”: imaging life’s purpose in Knight of Cups. BARNETT, C. B.; ELLISTON, C. J. (eds.) *Theology and the films of Terrence Malick*. New York: Routledge, 2016.

JAGERNAUTH, K. Official long synopsis and runtime revealed for Terrence Malick's “Knight of Cups”. *IndieWire*, 02 fev. 2015. Disponível em: http://www.indiewire.com/2015/02/official-long-synopsis-and-runtime-revealed-for-terrence-malicks-knight-of-cups-267570/. Acesso em: 21 nov. 2017.

MARCOTTE, R. Suhrawardi. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: Stanford University, 2016. Disponível em: https://plato.stanford.edu/entries/suhrawardi/. Acesso em: 20 nov. 2017.

OTTO, R. *O Sagrado*: aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. Tradução de Walter O. Schlupp. Petrópolis, R. J.: Vozes, 1997.

VADICO, L. A hierofania fílmica. A representação da manifestação do sagrado em dois filmes hollywoodianos: A canção de Bernadette (King, 1948) e O milagre de Fátima (Brahm, 1952). *Tríade*: comunicação, cultura e mídia, Sorocaba, SP, v. 3, nº 5, p. 145-62, jun. 2015.

VADICO, L. O campo do filme religioso. *Revista Olhar*, São Carlos, SP, ano 12, nº 23, p. 178-93, ago.- dez. 2010.

WEBB, E. *A pomba escura*: o sagrado e o secular na literatura moderna. Tradução de Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2012.

Recebido em 09/01/2018
Aprovado em 29/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

VÁRIA

Guavira Letras (ISSN: 1980-1858), Três Lagoas/MS, n. 26, p. x-xxx, jan./abr. 2018.

A polêmica (sobre a) internacionalização de Machado de Assis

The polemic (on the) internationalization of Machado de Assis

Lohanna MACHADO[1]

RESUMO: A recepção crítica da obra de Machado de Assis fora do Brasil tem gerado polêmicas e mal-estares entre crítica nacional e internacional desde as primeiras manifestações do interesse estrangeiro. Um exemplo incontornável e seminal é a descoberta do narrador não confiável na leitura de *Dom Casmurro* por Helen Caldwell, corrigindo cerca de seis décadas de produção crítica brasileira a respeito do romance e aprofundando o entendimento da obra da "segunda fase" como um todo. Conquanto possam existir satisfaçõ̃es vaidosas (ou sentimentos de justiça) por ver este mestre periférico eleito à condição de cânone da literatura mundial, são as condições desiguais desta inserção, e mesmo sua esterilidade, a matéria da qual se alimentou uma das polêmicas mais recentes sobre os caminhos e descaminhos da obra de Machado de Assis fora de sua circunscrição nacional. A polêmica sobre a qual este artigo se dedica decorreu entre 2002 e 2009 e teve como protagonistas Michael Wood, Roberto Schwarz e Abel Barros Baptista, mas defendo a inserção de um quarto crítico, embora este tenha passado ao largo desta polêmica específica. Trata-se de John Gledson cujo conteúdo das preocupações enquanto especialista inglês em Machado de Assis e suas relações estreitas com os outros três críticos tornam-no uma peça importante de contraponto a posições que parecem, por vezes, irreconciliáveis.

PALAVRAS-CHAVE: Internacionalização de Machado de Assis. Crítica nacional e internacional. Literatura periférica. Leituras em competição. Roberto Schwarz.

ABSTRACT: The critical reception of Machado de Assis's works outside Brazil has conceived controversies and discomforts between the national and international critic since the first signs of foreign interest. An unescapable and seminal example is the discovery, by Helen Caldwell, of the unreliable narrator in *Dom Casmurro*, correcting about six decades of Brazilian critical works about this romance and deepening the understanding of all works of Machado de Assis's "second phase". Although may exist vain satisfactions (or a need for justice) by seeing this peripheral master chosen to be part of the world literature's canon, the unfair conditions of this insertion, and even its sterility, is the subject of one of the most recent struggles about the paths and detours of Machado de Assis's works out of its national circumscription. The controversy this article studies passes between 2002 and 2009 and has as main characters Michael Wood, Roberto Schwarz and Abel Barros Baptista, but I stand up for the insertion of a fourth critic, although this one has pass outside the center of this specific controversy. It's John Gledson which the content of his worries as an English specialist in Machado de Assis and his narrows relations with the other three critics make him an important piece of counterpoint to positions that seem, sometimes, unconciliable.

[1] Universidade de São Paulo – USP. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/FFLCH – Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP. São Paulo – SP – Brasil. CEP: 05508-900. E-mail: lohanna.machado@gmail.com

KEYWORDS: Internationalization of Machado de Assis. National and international Critic. Peripheral literature. Leituras em competição. Roberto Schwarz.

Entendendo a extensão do que se sugere pelo título deste artigo, certamente não compatível com as dimensões deste gênero de texto, convém explicar o que se discutirá a partir de suas duas leituras possíveis. Existe uma polêmica específica sobre a qual se voltarão os principais esforços deste trabalho, mas, considerando o quilate dos manifestantes e seus pontos de choque, é possível afirmar que a mesma lança luz sobre aspectos importantes da recepção estrangeira da obra machadiana como um todo, e da relação da crítica brasileira com esta recepção. O referido conflito é o que se desenrolou entre Michael Wood, Roberto Schwarz e Abel Barros Baptista entre os anos de 2002 e 2009. Um espaço de tempo longo considerando que é formada por apenas quatro textos (dois de Wood). A preposição "sobre", por sua vez, quer apontar outros dois diferentes pontos: que esta polêmica trata da internacionalização da obra de Machado de Assis, sem dúvidas, mas também para algo menos evidente, que é atentarmos para o fato de que esta internacionalização não tem sido pacífica e que sobre ela pairam não só esta, mas várias polêmicas. Neste artigo, além de rediscutir estes textos sob a ótica das relações de poder no mundo literário, pretendo defender a entrada de um quarto personagem nesta querela: John Gledson.

Dentre estes críticos, sem dúvidas Roberto Schwarz dispensa as apresentações. Quanto aos críticos não nacionais valem algumas linhas, pois, compreensivelmente, as distâncias geográficas podem torná-los perfeitos desconhecidos para os que dentre nós ainda não tiveram ocasião de se debruçaram sobre o vasto campo das leituras internacionais de Machado de Assis.

Michael Wood foi quem publicou o texto que deu origem a esta polêmica, animado pelo lançamento de novas traduções de romances de Machado para a língua inglesa[2]. Mas mais que a essas novas traduções da obra literária, foi em resposta à tradução inédita de uma obra de sua fortuna crítica brasileira a que veio a resenha de Wood – não outra senão *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Schwarz, traduzida por John Gledson. O título deste primeiro texto da polêmica, "Um mestre entre ruínas", faz mesmo uma blague com o do crítico brasileiro[3], e o diálogo não fica apenas neste nível.

Wood é professor do departamento de literatura comparada da Universidade de Princeton. Na réplica de Schwarz (2012, p. 16, grifos nossos), quatro anos depois, o crítico brasileiro apresentou Wood com estas palavras: "(...) *não* é especialista em Machado, *nem* brasilianista, *mas* um crítico e comparatista às voltas com a latitude do presente.". Passados outros três anos, Wood (2009) desempenhou uma tréplica padrão[4] com o ensaio "Entre Paris e Itaguaí". Estaria encerrado o debate, ainda que sem conciliação, mas, talvez por uma ocasião fortuita, outra voz se ergueria. Esta voz, por seu peso, não poderia ser desconsiderada nesta polêmica, seja pelo peso "do nome" ou o das palavras.

[2] Mais exatamente, são traduções de Gregory Rabassa, pela Oxford University Press, dos romances *Quincas Borba* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

[3] É possível afirmar que o título do segundo texto de Michael Wood (2009), "Entre Paris e Itaguaí", também faça blague com o de Schwarz (2012, p. 43), agora em relação já ao "Leituras em competição" cujas páginas finais tratam das (des)semelhanças entre Martinha e Lucrécia, ou entre Roma e Cachoeira, ou Caixa-Pregos.

[4] Que seria o 1º dizer que houve um rumor de asas, o 2º replicar que o rumor era de folhas e o 1º treplicar, ameno, que a semelhança existe, mas o rumor era, sim, o de asas [parafraseando livremente um conhecido diálogo de *Esperando Godot*, de S. Beckett (2005, p. 120), no qual, naturalmente, as réplicas e tréplicas se dão sempre fora do padrão].

A ocasião fortuita foram os cem anos da morte de Machado pelo que a Universidade Estadual Paulista (UNESP) realizou o simpósio internacional Caminhos cruzados: Machado de Assis pela crítica mundial. Como se vê, um evento bastante propício a uma discussão entre "crítica nacional" e "crítica internacional". Abel Barros Baptista foi um dos convidados de honra do evento em sua condição de emérito especialista em Machado de Assis e professor de Literatura Brasileira na Universidade Nova de Lisboa. Neste evento, ele e Schwarz tiveram oportunidade de confrontar pessoalmente suas opiniões acerca da leitura e crítica nacional de uma determinada literatura (especialmente se periférica) e a leitura e crítica estrangeira a essa nacionalidade, ou a essa literatura. O posicionamento de Schwarz (2012) já havia sido publicado em sua réplica a Wood sob o título de "Leituras em competição"; o de Baptista (2009) seria publicado alguns meses depois do evento[5], levando o ruidoso título de "Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita"[6].

Gledson preferiu passar ao largo desta polêmica, mas é uma personagem cujo ignorar neste contexto é criticável. Lembrando, Gledson foi o tradutor de *Um mestre na periferia do capitalismo* para a língua inglesa, e mais que em resposta às novas traduções dos romances de Machado que já circulavam nesta língua, foi sua tradução de Schwarz o que incentivou a escrita de "Um mestre entre ruínas" por Wood (2002). Vale ainda festejar a Duke University Press pela publicação desta obra, considerando as dificuldades que enfrenta a literatura brasileira para romper as barreiras da língua – quem dirá as da crítica nacional sobre esta literatura, mas sem dúvidas deve-se principalmente aos esforços de Gledson que é, possivelmente, o maior fomentador da obra Machadiana em língua inglesa hoje. Especialista em Literatura Brasileira, atualmente é professor aposentado da Universidade de Liverpool.

Se o crítico inglês passou ao longe da polêmica que é tratada aqui, nos anos noventa protagonizou outra com Abel Barros Baptista sobre o intencionalismo na obra machadiana. Baptista é defensor da superação do que chamou de "o legado Caldwell", do qual Gledson seria um dos ramos, por exemplo, com a obra *Machado de Assis:* impostura e realismo: uma reinterpretação. Na mesma época em que este livro de Gledson saía no Brasil, em 1991, Baptista (2003) lançava em Portugal seu *A formação do nome*: duas interrogações sobre Machado de Assis. Esta obra recebeu uma resenha de Gledson, em 1993, convidando o crítico português a "se definir em relação a nossos pontos de vista" (GLEDSON, 2006, p. 280), sendo "nós" esta tradição crítica que leva em consideração a suposta intenção do escritor. Nas palavras de Gledson (2006, p. 280), "A réplica veio tão rapidamente que tenho certeza de que era algo que ele já pretendia fazer.". Foi o texto "O legado Caldwell, ou o paradigma do pé atrás", publicado na revista *Santa Barbara Portuguese Studies I*, em 1994. Gledson (2006) publicou sua tréplica cinco anos depois, o texto "*Dom Casmurro:* realismo e intencionismo revisitados", traduzido no Brasil quando do lançamento do conjunto de ensaios do autor: *Por um novo Machado de Assis*[7].

E por que tantas polêmicas em torno de Machado de Assis especificamente? Para Abel Baptista, foi devido à ausência conspícua de empenhamento no local, por parte de Machado, que desafiou a imaginação dos críticos brasileiros e acabou por torná-lo

[5] Há também um interessante registro em vídeo da interferência de Schwarz (2008), da plateia, durante a mesa-redonda da qual participou Baptista.

[6] Este título recentemente foi enxugado para "Propósito cosmopolita" quando da sua inserção na abertura do livro mais recente de Batista publicado no Brasil, *Três emendas*, de 2014.

[7] As informações contidas neste parágrafo foram recolhidas deste texto.

> prisioneiro inevitável da ideia do 'nacional mais profundo' ou do 'nacional inconsciente', ambas destinadas a bloquear a possibilidade da leitura cosmopolita da obra machadiana. (...) Mas, de um modo ou de outro, há sempre uma linha de fuga por meio da qual Machado se torna escritor sem pátria. (BAPTISTA, 2009, p. 76).

Ou seja, a razão parece vir especificamente deste conflito que a obra machadiana, por sua natureza, provocaria entre a crítica nacional e a internacional. E mesmo entre crítica internacional e internacional, como na polêmica entre Gledson e o crítico português, ainda que, neste caso, poderíamos argumentar que o ponto de vista de Gledson está muito próximo ao da crítica nacional, diferentemente de Baptista que, à parte da proximidade entre as línguas, opõe-se à crítica brasileira desde seus primeiros trabalhos a respeito de Machado.

Mas, escritores com pátria ou "sem pátria", todos são passíveis da leitura pelo estrangeiro, ainda mais se concordarmos com a primeira parte desta sugestão de definição de literatura elaborada por Baptista (2009, p. 68), que seria: "faz de quem dela se aproxima um estrangeiro e pelo mesmo gesto oferece-lhe todas as condições para que se instale à vontade.". Apenas a primeira parte, pois o próprio Machado é digno representante de toda a vasta classe de escritores que não permitem tal sensação de conforto ao leitor. Quanto a isso, Gledson tem uma anedota interessante:

> O comentário de um colega de Liverpool, que leu Machado por curiosidade e que não é especialista em língua portuguesa, embora leia português, apoia minha opinião de que é necessário dar mais ajuda aos leitores, sem sobrecarregar o texto com demasiadas notas. Enquanto, disse-me ele, os romances de Eça de Queirós são de uma leitura fácil, aberta, agradável, há algo de elusivo e frustrante em Machado – o que, pode-se bem argumentar, faz parte de sua grandeza, fato que, por sua vez, não deixa de ser frustrante. (GLEDSON, 2013, p. 283).

O que existe de alusivo e frustrante na literatura de Machado de Assis é o que abre margem às diversas interpretações e aos diferentes pontos de vista que geraram esta (e outras) polêmica(s).

A ironia machadiana, ou o primeiro dissabor.

Michael Wood (2002) assinala que nem tudo o que consta em *Um mestre na periferia do capitalismo* sobre *Memórias póstumas*... vale para os outros romances, "mas tudo o que se diz sobre o romance em pauta é convincente". A afirmação é típica de quem ainda não se sente integralmente convencido e a discordância vem em seguida, na área do humor. Machado foi reconhecido como um grande ironista desde muito cedo (apesar das confusões e cegueiras dos primeiros críticos). Schwarz (2008, p. 148-9), numa entrevista comemorativa aos 30 anos do lançamento do livro *Ao vencedor as batatas*, afirmou que foi a impressão de que esta ironia machadiana era muito brasileira o que impulsionou a escrita de sua tese. No entanto, as perguntas de Wood (2002), "por que trágico se cômico" e seu inverso, de fato não aparecem assim formuladas n'*Um mestre na periferia do capitalismo*, mas a resposta pode ser encontrada lá.

Em "Leituras em competição", após fazer todas as concessões necessárias à grata e incontornável descoberta de Helen Caldwell a respeito do narrador não confiável em *Dom*

Casmurro, Schwarz (2012, p. 27) julga necessário lembrar que "Bentinho não é Otelo, Capitu não é Desdêmona". Pois, também Brás Cubas não é qualquer excêntrico que guarda sua verossimilhança não importa se no Brasil, Mongólia ou Dinamarca. A resposta "ao cômico sombrio" da literatura machadiana da chamada segunda fase, também passa pelo entendimento de que o que há de brasileiro no enredo e na constituição das personagens não é mero pano de fundo ou, na cara expressão, mera cor local, mas influi efetivamente na forma do romance. Em sua análise sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz demonstra que

> A própria escolha do pseudomemorialismo é um lance de insídia, pois embora a moldura biográfica atenue a gravidade das acusações diluindo-as na contingência de um percurso individual, finge-lhes também o estatuto irretorquível da confissão. É como se, movido pela volubilidade, um prócer nacional abrisse à visitação pública, na própria pessoa, os vícios de sua classe. (SCHWARZ, 2000b, p. 190).

Michael Wood (2002) ainda insinua que, se rimos *com* Brás, ou mesmo *de* Brás, caímos presa de seus encantos narrativos, nos tornando cúmplices de classe à distância. Ou seja, se rimos, ignoramos o que há de trágico nesta "comédia ideológica brasileira" (WOOD, 2002), se não rimos, perdemos um aspecto importante da construção formal.[8] A alternativa que não se propõe, é a de que talvez não seja possível se decidir entre o riso e o choque. Riremos e no segundo seguinte ficaremos consternados por termos rido. Um efeito engenhoso, mas sem "mistérios". Esta engenhosidade se assemelha a de outro romance em que o trágico é mais evidente e a dúvida não se coloca tanto entre o rir ou não rir e sim entre a decisão, que é do leitor, de acreditar ou desconfiar do que é dito. Trata-se, está claro, de *Dom Casmurro*, romance que foi o centro da polêmica anterior entre Gledson e Baptista em torno do intencionalismo. Sobre este ponto, Gledson (2006, p. 289) dá a palavra que creio ser a definitiva: "O leitor realmente tem liberdade, mas há no livro, como na vida, um preço a pagar por ela."[9].

Já em "Entre Paris e Itaguaí", são as comparações entre o manicômio de Bacamarte e a Bastilha e a revolução francesa o que chama a atenção de Wood e que identifica como legítimas "ideias fora do lugar".

> (...) é muito difícil compreender como trezentas pessoas que não atacam com violência uma instituição podem ser comparados a mil que o fazem. (...) Aqui há possibilidade de todos nós sentirmos estar errados; (...) os que aceitam a comparação, seja com quais reservas for; os que a recusam; os que não conseguem sequer ver qual é seu sentido. A própria noção de comparação não está decidida. (WOOD, 2009, p. 186).

Um dos caminhos para o mútuo entendimento neste conflito poderia se relembrar o funcionamento da ironia e a motivação com que esta figura é usada. Perrot (2006, p. 80), em sua tese *Machado de Assis e a ironia*, verteu para o português um longo e interessante trecho

[8] Wood (2009, p. 186) repetirá a questão no formato "Quem está sorrindo e quem não está?", em relação à suposta incongruência na afirmação "Itaguaí é o meu universo", de Simão Bacamarte.

[9] Michael Wood (2002) formulará algo semelhante em "Um mestre entre ruínas": "(...) Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. Ele nos faz lembrar que temos que tomar decisões a partir do que sabemos, o que raras vezes é o bastante.".

do verbete "*ironie*", no *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, de Henri Morier (1998). Para o que pretendo demonstrar aqui, destaco:

> A ironia é uma "ação de justiça". Ela tem sua fonte no amor ao bem, ao belo, ao verdadeiro: ela supõe o conhecimento. O ironista é sempre, em algum grau, um idealista. Ele sofre pelo erro, ele desejaria corrigir isto que deforma a verdade; ele possui, em potencial, um justo ou um satírico. Isso porque a ironia tem essa característica geralmente severa e flagelante, o tom triunfante, inflexível ou falsamente alegre. (MORIER, 1998, apud PERROT, 2006, p. 80).

Há complementaridade entre este trecho e a abertura do ensaio "Um mestre entre ruínas", quando Wood (2002) afirma que "As obras de Joaquim Maria Machado de Assis são repletas de sabedoria melancólica ou de algo que se parece à sabedoria melancólica: ligeiramente cansada, ligeiramente amarga, altamente divertida.". Já o ironista ficcional Brás Cubas seria "mais amigo da insinuação venenosa que da denúncia", segundo Schwarz (2000b, p. 112). Todas estas facetas, as do autor real ou implícito e as das personagens de ficção, comportam o ironista como um idealista, buscando a justiça mesmo que de forma satírica. É no segundo texto, já em resposta a Schwarz, que o crítico estadunidense parece entender afinal a tônica da ironia machadiana, quando conclui, a respeito d'*O alienista*, que

> (...) em algum lugar à beira da página, ou na página, entre as linhas, embaixo das sentenças irônicas, comedidas, está a sabedoria profunda e atraente de um escritor que não excluía nada, que sabia melhor do que praticamente qualquer pessoa como incluir cada argumento e postura disponível e encontrar a verdade e o erro emaranhados em cada um deles. (WOOD, 2009, p. 190).

Outras farpas e esculhambações.

Schwarz não responderá diretamente à questão posta por Wood a respeito da "graça soturna" que teria Machado, mas há um parágrafo de Wood (2002) que merece reprodução integral pelo que traz de acerto, de mal entendido e por ter sido o centro que Schwarz (2012, p. 16-17) elegeu para sua reação:

> Creio que há alguma razão nisso [que não houve maior disposição da crítica estrangeira para falar do contexto brasileiro da obra machadiana] – e concordo que Machado é um mestre por conta de seu ambiente e de seus temas brasileiros, não apesar deles. Mas ainda precisamos saber em que consistem a mestria e a modernidade de Machado, por que seus romances são mais que documentos históricos, mais que os documentos oblíquos e sofisticados que Schwarz identifica. (WOOD, 2002).

As três questões nas quais Schwarz (2012, p. 16) desdobra esta passagem vão um tanto além do que seria possível inferir com segurança do que foi dito por Wood. Especialmente na primeira questão, que é: "seria preciso interessar-se pela realidade brasileira para apreciar a qualidade da ficção machadiana?". Já da parte de Wood (2002), sem dúvidas houve uma grave incompreensão na leitura de *Um mestre na periferia do capitalismo*, ao acusar Schwarz

de identificar na obra de Machado apenas "documentos oblíquos e sofisticados", como se o crítico não visse as obras pelo que são: literatura, arte.

Michael Wood (2002) também proclama a existência de dois mistérios que pairariam sobre Machado de Assis, um mistério seria nacional e o outro internacional. O mistério brasileiro (do internacional falaremos em tempo) seria o de se entender devidamente a diferença entre o primeiro e o segundo conjunto da obra deste autor. Wood ainda complementa que lhe parece exagerada a opinião crítica de que a mudança de uma fase para outra foi súbita, e pretende atestar isso através de *Memorial de Aires*, obra que fecha a "segunda fase" e que, segundo o crítico, seria de qualidade questionável. No entanto, há muito já se produziu no Brasil farta análise sobre a impressão desta diferença, de maneira que afirmar, hoje, que este seja o mistério nacional, ou mesmo até que tenha sido[10], representa desconhecimento dos avanços mais recentes neste aspecto, sendo um dos exemplos maiores a análise que o próprio Schwarz (2000a) faz dos romances ditos da primeira fase em *Ao vencedor as batatas*, publicado em 1977.

Apesar desta discordância, no texto-tréplica de Wood (2009, p. 185), o ensaio "Entre Paris e Itaguaí", o crítico defenderá encontrarem-se n'*O alienista* "imagens perfeitamente talhadas do que Roberto Schwarz chama de 'ideias fora do lugar'.". Em seguida, ainda no resumo, afirma que o artigo revê as observações recentes do crítico brasileiro sobre leituras nacionais e internacionais e "indaga se essas observações podem acomodar uma avaliação mais amistosa do leitor internacional". Como se vê, Wood se apresenta conciliador, muito diferente do artigo de Baptista (2009, p. 61) que, de início, acusa que existe um problema na relação da literatura brasileira com a própria noção de literatura e de literatura mundial, havendo necessidade, assim, de uma intervenção (a sua) "que valoriza a literatura sobre a língua, elemento de exclusão". Já desde *A formação do nome*, Baptista (2003, p. 40) havia escrito que, para si, a crítica brasilense empenha-se "num esforço de enraizamento, de territorialização cuja finalidade é o estabelecimento da completa e harmoniosa significação brasileira da obra machadiana.".

Na primeira parte do artigo "Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita", Baptista (2009, p. 61-65) joga malabaristicamente com os binômios exterior/interior e nacional/estrangeiro, pretendendo demonstrar a sensibilidade que teria a crítica brasileira à diferença entre exterior e estrangeiro visto que ela representaria hegemonicamente sua literatura "como construção que circunscreve o interior para que coincida com o nacional". Daí vem sua proposta de um "propósito cosmopolita" que não consistiria na negação da

> nacionalidade da literatura brasileira em nome de uma natureza intemporal e transcultural da literatura; tampouco em afirmá-la ou sequer reconhecê-la: consiste, sim, em reconhecer o desejo de nacionalidade, delimitá-lo historicamente, desnaturalizá-lo e, enfim, identificá-lo como uma das forças da literatura moderna em acção no Brasil, como, aliás, noutras nações. (BAPTISTA, 2009, p. 65).

[10] Olhando em retrospectiva, preferiria eleger como mistério nacional o descompasso entre Machado de Assis e outros escritores de sua contemporaneidade, pois "A sutileza intelectual e artística, muito superior à dos compatriotas, mais o afastava do que o aproximava do país. O gosto refinado, a cultura judiciosa, a ironia discreta, sem ranço de província, a perícia literária, tudo isso era objeto de admiração, mas parecia formar um corpo estranho no contexto de precariedades e urgências da jovem nação, marcada pelo passado colonial recente." (SCHWARZ, 2012, p. 12-13).

No que sem dúvidas teríamos de incluir os traços nacionalistas da literatura portuguesa até hoje, de Camões, passando por Pessoa, até Lobo Antunes. O crítico português enleva-se com a ideia de um sistema literário sem fronteiras, mas ainda que tenhamos superado já, em alguma medida, as antigas fronteiras nacionais, há ainda as fronteiras dos sistemas literários que "tendem a ser estabelecidas por sua ideologia comum, frequentemente estendidas por conquistas, ou impostas por autoridade, ou por uma sucessão de ideologias, que o sistema social desenvolveu ou foi capaz de acomodar simultaneamente." (LEFEVERE, 2007, p. 58). No entanto, não há o que opor à ideia de uma "hospitalidade incondicional" (BAPTISTA, 2009, p. 67) ao leitor estrangeiro, se esta aproximação for também incondicionalmente realizada nos termos expostos, a saber: os de que o estrangeiro, "o que não pode deixar de ser reconhecido e não pode deixar de se reconhecer como estrangeiro", se responsabilize por circunscrever "a sua incompreensão e a sua ignorância.".

Um mestre de poucos discípulos.

Schwarz (2012, p. 9-12) faz questão de fazer lembrar já no início de "Leituras em competição" que o renome internacional de Machado de Assis iniciou sua existência por volta de 1950 em meio a um "clima de cumplicidades seletas que se estava formando em torno do escritor". Ainda segundo este crítico, na academia Machado trafegou por todas as correntes da moda com a sua obra que, mesmo vinda de outro tempo e país, "parecia feita de propósito para ilustrar o repertório de teorias recentes". Schwarz enuncia a pergunta inevitável: como isto foi possível? Abel Barros Baptista (2003, p. 9) traz um parecer mais incômodo sobre o assunto no "Prefácio à edição brasileira" d'*A formação do nome*. Segundo este pesquisador, até o lançamento de seu livro em Portugal, em 1991, não havia outro livro em nossa antiga metrópole dedicado exclusivamente ao mais destacado escritor brasileiro.

A introdução de Gledson nesta polêmica é fundamentada na convicção de que ele poderia ser a conciliação que não houve entre esses extremos, adiantando que Schwarz e Baptista encerraram a discussão de maneira aparentemente irreconciliável. John Gledson tem os (tristes) números editoriais a seu lado quando enuncia perguntas incômodas como: todos concordam que Machado é um mestre, mas por que sua fama internacional é tão pífia até hoje? (GLEDSON, 2013, p. 8-9) ou também "Pode ser que tenhamos vendido o romance errado, e mesmo, talvez, que estejamos ainda levemente constrangidos por suas origens brasileiras, ansiosos demais por classificá-lo como uma obra-prima "universal"?" (GLEDSON, 2006, p. 282-283). Wood (2002) faz basicamente a mesma pergunta de Gledson, e esta pergunta é, afinal, seu "mistério internacional": "Os romances de Machado têm sido publicados em inglês e em outras línguas há uns 50 anos. Não há quem o leia sem considerá-lo um mestre – mas quem o lê, quem já ouviu falar dele?". Tal simetria entre os dois críticos não surpreende, Wood é leitor de Gledson e evoca, ainda em "Um mestre entre ruínas", outra "pergunta espinhosa" feita pelo crítico inglês a respeito da "crítica internacional" estar se esforçando para promover Machado a um clássico universal "sem maior disposição para falar de seu contexto brasileiro".

No entanto, não é na falta de disposição que teriam os leitores internacionais em entender também o contexto brasileiro de Machado o que Wood considera ser a resposta para seu "mistério internacional". Wood (2002) expõe que, para si, "há um começo de resposta na hipótese de João Adolfo Hansen (recolhida na coletânea de Graham), para quem Machado construiu seu estilo a partir (...) dos 'resquícios arruinados de um mundo pré-moderno'.", o

que o afastaria do gosto do leitor contemporâneo não pela sua ambiência brasileira, mas por serem "provérbios narrativos irônicos que sabem de seu próprio desamparo".

John Gledson (2013, p. 11) considera que quando críticos como Barth, Susan Sontag, Michael Wood e uma série de iniciativas editoriais em língua estrangeira enfatizam com tanta veemência os aspectos formais dos romances de Machado (muitas vezes na urgência de colocá-lo como precursor curiosamente terceiro mundista dos grandes modernistas do século XX), eles os apartam "de maneira definitiva do contexto e, assim, um aspecto importante dos romances, e intrínseco a eles, é desconsiderado.". A isto Schwarz acrescenta que Machado

> não se filiava apenas aos luminares da literatura universal, a Sterne, Swift, Pascal, Erasmo etc., como queriam os admiradores cosmopolitas. Com discernimento memorável, ele estudara igualmente a obra de seus predecessores locais, menores e menos do que menores, para aprofundá-la. Mal ou bem, os cronistas e romancistas cariocas haviam formado uma tradição, cuja trivialidade pitoresca ele soube redimensionar, descobrindo-lhe o nervo moderno e erguendo uma experiência provinciana à altura da grande arte do tempo. (SCHWARZ, 2012, p. 13).

Gledson (2013, p. 9) acredita que talvez seja porque nossos escritores pareçam muito pouco brasileiros que eles não interessem o leitor internacional. Machado não é diferente, tanto que a própria crítica de seus contemporâneos o classificou como "pouco brasileiro". Sendo assim, é natural que se o outro se parece perturbadoramente demais com o eu cosmopolita a leitura desse outro se tornará descartável em relação aos pares mais acessíveis. No entanto, aparentemente Machado é internacional demais para os brasileiros e brasileiro demais para os estrangeiros.

Está claro até aqui que esta polêmica passa pelo antigo binômio "texto e contexto". No ensaio de abertura de *Literatura e sociedade*, Antonio Candido (1980, p. 3) faz recordar que "o estudo do contexto" (ou condicionamento social, já nos termos deste autor) passou de indispensável no século XIX para criticável nas primeiras correntes teóricas do século XX. Candido percebeu que apenas pouco tempo antes da publicação deste livro havia começado a "operação difícil" de se encontrar "a medida certa": "Seria o caso de dizer, com ar de paradoxo, que estamos avaliando melhor o vínculo entre a obra e o ambiente, depois de termos chegado à conclusão de que a análise estética precede considerações de outra ordem.". No entanto, "Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra (...)" (CANDIDO, 1980, p. 4).

Michael Wood (2009, p. 187) afirma que há alguma sensatez na afirmação "Itaguaí é meu universo", de Bacamarte, pois "o universo está em todo lugar, e portanto qualquer lugar pode ser o universo; que todos temos de começar em algum lugar, e não em lugar nenhum; que não há acesso ao universal senão através do local (...)". Pois, Machado também tem o seu lugar, ainda que pudesse ter pretendido a universalidade (GLEDSON, 2013, p. 57). Um lugar que parece incômodo. Gledson (2013, p. 11) crê que talvez a resposta esteja em que é, sim, preciso inteirar-se mais do contexto da obra para entender devidamente a mestria deste autor, e que não há nada de desmerecedor nisso.

Eu, o outro, nós, eles, lá, aqui, meu, sua...

Segundo Walnice Galvão, no ensaio "Os Estudos Brasileiros", os velhos elementos do carnaval, futebol, trópicos, candomblé, Amazônia e índios são o que se estabeleceu como "tipicamente brasileiro" no exterior. No parágrafo seguinte a esta exposição, último deste ensaio bastante desencantado, ela também tece a face negativa do exótico solar brasileiro

> que é só quando o Brasil se torna notícia na mídia estrangeira: violência, repressão, banditismo, droga, miséria, corrupção. Mas é a mesma demanda de exotismo que dirige essa preferência, mostrando um povo pouco civilizado, portanto também por isso mais próximo da natureza e mais submetido a suas leis – as do instinto, do sangue, da irracionalidade – do que à Lei. Parece difícil, senão inviável, conseguir escapar desse enquadramento que, embora uma distorção, corresponde a profundas necessidades da cultura (e da psique, talvez) do outro. (GALVÃO, 1998, p. 259).

Quiçá porque, relegando as características "animalescas" aos países do "terceiro mundo", mesmo as positivas que se reconhece benevolamente, ou se concede, seja possível sentir que se fecha mais um cadeado na porta do porão onde lutam (sem o desejado sucesso) por manter enclausurado seu próprio primitivismo. Porque assim como na teoria dos tipos humanos pós-modernos de Bauman na qual o vagabundo é o *alter ego* do turista, também

> o estrangeiro é o *alter ego* do nativo. Ser um *alter ego* significa servir como um depósito de entulho dentro do qual todas as premonições inefáveis, os medos inexpressivos, as culpas e autocensuras secretas, demasiadamente terríveis para serem lembrados, se despejam; ser um *alter ego* significa servir como pública exposição do mais íntimo privado, como um demônio interior a ser publicamente exorcizado, uma efígie em que tudo o que não pode ser suprimido pode ser queimado. O *alter ego* é o escuro e sinistro fundo contra o qual o eu purificado pode brilhar. (BAUMAN, 1998, p. 119).

No entanto, creio que não só o Brasil com seu virtuoso crescimento econômico das últimas décadas (recentemente amargando estagnação), mas todos esses países tarjados como desimportantes e os indivíduos que os constituem, têm estado cada vez mais atentos e sensíveis às manipulações dos que estão no poder e, dessa forma, mais críticos ao que fundamenta o exercício deste mesmo poder. Além disso, em termos práticos,

> Embora grande parte dos avanços tecnológicos nos últimos séculos tenha surgido na Europa ocidental e na América do Norte, tal desenvolvimento é uma "empreitada conjunta" (da qual o Primeiro Mundo saiu lucrando) possibilitada inicialmente pela exploração colonial e em seguida pelo neocolonialismo que exaure o Terceiro Mundo até hoje. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 39).

Para Pascale Casanova (2002, p. 26), também na relação da "República Mundial das Letras" com sua periferia podem ser encontradas similitudes assombrosas (ou nem tanto) com as regras, explícitas ou não, que regem nosso mundo econômico e político. Para a autora, a geografia desta peculiar República seria constituída

> a partir da oposição entre uma capital literária (e portanto universal) e regiões que dela dependem (literariamente), e que se definem por sua distância estética da capital. Por fim, dotou-se de instâncias de consagração específicas, únicas

> autoridades legítimas em matéria de reconhecimento literário, e encarregadas de legislar literariamente; graças a alguns descobridores excepcionais sem preconceitos nacionalistas, instaurou-se uma lei literária internacional, um modo de reconhecimento específico que nada deve às imposições, aos preconceitos ou aos interesses políticos. (CASANOVA, 2002, p. 26).

Segundo Casanova (2002, p. 63-64), é nas periferias deste mundo literário que a violência da natureza e da forma das relações de força literárias desta República são percebidas com maior nitidez. Por este mesmo motivo, Casanova (2002, p. 304) defende que a leitura de obras excêntricas à República por excêntricos "tem todas as chances de ser mais 'realista' (ou seja, mais fundamentada historicamente) que a leitura central (des-historicizada)". É nas margens que a luta muito concreta "para 'encontrar a porta de entrada', como diz Octavio Paz, e para ser reconhecidos pelo (ou pelos) centro (s)" toma forma. Há, portanto, desconcertante paralelismo com a descrição de Shohat e Stam a respeito das relações mais diretas entre política, economia e cultura no mundo pós-colonial:

> Embora o controle colonial direto tenha praticamente chegado ao fim, grande parte do mundo permanece sob a égide de um neocolonialismo; ou seja, uma conjuntura na qual o controle político e militar deu lugar a formas de controle abstratas, indiretas, em geral de natureza econômica, que dependem de uma forte aliança entre o capital estrangeiro e as elites locais. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 42).

Mas apesar do despreparo, da falta de meios, dos anacronismos, e do desconjuntamento geral, uma obra de primeira linha é surgida (SCHWARZ, 2012, p. 17). "Trata-se de um *acontecimento* que sugere, por analogia, que a passagem da irrelevância à relevância, da sociedade anômala à sociedade conforme, da condição de periferia à condição de centro não só é possível, como por momentos de fato ocorre." (SCHWARZ, 2012, p. 18). Cabe ao "primeiro mundo das letras" haver-se agora com o "mistério", o que geralmente é feito, como apontou Casanova (2002, p. 304), pela via des-historicizada. Schwarz (2012, p. 20) se posiciona claramente de acordo com este ponto ao enfatizar "o efeito automático e conformista das assimetrias internacionais do poder" na maneira como a crítica internacional, especialmente a americana, cerca com suas teorias literárias mais recentes uma obra como a de Machado. Para Schwarz,

> O artista entra para o cânon, mas não o seu país, que continua no limbo, e a insistência no país não contribui para alçar o artista ao cânon. Pareceria que a supressão da história abre as portas da atualidade, ou da universalidade, ou da consagração, que permanecem fechadas aos esforços da consciência histórica, enfurnada numa rua sem saída para a latitude do presente. (SCHWARZ, 2012, p. 22).

Não é possível abraçar a ideia de "hospitalidade incondicional" de Baptista, que "recusa tanto o universalismo como morada última que apaga todas as línguas, quanto o nacionalismo da língua cioso do núcleo essencial insusceptível de tradução" (BAPTISTA, 2009, p. 68), sem antes ponderar sobre todas estas particularidades, lugares, marcas. A proposta de Baptista é tentadora, mas, por outro lado, é impossível, ou ao menos equivocado, ignorar o exposto e, ainda, que

> é claro que a integridade própria à grande obra é sempre um enigma que cabe à crítica elucidar, seja onde for. No quadro de uma sociedade inferiorizada, entretanto, a explicação adquire relevância *nacional*, como parte de um discurso crítico *sui generis*. (...) Com risco evidente de regressão, o anseio retardatário de integração nacional ajudaria o país a se revolucionar, ou a se reformar, ou a vencer a distância que o separa dos países-modelo, ou a se refundar culturalmente (e em todo caso, se tudo falhasse, permitiria refletir a respeito). (SCHWARZ, 2012, p. 18-19).

Um caminho possível se esboça em Michael Wood (2009, p. 188), em sua resposta à crítica de Schwarz de que certas leituras internacionais considerariam criticamente inútil inteirar-se das circunstâncias e particularidades nacionais de uma obra. Ele argumenta que "a questão crítica, depois de feito o esforço de descobrir o que se pode descobrir sobre o contexto nacional saturado de determinada obra, é como devemos ligar nossa experiência de leitura a outros contextos, especialmente o nosso próprio (...)". Wood (2009, p. 189) vê a "leitura internacional" como um movimento duplo de entender no que consiste o "lá" do outro e entre a associação deste "lar do outro" com as "diferentes localidades, reais e imaginadas, vividas e lidas" do "leitor internacional" e acrescenta que as limitações que existem para que este leitor se torne "tão nacional quanto possível" não devem ser encaradas sempre como uma desvantagem. Fato que é evocado por todos é a descoberta por Helen Caldwell do narrador não confiável através de *Dom Casmurro*[11]. Desta forma, Wood defende uma "comparação ativa", que mantenha vivos todos os componentes sem subordinar um ao outro, que não assimila nem achata.

Paciência de autor defunto.

John Gledson (2013, p. 57), na conclusão de "Traduzindo Machado de Assis", apesar de se mostrar inteiramente favorável, de forma quase militante, comprometida, não esconde que teme que a reputação de Machado fora do Brasil, "pelo menos em inglês", tenha um futuro pouco promissor. Para Lefevère (2007, p. 34), o mecenato é um fator de controle que opera na maior parte das vezes fora do sistema literário "devendo ser entendido como algo próximo dos poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura da literatura.". Se Machado ainda não tem hoje a projeção que sua literatura é merecedora, em parte a responsabilidade é de seu próprio país enquanto historicamente mau fomentador dos talentos nacionais, de sua língua e cultura, o que se pode ver com clareza no ensaio de Walnice Galvão (1998). A "República Mundial das Letras" é impiedosa com tal descaso.

> A tradução é a grande instância de consagração específica do universo literário. Desdenhada como tal por sua aparente neutralidade, ela é contudo a via de acesso principal ao universo literário para todos os escritores "excêntricos": é uma forma de reconhecimento literário e não uma simples mudança de língua, puro intercâmbio horizontal que se poderia (deveria) quantificar para tomar conhecimento do volume das transações editoriais no mundo. A tradução é, ao contrário, o maior desafio e a

[11] Descoberta seguida de uma "surpreendente reivindicação de competência exclusiva", como pode ser conferido em Schwarz (2012, p. 23).

> arma primordial da rivalidade universal entre os jogadores, uma das formas específicas da luta no espaço literário internacional, instrumento de geometria variável cujo uso difere de acordo com a posição do tradutor e do texto traduzido, isto é – para retomar uma distinção empregada por Itamar Even-Zohar –, segundo a posição da língua "fonte" e da língua "alvo". (CASANOVA, 2002, p. 169).

Lefevère corrobora esta visão da tradução em sua defesa de que esta seria uma reescrita de um texto original, e que toda reescrita

> qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. (LEFEVÈRE, 2007, p. 11).

Afinal, uma leitura interessada apenas em fatores formais e desinteressada de qualquer contexto exterior às palavras impressas ainda tem validade hoje? Candido (1980, p. 13), já em *Literatura e sociedade*, afirmava que tanto os fatores sociais quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária e "pretender definir sem uns e outros a integridade estética da obra é querer, como só o barão de Müncchausen conseguiu, arrancar-se de um atoleiro puxando para cima os próprios cabelos". Gledson (2013, p. 12) faz coro, já com os dois olhos no caso da internacionalização de Machado: "A indissolubilidade de forma e conteúdo não é mero cura-tudo crítico – é um fator natural da leitura.".

Os quatro críticos concordam que é preciso desconfiar das palavras em Machado e que, mantendo sempre uma postura crítica e alerta, poderemos perceber que Machado está nos dizendo sobre muitas coisas. De forma persecutória, Baptista tem se esforçado para "desnacionalizar" Machado, em resposta ao que considerou uma tentativa por parte de gerações de críticos brasileiros de impingir à obra machadiana uma significação nacional. Chama, portanto, à atenção que, apesar da literatura de Machado de Assis ser, como é de acordo, tão prenhe em significados, mas que os que se encontram dentro, ou perto, de uma significação brasileira da obra sejam deslegitimados. O próprio Schwarz (2012, p. 21) concorda que a imagem de Machado como um escritor plantado na tradição do Ocidente não incorre em erro "embora a exclusiva seja tosca", ou seja, o erro é ignorar que além de plantado na tradição do Ocidente, Machado o está também em seu país.

Depois de imprimir uma série de descomposturas relativas à reação de Schwarz ao primeiro texto de Michael Wood, Baptista pondera que a reação de Schwarz pretendeu mostrar que o estrangeiro (Wood)

> tocando num livro, fazendo o reparo de que não responde à questão do cômico sombrio, o crítico estranho toca numa tradição, num processo intelectual demorado – num país. Talvez sem se aperceber disso, e então o crítico severo e carrancudo sai do recolhimento e explica, e brandamente repreendendo-o, assim se defende. (BAPTISTA, 2009, p. 84).

Curiosamente, a imagem se parece muito com a que, um ano antes da publicação deste artigo, ocorreu no já citado simpósio "Caminhos Cruzados". Após uma fala de Abel Baptista,

"o crítico severo e carrancudo sai do recolhimento", da plateia, no caso, e, de maneira realmente branda, mas sem deixar de ser severa, faz uma repreensão semelhante ao próprio Baptista – mas sem a carranca. Na ocasião, apesar de não haver registro em vídeo da fala de Baptista, infere-se com facilidade que a intromissão de Schwarz (2009) vem em resposta à velha implicância de Baptista (2003, p. 45-63) com a expressão "sentimento íntimo do país" usada por Machado (1873), em "Instinto de nacionalidade". Neste texto, Machado afirmou ser este sentimento íntimo do país o que se deve exigir de um escritor antes de tudo. Como já expresso, Baptista reage a qualquer significação brasileira da obra de Machado, mesmo quando o próprio escritor vem a público fora do âmbito das ambiguidades ficcionais.

Conquanto seja difícil de definir o que seja o tal "sentimento íntimo", Schwarz (2009) enfatiza que nem por isso o intento é impossível, e que sua explicação passaria pelo entendimento das relações sociais brasileiras, que são peculiares e objetivas, e que, naturalmente, serão internalizadas psicologicamente das maneiras mais abundantes. Schwarz acrescenta ainda, depois de admitir a existência de pessoas que não entendem as peculiaridades dessas relações, que acham que o país é igual a qualquer outro, que

> é preciso reconhecer que os países não são iguais, que os sistemas de relações sociais não são iguais em todos os países, e quando nós dizemos que isto não existe nós estamos nos amputando de um (...) aspecto muito importante da sociedade contemporânea que é a sua diversidade (...) e a exploração das diferentes relações sociais nos diferentes países produz diferenças também artísticas. (SCHWARZ, 2009).

Como se vê, num ato psicologicamente bastante curioso, Baptista (2009, p. 84) transfere para Wood a posição de vítima do "ataque do carrancudo crítico brasileiro" que sentiu ter sofrido no ano anterior no seio da academia brasileira. Mas, novamente, mais que tudo é contra a atitude que a crítica brasileira teria em relação a Machado que se volta Baptista, e não contra o entendimento indiscutível de que Machado carrega os traços do lugar onde esteve inserido, independente do quão intensamente ou não estes traços sejam trabalhados em sua produção artística – e que Baptista também possa atacar também isto para provar um ponto. Tal "repreensão" à crítica brasileira vem já d'*A formação do nome*, retornando neste artigo em termos bem mais diretos, descambando para o jocoso.

O que Baptista fatalmente desconsidera em meio à pujança indiscutível de seu texto (embora o que é pura descortesia), é que o Schwarz (2012) não quer desclassificar toda a leitura internacional que não coincide com a nacional, nem defender a crítica nacional sobre uma determinada literatura acima de todas as outras. A preocupação central de Schwarz é que a crítica internacional (evidentemente também os brasileiros quando se debruçam sobre outras literaturas) não "des-historicize", na expressão já referida de Casanova (2002, p. 304), aquele objeto literário. Nisto, Schwarz tem o apoio de Gledson e também de Wood, como espero ter demonstrado, mesmo considerando, este último, que uma leitura estrangeira da obra de Machado que desconheça seu contexto histórico possa também tirar algum proveito. Do que, aliás, não há porque se discordar, à parte do fato dos livros não venderem.

Receando ter parecido um dos tais leitores predatórios do "centro do mundo", Wood (2009, p. 188) defendeu-se dizendo que escrever no *New York Review of Books*, como um professor de Princeton, não era "viver no centro do mundo cultural", mas também não nos diz onde este centro está, ou se existem vários centros e porque o seu não seria um deles. Pode ser verdade, mas não podemos, tampouco, acusar Schwarz de uma reação exagerada, pois "O

problema não está na troca, mas nos termos desiguais em que ela é realizada.” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 64). Há ainda outra intenção mo texto de Schwarz além da de procurar chamar a atenção dos leitores internacionais sobre as consequências de uma leitura fora da história de um país que, por um motivo ou outro, ignoram. A outra intenção é a de nos fazer formular perguntas vindas da “oposição corrente entre localismo e universalismo” (SCHWARZ, 2012, p. 41). Numa virada ignorada por Baptista, Schwarz (2012, p. 42) considera que ao desuniversalizar aquele narrador cosmopolita d“O punhal de Martinha”, “Machado *dessegregava* a matéria local. Esta saía de seu confinamento histórico e via-se *intermediada* por um vivíssimo jogo de interesses de classe atrasado-modernos, nacionais e internacionais, disfarçados de universais.”.

Por que Lucrécias e não Martinhas? Por que a literatura em língua inglesa goza de tanto prestígio no mundo literário? Por que as literaturas que não gozam do mesmo prestígio devem procurar ser reconhecidas pelos centros da vez? Por que ainda tanto de Stendhal e tão pouco de Machado? Por que se sabe ou se procura saber tão bem da história francesa para compreensão de sua literatura e o mesmo não acontece num caso como o da literatura brasileira? As respostas mais imediatas têm a aparência do óbvio perigoso e esta polêmica tão recente comprova que não chegamos ainda a um ponto pacífico nessa discussão.

REFERÊNCIAS

ASSIS, M. Instinto de nacionalidade. 1873. PDF disponível em: http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf. Último acesso: 19/03/2015.

BAPTISTA, A. B. *A formação do nome***:** duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 15, p. 61-87, 2009.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 6ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CASANOVA, P. *A República mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

GALVÃO, W. N. Os Estudos Brasileiros. In: _____. *Desconversa***:** ensaios críticos. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 193-260.

GLEDSON, J. *Dom Casmurro*: realismo e intencionismo revisitados. In: _____. *Por um novo Machado de Assis***:** ensaios. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 279-298.

GLEDSON, J. Traduzindo Machado de Assis. *Scientia Traductionis*. Tradução de Luana Ferreira de Freitas. n. 14, p. 7-63, 2013.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

PERROT, A. C. *Machado de Assis e a ironia*: estilo e visão de mundo. 230 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Departamento Estudos de Literatura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000a.

_____. *Ao vencedor as batatas* 30 anos: crítica da cultura e processo social. *Revista brasileira de ciências sociais*, v. 23, n. 67, p. 147-194, 2008. Entrevista.

_____. *Martinha versus Lucrécia*: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Roberto Schwarz sobre o "sentimento íntimo do país" em Machado de Assis. *Youtube*. Enviado por Canal de desisifo em 31 de janeiro de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BGIR1mfvEYU>. Acesso em: 2 mar. 2015.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b.

SHOHAT, E.; STAM, R. Do eurocentrismo ao policentrismo. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WOOD, M. Entre Paris e Itaguaí. *Novos Estudos*. Tradução de Otacílio Nunes Jr., n. 83, p. 185-196, 2009.

_____. Um mestre entre ruínas. *Folha de S. Paulo*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo, Caderno +mais!, 21 julho 2002. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2107200207.htm>. Acesso em: 19 jan. 2015.

Recebido em 26/02/2018
Aprovado em 04/04/2018
Publicado em xx/06/2018

A Grande Guerra e o Modernismo Brasileiro – sua repercussão na poesia de estreia e na prosa de ficção de Mário de Andrade

The Great War and Brazilian Modernism - its repercussion in the poetry of debut and in the prose of fiction of Mário de Andrade

Marcelo FRANZ[1]

RESUMO: Este estudo analisa as representações da Primeira Guerra Mundial na poesia de estreia e na prosa ficcional de Mário de Andrade. O contexto histórico do surgimento do modernismo, tendência estética assumida exemplarmente pelo autor, é o mesmo da ocorrência do conflito que abalou as relações internacionais e a produção cultural das primeiras décadas do século XX. Embora distante do centro das disputas, o Brasil, em diferentes dimensões, sofre os efeitos da Grande Guerra e, no plano cultural, adapta à realidade local as influências da conjuntura de instabilidade e ruptura que se vivia na Europa nesse tempo. Analisamos, na leitura de poemas de *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) e na narrativa *Amar, verbo intransitivo* (1927) diferentes compreensões e posicionamentos de Mário de Andrade sobre esse o conflito e seu contexto. O contraste entre as obras revela uma transformação dos seus posicionamentos face à guerra, que vai da exaltação ao projeto de "libertação", proposto por ela, até o desencanto com as suas consequências, percebido após o seu desfecho. Isso mostra o complexo diálogo da criação do autor com a realidade histórica, que se expressa nas opções temáticas e formais de seus textos.

PALAVRAS-CHAVE: Guerra. Modernismo. Mário de Andrade.

ABSTRACT: This study analyzes the representations of the First World War in Mário de Andrade's poetry of debut and fictional prose. The historical context of the emergence of modernism, an aesthetic tendency exemplarily assumed by the author, is the same as the occurrence of the conflict that shook international relations and cultural production in the first decades of the twentieth century. Although distant from the center of the disputes, Brazil, in different dimensions, suffers the effects of the Great War and, in the cultural plane, adapts to the local reality the influences of the conjuncture of instability and rupture that was lived in Europe in that time. We analyze the poems of *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917) and the narrative *Amar, verbo intransitivo* (1927) different understandings and positions of Mário de Andrade on this conflict and its context. The contrast between the works reveals a transformation of her positions towards the war, which goes from exaltation to the project of "liberation", proposed by her, to disenchantment with its consequences, perceived after its end. This shows the complex dialogue of author's creation with historical reality, which is expressed in the thematic and formal options of his texts.

KEYWORDS: War. Modernism. Mário de Andrade.

[1] Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa e Teoria da Literatura. Curitiba – PR – Brasil. CEP: 80230-901. E-mail: mfranz4390@gmail.com

Modernidade e conflito

Não há consenso entre os historiógrafos da literatura brasileira quanto aos pontos-limite do modernismo brasileiro. Contudo se restringirmos, como fazem muitos estudiosos, a sua extensão histórica ao período entre 1922 e 1945[2], notamos que seu o desenvolvimento coincide com um importante recorte do Século XX, que vai do fim da Primeira Guerra Mundial (período marcado pela incerta reconstrução dos países após as batalhas ocorridas entre 1914 e 1918, sendo essa reconstrução o fermento dos ódios que, anos depois, resultarão em batalhas ainda mais calamitosas) até o fim da Segunda Guerra Mundial (caracterizado pela instável reacomodação do mundo à ordem que surge do fim desse outro conflito).

O propósito das cogitações que aqui trazemos, ainda que de modo incompleto, é observar os vínculos entre a Primeira Guerra Mundial (incluindo seus antecedentes e seus desdobramentos) e a emergência do movimento modernista no Brasil, analisando como Mário de Andrade absorve seus efeitos. Mais do que a mera coincidência desses eventos, nota-se no clima vivido pela arte brasileira da época um anseio de redefinição que vem a representar, talvez, o legado mais forte do estado de espírito disseminado em todo o mundo pensante pelo contexto da *Grande Guerra*, mesmo que a participação brasileira no conflito tenha sido como coadjuvante.

Dada a sua grandiosidade e o seu caráter "moderno", tanto na sua motivação como na sua materialização técnica, causadora de grande número de mortos, a Primeira Guerra Mundial inevitavelmente influencia as artes, seja fornecendo temas, seja inspirando comportamentos e visões de mundo que resultarão em experimentação estética. Murilo Marcondes de Moura, em *O Mundo Sitiado: a Poesia Brasileira e a Segunda Guerra Mundial* (2016), afirma que a Primeira Guerra Mundial "foi um acontecimento inaugural do século XX, trazendo consigo uma crise radical de perspectivas e de linguagens, produzindo uma espécie de obsolescência retórica de modo a exigir formas novas de expressão" (MOURA, 2016, p. 93). Interessa-nos abordar a ocorrência disso na criação de Mário de Andrade, junto com a compreensão de algumas circunstâncias do momento histórico que podem ter influenciado seus temas e seus procedimentos.

Raízes das rupturas

Na Europa, de modo geral, o debate estético de vanguarda é pautado pelo mesmo contexto mental que origina a guerra: o novo século, marcado pelo delírio do progresso a todo custo, pede rupturas, radicalidades, violência. No Brasil, importador de modas e atitudes artísticas, a "aclimatação" dessa tendência e dos posteriores efeitos da guerra enseja respostas próprias, por vezes tão laterais em relação ao que se via na Europa que quase nem se percebe

[2] Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, denomina modernismo à fase combativa iniciada antes da Semana de Arte Moderna de 1922 e que se estende até 1930. A partir daí, segundo o autor, surge uma consciência nova da realidade e da arte e se delineiam as "tendências contemporâneas". Alceu Amoroso Lima e Wilson Martins veem como marcos limitadores do modernismo os anos de 1922 e de 1945. Concordando com ambos, José Aderaldo Castello e Antonio Candido, em *Presença da Literatura Brasileira*, afirmam que em 1945 se tem encerrada a "fase dinâmica do modernismo". Isso é contestado por autores como Péricles Eugênio da Silva Ramos e Gilberto Mendonça Teles, que percebem traços da estética modernista (ainda que adaptada) em ocorrências da literatura brasileira que vão além de 1945, expandindo-se de modo relativamente indefinido pelas décadas subsequentes. (SILVA; SANT'ANNA, 2007).

que são vivências distintas de um mesmo fenômeno.

Caberia aqui recuperar algumas ocorrências locais datadas do tempo da gestação do modernismo brasileiro. Por sua posição no xadrez geopolítico das primeiras décadas do século XX, o Brasil (assim como a América do Sul) é, num primeiro momento, *outsider* em face da movimentação que resultou no conflito entre as potências europeias. Aos olhos dos países hegemônicos, é uma distante terra de ricos recursos naturais a explorar, prosseguindo na instável república a mesma vocação selada nos tempos da colônia e do império, de fornecedor de matéria prima, ainda não relevante no contexto da economia industrial, já bem expandida na Europa e na América do Norte – sendo essa, no plano econômico, uma das geradoras do conflito.

A posição periférica, no entanto, não livra o Brasil do interesse curioso dos forasteiros, seja os que cobiçam alguma possibilidade de enriquecimento acionado pelo reincidente sonho da riqueza fácil a se obter na América, seja os que veem no exótico local um atrativo para a criação de seus experimentos estéticos. O país, já era, mesmo antes da guerra, uma rota de fuga de europeus e asiáticos, alguns escapando das consequências da excludente economia industrial que então se impunha, outros fugindo da desgraça da guerra e seu rastro de desumanização. De todo modo, nessa relação entre os muitos imigrados e a terra desbravada, o que se tem é um encontro de enjeitados (ou derrotados) no seu contexto de origem e um país que, com suas limitações, abriga-os para lhes oferecer uma possibilidade de reconstrução, ainda que sob o signo da crise. É também (ou principalmente) pelo contato indireto com essas figuras marcadas pelo conflito, os imigrantes, que se veem reflexos da guerra entre nós.

Mas se, pela inserção dos imigrantes na nossa realidade, a cultura estrangeira desembarca no Brasil, também o Brasil continua, como desde sempre, a procurar o exterior. A elite do tempo – como já fizera a de outros tempos - viajava a Paris, a Meca da informação e do bom-gosto, e de lá trazia o mundo culto, aqui reelaborado de modos variados, entre a fascinação e o estranhamento. Esses encontros culturais, no momento dramático em que acontecem, determinam a aparição de uma complexa criação artística. De modo geral, essa elite se quer mundial, imitando o que se faz na Europa. Mas ao mesmo tempo, em certos segmentos mais críticos, passa-se a querer também entender o Brasil, não mais para moldá-lo aos padrões europeus, mas para salientar, com altivez, a sua suposta particularidade.

Do ponto de vista das motivações ideológicas vindas do panorama político brasileiro da época, percebem-se dois encaminhamentos para o nacionalismo emergente: há o nacionalismo mais simples, que surge engajado, da recusa ao elitismo *Belle Époque* dos ricaços da república do "café com leite" ou dos salões da capital federal. Nesse caso, a busca é por contrariar e romper com o gosto afetado desse segmento social, reflexo da sua estagnação recusada pelos mais informados, ansiosos por uma modernização também nas relações sociais. O outro nacionalismo é o que teria ganhado impulso com os fatos da Primeira Guerra Mundial, reelaborados na nossa realidade.

No livro *O Adeus à Europa* (2014), o historiador francês Olivier Compagnon estuda o impacto do conflito sobre a América Latina, e observa que a busca por uma identidade nacional se fortalece pela guerra, criando um inédito conflito (ou no mínimo uma hesitação) dos políticos e intelectuais locais com a outrora incontestável matriz europeia e abrindo, de modo complexo, espaço para uma releitura da cultura local. Se a Europa era percebida como modelar desde o tempo das independências nacionais no século XIX (quando se importa o arcabouço ideológico que sustenta as revoltas liberais na América Latina) até a Belle Époque (quando as elites locais assumem aspirações aristocráticas ditadas pelo anseio de um mundo

"civilizado" como o europeu), isso se modifica com o conflito. Segundo Compagnon, a guerra teria provocado em muitos intelectuais argentinos e brasileiros uma verdadeira desilusão, fruto da visão da barbárie provocada pelas nações em conflito. O velho continente, de modo súbito, perde boa parte de seu crédito. O nacionalismo político e cultural ganha força na América Latina após 1918 e os Estados Unidos passam a ser um ator político fundamental na região. Segundo Compagnon, a Primeira Guerra foi a matriz de uma "transformação identitária" que, no caso do Brasil, estaria na base de fatos como o movimento modernista, o integralismo e o discurso nacionalista do Estado Novo nos anos 1920 e 1930 (COMPAGNON, 2014).

É irônico que boa parte desse mal-estar seja disseminada pela própria cultura europeia, que passa por uma revisão autocrítica que, no limite, suscita, em casos extremos, um sentimento de anulação. Gilberto Mendonça Teles, em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (2009), traça o panorama cultural desse momento no velho continente, marcado pelo imperativo da *avant-garde*, que englobava os movimentos literários e estéticos mais radicais e revolucionários, de ruptura extremada e abertura desmedida às novas concepções artísticas:

> Assim, mais do que simples tendência, a vanguarda representa a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental, desde o início do século XX. Toda vanguarda sempre se caracteriza pela agressividade, manifestada no antilogismo, no culto a valores estranhos [...], os poderes mágicos, a beleza caótica da anarquia, o instantaneísmo, o dinamismo, a imaginação sem fio. (TELES, 2009, p. 102-103).

É um tempo de dúvidas. Ocorre que o continente parece perceber, abalado pelo trauma da guerra, que a sua tradição cultural está em xeque ou num momento de profunda depressão e esfacelamento dos antigos sentidos. Muitas ocorrências das vanguardas no período entre 1915 e 1920 evidenciam essa crise. Uma delas é o súbito despertar do gosto europeu pelo "primitivo", visto não apenas como a arte não acadêmica ou de extremada simplificação formal, mas como uma potencialidade de implosão dos condicionamentos, já que se sentia que os modelos culturais ocidentais haviam chegado a uma estagnação. O primitivo representava o novo. E a busca do novo coincide com a crescente fascinação dos artistas europeus pela suposta vitalidade primitivo/modernizante idealizada no que veem (ou querem ver) nas expressões artísticas da África negra e da América Latina. Agora "chancelada" pelo gosto europeu e pela melancolia cultural que acomete alguns intelectuais daquele continente, a cultura nativa passa a interessar, de modo crescentemente crítico, aos nossos criadores mais informados, dando temas e recursos formais para suas experimentações. Em suma, a fascinação de intelectuais europeus com a idealizada vitalidade das expressões "primitivas" da América – vistas como antídoto à estagnação que se vivia na Europa em virtude da guerra – leva os criadores brasileiros a perceberem que dispõem de um manancial riquíssimo de temas e formas para alimentar o projeto de uma criação estética tão mais moderna quanto mais voltada ao nacional.

É significativa nesse contexto a passagem do poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961) pelo Brasil na década de 1920. Nome de ponta das vanguardas na Paris dos anos 1910, Cendrars teve um primeiro contato com o Brasil por meio da convivência, na França, com alguns intelectuais paulistas que para lá viajavam com frequência. Convidado pelo milionário e mecenas Paulo Prado, fez sete visitas ao Brasil. Na primeira delas, em 1924,

permaneceu por nove meses. Travou contato com artistas modernistas em São Paulo, conheceu o músico popular Donga e outros no Rio de Janeiro, onde chegou a ir sozinho a uma favela, e passou a Semana Santa nas cidades históricas de Minas Gerais, ao lado de Mário de Andrade, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, naquela que ficou conhecida como "caravana modernista" pelo Brasil profundo, ocasião de abertura na percepção do significado do país tanto para os forasteiros como para os artistas locais. (TRIGO, 2005, p. 78).

No livro de memórias *Trop, c'est trop*, dos anos 1950, Cendrars se lembraria das aventuras brasileiras de anos antes afirmando:

> Feliz de poder romper com o comércio de manifestações parisienses, onde se confinava a poesia – dadaísmo, surrealismo –, agarrei a oportunidade pelos cabelos e parti o mais depressa possível. (CENDRARS, 2005, p. 383).

Fascinado pelo Brasil e imbuído do propósito de adentrar seus mistérios assumindo a postura de um aventureiro em terra exótica, Cendrars buscou na aventura pela América romper com a rigidez de sua formação, vista então como ligada a atitudes de um passado de esteta. O dândi cosmopolita manifesta essa ruptura no célebre verso dessa época, do poema "Reveiller": "Adieu Paris, Bonjour soleil" (CENDRARS, 2005, p. 115).

É possível que sua percepção das maravilhas selvagens do Brasil (algo compartilhado por outros desbravadores do nosso território nessa época) se devesse à constatação do esvaziamento da agitação, dos manifestos e das palavras de ordem das vanguardas estéticas europeias, subitamente confrontadas pelo trauma do conflito e suas consequências (é necessário lembrar que Cendrars perdeu um braço na guerra). Em vista disso, desconfiava da propalada renovação da poesia francesa e se dizia cansado do que chamava de "literatura de laboratório" (CENDRARS, 2005, p. 123).

Ainda que se deva apontar a contribuição de outros fatores para a intensificação do pendor nativista na obra dos modernistas brasileiros de primeira, é notória a contribuição de Cendrars – um estrangeiro – ao suscitar o interesse de Mário e Oswald de Andrade por um nacionalismo pulsante, de intenções críticas e antenado com a vibração da vanguarda. Isso resultará, no final dos anos 1920, em ocorrências emblemáticas como o "Manifesto Antropófago", de Oswald e a rapsódia *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que chegou a declarar ter sido Cendrars quem o libertou da França (ANDRADE, 1924, p. 223).

Como se pode ver, os inconvenientes da Primeira Guerra Mundial, bem como os sinais da iminência de eclosão da segunda, marcarão de modo inevitável o pensar e o fazer literários de alguns de nossos mais célebres modernistas, seja pela incorporação de um conjunto de temas a debater e recursos formais a empregar, seja pela adoção de posturas e entendimentos sobre o Brasil (sugeridos por intelectuais estrangeiros fugitivos da guerra) despertando sua atenção para o nacional. Pode-se deduzir um vínculo evidente entre a radicalidade de algumas propostas de experimentação próprias dos anos "heroicos" do modernismo e o que o contexto beligerante desse tempo proporcionou à criação de autores como Oswald e Mário de Andrade, por exemplo.

É de Mário de Andrade que gostaríamos de tratar a partir de agora, entendendo que se concentram na atitude estética e nos temas da obra desse autor alguns dos mais complexos sinais de absorção dos efeitos do conflito mundial – com seus desdobramentos - na nossa literatura modernista. Observaremos dois polos do seu diálogo com os fatos da guerra e seus

reflexos na realidade brasileira, expressos em duas obras contrastantes: o seu primeiro e quase renegado livro *Há uma gota de sangue em cada poema*, de 1917 (publicado com o pseudônimo Mário Sobral), e o idílio *Amar, verbo intransitivo*, de 1927.

Visões da guerra por Mário de Andrade

A primeira publicação de Mário de Andrade, então com 24 anos, revela o que Murilo Marcondes de Moura denomina "discernimento na percepção da magnitude do fato histórico, um desejo de atualização evidente, ao responder com prontidão aos acontecimentos – virtudes do Mário de Andrade Maduro" (MOURA, 2016, p. 91). Apesar disso, *Há uma gota de sangue em cada poema* é um livro de poesia imatura, ainda distante da incorporação dos primados do modernismo do qual o poeta, anos depois, será um dos expoentes. Embora não visasse a isso a adoção do pseudônimo, Mário Sobral é um interessante instrumento delimitador dessa distinção em relação ao que ele será depois.

Segundo Telê Porto Ancona Lopez, no estudo *A estreia poética de Mário de Andrade*:

> Os poemas, num total de treze, ilustrados cada qual com uma gota de sangue, apresentam uma curiosa concepção no poeta estreante: é o pacifista que procura entender o mundo e a humanidade como um socialista utópico, por assim dizer. (LOPEZ, 1996, p. 3).

Por meio dos poemas, o jovem autor criticava o derramamento de sangue causado pela Primeira Guerra Mundial. O então improvável futuro experimentador modernista se mostra, nesse cometimento da juventude, apegado a uma expressão que oscila entre o romantismo idealista e o simbolismo. Conforme a "Explicação" na folha avulsa anexada de última hora à tiragem:

> Estes poemas foram compostos todos em abril; e desde logo o autor quis dar-lhes a vitalidade de livro – antes de ter o desvairo dos idólatras atingido o nosso Brasil. Hoje não há mais o ontem em que fomos espectadores. Hoje também os versos seriam muito outros e mostrariam um coração que sangra e estua. O autor nunca foi aliado. Chorava pela França que o educara e pela Bélgica que se impusera à admiração do universo. E permitia a cada um sua opinião... Agora, porém, ele se envergonha pelos brasileiros que, tendo sido germanófilos um dia, mesmo após o insulto, continuaram de o ser. (ANDRADE, 2009, p. 12).

Engajados, os poemas não ocultam a simpatia à França, tratando de demonizar a Alemanha e os "germanófilos" brasileiros, insensíveis ao que se entende ser a capacidade de destruição do exército alemão, dada a ver tanto no que vinha impondo à França e à Bélgica como na série de ataques a navios brasileiros entre os anos de 1916 e 1917 por submarinos alemães em diferentes pontos do Oceano Atlântico. A referência ao mês da composição dos poemas é importante por situar o estado de ânimo e as motivações do livro diante do fluxo dos acontecimentos da batalha na Europa e a participação do Brasil, que, declarando-se agredido pela Alemanha, envia no final de outubro de 1917 uma delegação de médicos e oficiais à guerra, para auxiliar os aliados.

A comoção que toma o poeta o irmana a toda a uma geração de artistas que repercutiram os efeitos das batalhas no que escreveram. Muitos autores vivenciaram a Primeira Guerra Mundial como soldados, médicos ou enfermeiros no front, e procuraram expressar, liricamente, tais vivências de permanente exposição à violência. Expoentes da poesia britânica (Siegfried Sassoon, Robert Graves e Wilfred Owen) e renomados e poetas germânicos (August Stramm, Georg Trakl e Ernst Stadler) morrem em lados opostos das trincheiras, tendo escrito poemas enquanto combatiam. O italiano Giuseppe Ungaretti, também soldado à época, tem na guerra um dos temas fortes de sua obra. A morte de Guillaume Apollinaire em decorrência de ferimentos de guerra causa forte impacto na poesia francesa posterior (MOURA, 2016). Com efeito, poucas circunstâncias históricas anteriores terão tido tantos desdobramentos na arte como a experiência-limite da Grande Guerra, com a morte encarada e materializada no cotidiano daqueles artistas/soldados, envolvidos física e espiritualmente com o conflito. Os poetas chamam para si o papel de traduzirem o flagelo de que são parte, evidenciando a complexidade a relação entre contexto e expressão poética.

A preocupação de Mário, na hesitação de sua construção poética, é usar a poesia como instrumento de paz e denunciar os horrores da guerra, escrevendo textos que ecoam a influência de certos autores cristãos, como Paul Fort e Claudel. Com efeito, o tom religioso, potencializado pela imaturidade do poeta, então sugestionável a um discurso de busca por reconforto e compensação espiritual ante a iminência da temida "destruição" da cultura ocidental pelo flagelo da guerra, extrapola o aspecto temático. Pedro Fragelli observa que o livro

> tem na liturgia católica – em especial, na missa – seu modelo compositivo principal; em outras palavras, mostraria que Há uma gota de sangue se organiza, em sua estrutura e em suas imagens, como um rito sacrificial de natureza eucarística, por meio do qual o eu- lírico procura realizar uma metódica imolação de si mesmo com o objetivo de pacificar a Europa por meio da poesia (não por acaso, na ocasião da primeira edição da obra, Mário fez questão de que sobre cada poema do livro fosse impressa uma gota vermelha – muitas vezes na forma de um bico de pena, como se a poesia tivesse sido escrita com o próprio sangue do autor) (FRAGELLI, 2013, p. 88).

Apesar de irregular e um tanto estranha ao perfil do poeta que se definiria a partir dos livros dos anos 1920, essa obra imatura, no seu anseio de participação, exibe um traço que repercutirá em toda a trajetória do poeta e do intelectual Mário de Andrade: a procura de uma reformulação do homem e da sociedade. É novamente Pedro Fragelli quem assim define essa tendência na obra do autor:

> Mário de Andrade concebeu e organizou a totalidade de sua obra como uma forma de práxis social. Por isso mesmo, realizou uma reflexão profunda e dramática sobre a difícil relação entre arte e sociedade no Brasil (FRAGELLI, 2013, p. 83).

Um dos poemas mais ilustrativos dessa busca do autor é "Exaltação da Paz", marcado por uma retórica de matiz cristã – e que ecoa o tom "litúrgico" apontado por Fragelli – mas que se abre, utopicamente, a uma proposta de reinvenção do humano uma vez debelado o absurdo da guerra :

> Ó paz, divina geratriz do riso,

chegai! Ó doce paz, ó meiga paz,
sócia eterna de todos os progressos,
estendei vosso manto puro e liso
por sobre a terra, que se esfaz!
Ó suave paz, grandiosa e linda,
chegai! Ponde, por sobre os trágicos sucessos,
dos infelizes que se degladiam,
vossa varinha de condão!
Tudo se apague! este ódio, esta cólera infinda!
Fujam os ventos maus, que ora esfuziam;
que se vos ouça a voz, não o canhão!
Ó suave paz, ó meiga paz!...
O sol, nas arraiadas calmas,
brilhará sobre montes, sobre vales,
sobre inconsciências de campônios,
(...)
Que é dos outonos de úmidos calores?
que é das colheitas novas?...
Onde as foices brilhando ao sol?
onde as tardes de rouxinol?
onde as cantigas? onde as camponesas?
onde os bois nas charruas?
onde as aldeias de sonoras ruas?
onde os caminhos com arvoredos e framboesas?
Tudo mudou!
gira na Terra
o tripúdio satânico da guerra. (...) (ANDRADE, 2009, p. 34).

Telê Porto Ancona Lopez observa no poema um pendor ao engajamento, mesmo que destituído de uma bandeira político-partidária definível, o que viria de sua leitura de autores como Jules Romain e António Nobre. Saliente-se sua manifesta crença na expressão poética no poder transformador do mundo:

> Essa preferência pelos poetas chamados "de temática social" reforça o primeiro compromisso daquele que se ligaria fundamente às atribuições sociais do intelectual. Por enquanto, na estreia poética, o compromisso é o desejo de objetivar o papel de cristão na denúncia da guerra. (LOPEZ, 1996, p. 15).

Murilo Marcondes de Moura observa que a linguagem dos poemas de estreia é "quase sempre demasiado ornamental" (MOURA, 2016, p. 93). Formalmente há que se constatar nos textos um tom de seriedade convicta – que não raro abusa do retórico – e um forte apuro de linguagem (no sentido de bom uso da norma culta e até de uma grande erudição) que serão, no transcurso de sua produção poética, substituídos por uma concepção de poesia que alia o seu projeto estético à pesquisa da identidade nacional, interessado na língua portuguesa falada no Brasil. Anos depois, em 1935, numa carta dirigida a Sousa da Silveira, ele recupera memorialisticamente as circunstâncias de produção do livro, constatando, à distância, os pontos falhos de sua opção, não percebidos na época.

> Fazia já muitos anos que eu escrevia versos e contos, só contos e versos, quando em 1917, violentado pela Guerra, desesperado por ver os homens inimigos entre si, escrevi de repente uma série de versos de intenção manifestamente pacifista, e

> publiquei-os, *Há uma gota de sangue em cada poema*. Eram versos que, no tempo, eu não achava ruins, hoje acho. Porém, mesmo então, eu sabia, conscientemente sabia que na minha coleção vastíssima de inéditos, estavam sonetos, principalmente sonetos, muito melhores que aqueles versos. Esses sonetos, os versos inéditos, eu fizera sempre dentro do destino do artista, buscando livremente a perfeição. Mas aqueles, os do livro publicado, clamavam o horror da guerra, da inimizade entre os homens, do saque de Lovaina (ANDRADE In: FERNANDES, 1968. p. 147).

É importante ressaltar que Mário opta por publicar estes poemas de estreia pelo dever de servir, mesmo tendo escrito outros esteticamente mais bem trabalhados, como ele próprio lembra. Porém, os de *Há uma gota de sangue em cada poema* lhe serviam ao combate e à função social do artista. É novamente Telê Porto Ancona Lopez, agora no ensaio *Arlequim e Modernidade*, quem apresenta o sentido ambíguo da proposta do livro:

> Sendo assim, entende-se que, apesar de toda a imaturidade condoreira (ou busca da tonalidade elegíaca da Abadia?) e do Unanimismo tardio, o livro de estreia de nosso poeta, *Há uma gota de sangue em cada poema*, vale, em 1917, como sua abertura para a modernidade. Ela estaria na poesia de participação conhecida em Jules Romains, que teria reforçado para Mário as propostas da Abadia: uma arte voltada para a humanidade (...). Estaria também na dimensão de um cristianismo ligado ao cotidiano, como em Francis Jammes e Paul Claudel. E nos arrojos poéticos e imagéticos, vindos muito provavelmente da leitura de Verhaeren (sinestesias, onomatopéias, neologismos) e da versificação de Claudel. *Há uma gota de sangue em cada poema*, mesmo sendo uma "obra imatura" é poesia que avança além do confessional amoroso, das nebulosidades penumbristas ou da permanência de temas e soluções simbolistas e parnasianos em nossa literatura. No anseio de participação já aparece um traço que repercutirá em toda a trajetória intelectual de nosso escritor: a procura do cristianismo integral, ligado a uma reformulação do homem e da sociedade (LOPEZ, 1979, p. 86).

Enquanto nesse livro de 1917 vê-se a incorporação dos efeitos da *Grande Guerra* na expressão exaltada e perplexa de uma preocupação com seus danos sobre as populações, em *Amar, verbo intransitivo*, de dez anos depois, Mário de Andrade dará muitos passos adiante, buscando transcender a mera discussão do seu significado ou da extensão desumanizante do conflito. Deve-se notar que, por essa época, já no auge do que ficaria conhecido como "fase heroica" do modernismo, o autor, assumindo-se como ponta de lança e líder ideológico do movimento, permite-se não só na poesia, mas na prosa de ficção, uma crescente liberdade de experimentação formal que não se vê em *Há uma gota de sangue em cada poema*. A despeito desse aparente contraste, é ainda a guerra uma das motivações de seu escrito, agora influente tanto no plano do enunciado – já que se retrata no livro a inserção no Brasil de uma imigrante alemã fugida dos efeitos da guerra – como no plano da enunciação – se entendermos que o experimentalismo formal de vanguarda é ditado pelo estado mental resultante do conflito[3].

[3] Na introdução do clássico *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, Gilberto Mendonça Teles observa um claro vínculo entre as propostas das variadas vanguardas do início do século XX e o fenômeno da Primeira Guerra Mundial, entendido como um divisor de tendências: "Dessa dialética entre o microcosmo e o macrocosmo das teorias poéticas, em que se pressente a base filosófica de Durkheim e Gabriel Tarde, motivadora também da renovação linguística de Saussurre, que vão sair os grandes movimentos da vanguarda literária antes da guerra, como o futurismo (1909), o expressionismo (1910) e o cubismo (1913). Com o advento da guerra essas três correntes concorreram para o aparecimento de duas atitudes antitéticas: a desagregação, o niilismo dadaísta de 1916 (...) e a reorganização, a expectativa otimista do após guerra", a

É oportuno recuperar alguns dados do contexto da época para que se possa dimensionar a reflexão crítica proposta pelo enredo do romance. Nos anos 1920, o país estava em ebulição e o desejo de mudança, decorrente da percepção de uma crise renitente, acometia tanto o campo artístico quanto o político. Na esfera política, foi criado o Partido Comunista e ganharam força o Movimento Tenentista e a Coluna Prestes, que acabaram de certa forma, atraindo os intelectuais de esquerda, inclusive Mário de Andrade. Tais movimentos políticos, juntamente com a crise da Bolsa de Nova York em 1929, acabariam por derrubar a República Velha em 1930. Por outro lado, o Brasil (e especialmente São Paulo) se abre a uma leva de imigrantes que, ignorando a crise local, buscam no país uma possibilidade de reconstrução de seus sonhos depois do fim do conflito mundial, com o rastro de pobreza que, em algumas localidades, ele deixou ao seu fim.

O enredo de *Amar, verbo intransitivo* é situado no começo dos anos 1920, e se desenvolve em torno de uma família paulistana burguesa, cujo pai contrata os serviços de uma governanta alemã (Elza, que é chamada por todos de Fräulein), aparentemente para ensinar alemão e piano a seus filhos. Na verdade, a função de Fräulein será iniciar sexualmente o adolescente Carlos, filho mais velho da casa, livrando-o do contato perigoso com meretrizes e aventureiras. O envolvimento tem fortes consequências para Carlos, que experimenta ao mesmo tempo o prazer do conhecimento do amor e a desilusão ao se revelarem as verdadeiras motivações da presença de Fräulein em sua vida.

Ainda solteira, aos 35 anos, integrando-se a uma realidade cultural que oscila entre a ostentação dos endinheirados – que, no entanto, são primitivos em sua limitada informação e na hipocrisia de seus valores – e a miséria dos despossuídos, Elza se caracteriza como um ser em crise de identidade. Embora seja uma "iniciadora sexual" com vários trabalhos prestados, não se vê como prostituída. Apreciadora de música erudita, literatura e filosofia, cultiva hábitos culturais refinados, vividos em sua solidão rodeada da rudeza brasileira. Assim o narrador descreve sua experiência estética:

> Fräulein quase nada sabia do Expressionismo nem de modernistas. Lia Goethe, sempre Schiller e os poemas de Wagner. Principalmente. Lia também bastante Shakespeare traduzido. Heine. Porém Heine caçoara da Alemanha, lhe desagradava que nem Schopenhauer, só as canções. Preferia Nietzsche, mas um pouquinho só, era maluco, diziam. Em todo caso Fräulein acreditava em Nietzsche. Dos franceses, admitia Racine e Romain Rolland. Lidos no original. (ANDRADE, 2011, p. 71).

Mas há outros sonhos a buscar: o ideal do amor romântico (que faz contraponto com a racionalidade com que lida, sem culpas, com seu ofício) para ser vivido junto com um imaginário homem alemão de porte intelectual, filósofo e acadêmico, quando conseguisse juntar dinheiro suficiente para retornar a sua pátria, "se ao menos as coisas por lá não estivessem tão ruins" (ANDRADE, 2011, p.77). Seu drama reside em manter a dignidade dessa busca mesmo sabendo que sua aventura no Brasil não lhe oferece oportunidades de realização, como mostra a sequência: "as notícias chegavam cada vez mais tristes. a última carta do irmão eram dois braços implorantes pra américa... américa desilusória"

crença do "espírito novo" (...) anunciado por Apollinaire no seu testamento literário "L' Esprit Nouveau e les Poètes" em 1918" (TELES, 2009, p. 10). A literatura, além das outras formas de arte, era renovada pelo que o estudioso denomina "tendências organizadoras de uma nova estrutura estética e social", ditadas pelo conflito. As realizações formais e os eixos temáticos do que se idealizava nas diferentes propostas das vanguardas oscilarão entre a euforia que o combate enseja e as decepções que ele provoca.

(ANDRADE, 2011, p. 79).

As contradições de Elza permitem ao narrador do texto – que se assume metalinguisticamente como o "autor" num processo de criação da personagem – uma reflexão sobre a condição dos imigrantes alemães e sobre os efeitos da *Grande Guerra* – com seus desdobramentos de miséria e depressão cultural – na Alemanha, como se lê nesse trecho:

> Mesmo antes de 14 a existência arrastava difícil lá, fräulein se adaptou. Veio pro Brasil, Rio de Janeiro. Depois Curitiba onde não teve o que fazer. Rio de Janeiro. São Paulo. Agora tinha que viver com os Sousa Costas. Se adaptou. (ANDRADE, 2011, p. 26).

Do ponto de vista formal o livro inova na técnica narrativa e na linguagem, identificada com um projeto estético e ideológico modernista aberto a um nacionalismo crítico, que dá grande ênfase ao uso da língua viva, transcendendo os limites do imposto pelas normas gramaticais. O romancista revela em 1924, em carta a Manuel Bandeira, quando redigia *Amar, verbo intransitivo*:

> O livro é uma mistura incrível. Tem tudo lá dentro. Crítica, teoria, psicologia e até romance: sou eu. E eu pesquisador. Pronomes oblíquos começando a frase, 'mandei ela' e coisas assim, não na boca de personagens, mas na minha direta pena. Fugi do sistema português. Que me importa que o livro seja falho. Meu destino não é ficar. Meu destino é lembrar que existem mais coisas que as vistas e ouvidas por todos. Se conseguir que se escreva brasileiro sem por isso ser caipira mas sistematizando erros diários de conversação, idiotismos brasileiros e sobretudo psicologia brasileira, já cumpri o meu destino. Que me importa ser louvado em 1985? (ANDRADE, 1984, p. 32).

Mas, a obra também se permite experimentações na disposição das sequências, não em capítulos, mas a partir de cenas, que criam descontinuidade e quebra da linearidade narrativa, povoada de flashes que resgatam o passado. O narrador faz uso de recursos técnicos cinematográficos como os cortes e a simultaneidade que capta a ação como se ocorresse no momento da leitura. Telê Porto Ancona Lopez sugere que o uso desses recursos o filia à estética expressionista, que se caracteriza pela deformação da realidade e pela intenção de captar estados mentais transtornados. (LOPEZ, 2011, p. 162).

Outro aspecto inovador do texto é o constante emprego das digressões, boa parte delas metalinguísticas, como esta, célebre por apresentar uma possível teorização sobre a leitura segundo o olhar dos modernistas:

> Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que o meu livro tem neste momento cinqüenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é autor dele.[...] Cinqüenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinqüenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos para avenida Higienópolis! (ANDRADE, 2011, p. 57).

Outras reflexões paralelas assumidas pelo narrador-autor caracterizam-se pelo

conteúdo sociológico, versando sobre a cultura alemã nos seus confrontos com a brasileira. Eis um exemplo:

> O alemão propriamente dito é o cujo que sonha, trapalhão, obscuro, nostalgicamente filósofo, religioso, idealista incorrigível, agarrado com a pátria, com a família, sincero e 120 quilos. Vestindo o tal, aparece outro sujeito, homem-da-vida, fortemente visível, esperto, hábil e europeiamente bonitão. Em princípio se pode dizer que é matéria sem forma, dútil H2O se amoldando a todas as quartinhas. Não tem nenhuma hipocrisia nisso, nem máscara. Se adapta o homem-da-vida, faz muito bem. Eu se pudesse fazia o mesmo, e você leitor? Porém o homem-do-sonho permanece intacto. Nas horas silenciosas da contemplação, se escuta o suspiro dele, gemido espiritual um pouco doce por demais, que escapa dentre as molas flexíveis do homem-da-vida, que nem dum deus paciente encarcerado (ANDRADE, 2011, p. 60).

Cumpre anotar que a verve experimentadora do autor alcança na obra alguns dos seus melhores resultados, seja na construção complexa do enredo (com discussões profundas sobre a psicologia dos personagens, o que evidencia a incorporação dos primados da psicanálise por Mário), seja na concretização formal de sua elaboração. Um dado frequentemente observado pelos estudos a respeito do romance é o fato de que, com alguma ironia, o autor optou por denomina-lo um "idílio", remetendo, de modo enganador, o leitor a uma história de amor idealizado que, ao fim, não se concretiza. A esse respeito, Telê Porto Ancona Lopez observa:

> E a ironia, no desfecho, brinca com o conceito tradicional de romance de amor; em que o importante, o que sustem o interesse do leitor, é o relacionamento do herói com a heroína. Ali havia se desenrolado um idílio sem importância maior, embora constituindo o núcleo da narrativa. [...] Em Amar, verbo intransitivo, torna-se então claro que o fundamental não é a história de amor, pois o livro não termina; vai ainda por muitas páginas, cenas e digressões [...] No livro de Mário, o que interessa é o alcance de suas personagens, o modo de constituir um romance. Perdão! o modo de experimentar... um idílio. (LOPEZ, 2011, p.17-18).

A impossibilidade do amor ideal, sugerida pelo belo título do "idílio" é, por certo, decorrência dos transtornos de adaptação da protagonista à realidade social e cultural descoberta, à qual ela se submete por força dos efeitos da guerra de que foge.

Saliente-se que os embates vivenciados por Fräulein se nos mostram intensificados em sua dramaticidade pelas escolhas Mário de Andrade ao compor formalmente a obra. Fugindo da linearidade, o comportamento narrativo da voz que descreve as desventuras de Elza e as complexidades de suas buscas num espaço e num tempo de desamparo, investe na inovação dos modos de narrar. Isso, por certo, revela uma concepção de arte que se explica pela absorção do clima de instabilidade vivido no mundo a partir dos episódios da Primeira Guerra Mundial. A ausência de certezas impondo-se como imperativo, associada a uma forte descrença na possibilidade de descrição precisa e coerente num mundo em transe (o mesmo que é desbravado na errância da protagonista do idílio, vítima das consequências do conflito e buscando construir uma nova identidade, sem saber como conseguirá isso), leva a que a expressividade do criador se paute pelo incerto e pelo experimental.

A expressividade ditada pelo conflito

No primeiro capítulo de *O mundo sitiado*, Murilo Marcondes de Moura estabelece o vínculo notório entre guerra moderna e poesia de vanguarda:

> A guerra moderna não é propriamente um tema literário, é antes uma circunstância histórica em que os poetas foram constrangidos a atuar (...). Mas a própria expressão consagrada "guerra moderna" já indica a sobreposição de um particularíssimo momento histórico a um horizonte temático mais vago e universalizante. A Primeira Guerra Mundial, como se sabe, encontrou expressão poética mais plena na poesia de vanguarda, que lhe é imediatamente anterior, quase simultânea. (MOURA, 2016, p. 10).

Com efeito, eclodiram antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) movimentos vanguardistas caracterizados pela ousadia da expressividade, refratária tanto aos primados da lógica quanto às expectativas do gosto dominante determinado pelos hábitos de recepção do século anterior, ainda resistentes na média dos apreciadores de arte. A guerra, com seu horror e o desespero que disseminou, em parte confirmou os objetivos dessas vanguardas, que acentuavam ainda mais a desagregação da literatura e a perda completa da logicidade nas artes em geral. Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda*, observa que a marca dominante das atitudes de vanguarda é o choque que se busca provocar por meio das realizações estéticas:

> Esse choque é intencionado pelo artista de vanguarda, que mantém a esperança de, graças a essa privação de sentido, alertar o receptor para o fato de a sua própria práxis vital ser questionável e para a necessidade de transformá-la. (BÜRGER, 2009, p. 158).

Poucos fatos da história recente ensejaram tanta (necessidade de) transformação da "práxis vital" do receptor quanto a *Grande Guerra* e, em consequência disso, muito da produção artística ligada a ela se pauta na busca pelo choque e na redefinição dos modos de expressão, inevitavelmente renovados.

A comparação dos livros *Há uma gota de sangue em cada poema* e *Amar, verbo intransitivo* mostra dois modos de percepção da Primeira Guerra Mundial pelo escritor modernista Mário de Andrade. Nos dois casos o conflito fornece temas e enseja o debate sobre a extensão dos efeitos das batalhas sobre quem viveu aqueles dias do começo do século passado. Porém, no "idílio" escrito em 1927, Mário recebe da guerra não só o assunto, mas o modo como tratá-lo, elaborando o texto com um conjunto de recursos artísticos de vanguarda que só se evidenciaram por terem sido gestados no confuso e rico contexto cultural vivido em torno da guerra ou por ela decidido.

Seu livro de estreia, de 1917, com as hesitações compreensíveis, concebe uma expressividade poética radicada no grandiloquente e no sentimental para externar uma sincera inquietação com os desdobramentos do conflito. Salienta-se uma tendência ao belicismo na defesa de uma ação em prol dos acometidos pelos efeitos das batalhas, ainda que, mais do que tudo, o exaspere a possibilidade de implantação de uma "barbárie" com consequências sobre o legado da cultura ocidental por obra dos ataques à França, espaço então idealizado pelos

artistas locais, ávidos por absorver as inovações estéticas e comportamentais ali criadas.

O "idílio", publicado dez anos depois, nos mostra um Mário em tudo mais maduro, entre outros motivos, por entender, à distância de alguns anos, mais complexamente os meandros da guerra e seus desdobramentos. A própria leitura da centralidade da França como espaço modelar de cultura, tão enfatizada em *Há uma gota de sangue em cada poema*, é agora matizada pelo fato de, após ter conhecido intelectuais franceses, como Blaise Cendrars, ter-lhe ficado clara a necessidade de voltar-se ao Brasil por um viés crítico, quer na pesquisa de uma linguagem literária brasileira (e moderna), quer nos retratos das realidades nacionais.

O enredo de *Amar, verbo intransitivo* vê o Brasil pela descrição que dele faz uma estrangeira, desterrada e desnorteada pela guerra. No choque cultural vivenciado na "América desilusória", ela reavalia sua origem e as contradições do devir histórico de sua terra, a Europa do progresso e da destruição (a guerra) provocada por ele. Mas tampouco o Brasil lhe representa qualquer promessa consistente de futuro. Sua distopia – lembremos sempre, provocada pela guerra, que força a migração e determina a sua condição de sujeito *nowhere* – encontra eco nas opções de linguagem do texto que a representa, também ele descentrado, indefinido, multifacetado, caleidoscópico, carregado de crítica e ironia desencantada. Em suma, talvez se pudesse cogitar que tanto Elza, em sua experiência, como o texto que a revela se definem pelo espírito da modernidade e suas consequências.

Se nos poemas de estreia do então autodenominado Mário Sobral a "abertura à modernidade", apontada por Telê Porto Ancona Lopez (em *Arlequim e Modernidade*, que citamos antes) se dá a ver pelo arcabouço ideológico de sua iniciativa esperançosa de redenção do humano por meio de uma literatura de "participação" nos fatos da história, denunciando a guerra e se compadecendo de suas vítimas e expressando isso no plano do enunciado, no "idílio" da fase madura do já consagrado Mário de Andrade, a modernidade se confirma principalmente pela materialização da enunciação. Tanto quanto um mero dizer "da" guerra, lhe interessam possibilidades de dizer "a" guerra, investindo nos recursos da linguagem de que lança mão para se referir a ela. Essa transição mostra a força dos efeitos do conflito sobre a criação de Mario de Andrade, traduzidos na pluralidade de sentidos e recursos linguísticos experimentados por ele.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Blaise Cendrars. *Revista do Brasil*, São Paulo, n. 99, p. 214-223, mar. 1924.

_____. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Obra imatura*. São Paulo: Agir, 2009.

_____. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. Rio de Janeiro: Agir, 2011.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CENDRARS, Blaise. *O loteamento do céu.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COMPAGNON, Olivier. *A América Latina e a Grande Guerra (Argentina e Brasil, 1914-*

1939). Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: Rocco, 2014.

FERNANDES, Lygia. *Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

FRAGELLI, Pedro. Engajamento e sacrifício o pensamento estético de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 57, p. 83-110, dez. 2013.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Arlequim e modernidade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 21, p. 85 a 100, 1979.

_____. A estreia poética de Mário de Andrade. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mariodeandradiando*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 3 a 16.

_____. Um idílio no modernismo do Brasil. In: ANDRADE, Mário de. *Amar, verbo intransitivo: idílio*. Rio de Janeiro: Agir, 2011. p. 11 a 25

MOURA, Murilo Marcondes de, *O Mundo Sitiado — A Poesia Brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.

SILVA, Antônio Manoel dos Santos; SANT'ANNA, Romildo. *Literaturas de língua portuguesa: Brasil*. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 2007.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. Petrópolis: Vozes, 2009.

TRIGO, Luciano. Um moderno viajante nos trópicos. *Revista de História*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 78-82, junho de 2005.

Recebido em 11/01/2018
Aprovado em 04/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Um fenômeno mor ou um lapso sutil?: antropofagia e fingimento na poética de Ana Cristina Cesar[1]

Um fenômeno mor ou um lapso sutil?: anthropophagy and pretense in Ana Cristina Cesar's poetics

Cristina Oliveira RAMOS[2]

RESUMO: O presente ensaio visa propor uma abordagem teórico-prática de algumas das linhas orientadoras da estética compositiva de Ana Cristina Cesar. Este trabalho, deter-se-á, fundamentalmente, nas implicações relativas a dois fenómenos: a intertextualidade (que a autora designa como "vampirismo" ou "ladroagem") e o fingimento poético, partindo da análise dos poemas "Carta de Paris" (CESAR, 2013, p. 194-195), "Soneto" (CESAR, 2013, p. 151) e "Final de uma ode" (CESAR, 2013, p. 21). Ao longo das próximas páginas, sustentando a argumentação em estudos sobre as várias conceções do canibalismo e da sua essência (ANTELO, 2001; KLANG, 2011; FRIAS, 2017; ALMEIDA, 2005) bem como sobre a dissimulação lírica (PESSOA, 2006a), pretende-se discorrer sobre o modo como a autora tirou partido desses mecanismos para a elaboração dos seus poemas. Sublinhar-se-ão, ainda, algumas das potencialidades que daí advêm. Assim, procura-se demonstrar que a poética de Ana Cristina Cesar é "muito construída, muito penosa (...), tem tudo" (CESAR, 1999a, p. 271) e destacar quer uma conceção não pejorativa do fenómeno antropofágico quer o ímpeto fragmentário e evasivo do sujeito lírico patente no *corpus* de textos selecionados para a discussão e análise.

PALAVRAS-CHAVE: Ana Cristina Cesar. Antropofagia. Fingimento poético

ABSTRACT: The current essay aims at starting a theoretical-practical reflection on some of the guidelines of the compositional aesthetics of Ana Cristina Cesar. This paper will focus mainly on the implications of two phenomena: intertextuality (which the author calls "vampirismo" or "ladroagem") and poetic pretense, based upon an analysis of poems like "Carta de Paris" (CESAR, 2013, p. 194-195), "Soneto" (CESAR, 2013, p. 151) and "Final de uma ode" (CESAR, 2013, p. 21). In the course of these pages, supporting my arguments on studies of numerous conceptions of cannibalism and of its essence (ANTELO: 2001; KLANG, 2011; FRIAS, 2017; ALMEIDA, 2005) as well as on lyrical dissimulation (PESSOA, 2006a), it is intended to discuss the way the author made use of these mechanisms for her poems' composition. The potential that comes from them will also be explored. Hence, it's my goal to demonstrate how Ana Cristina Cesar's poetics is "muito construída, muito penosa (…), tem tudo" (CESAR, 1999a, p. 271) and to emphasize a non-pejorative concept of the anthropophagical phenomenon and the fragmented and evasive impetus of the lyrical subject presented in the corpus selected for the discussion and the analysis.

KEYWORDS: Ana Cristina Cesar. Anthropophagy. Poetic pretense

[1] Este ensaio constitui um excerto de RAMOS, Cristina I. Oliveria. *Poderei dizer-vos que ela ousa?*: poesia e hibridismo na obra de Ana Cristina Cesar. 2017. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto.

[2] Universidade do Porto – UP – Faculdade de Letras/FLUP. Doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartes na FLUP. Porto – Portugal. CP: 4150-564. E-mail: cristina.r15.08@gmail.com

O trabalho poético da autora carioca Ana Cristina Cesar (1952-1983) é pautado por diversas técnicas compositivas de entre as quais se destacam mais facilmente a mimetização de fragmentos dialógicos e de episódios mundanos, onde a narração de eventos quotidianos toma relevo, e o recurso a um registo de matriz coloquial e algo oralizante. Estes traços adjuvam a potenciação da intenção de real que os poemas pretendem visar, que se correlaciona, ainda que por contraposição, com o *topos* do fingimento poético, que remete, desde logo, para a estética pessoana. Nos textos de caráter híbrido da poeta, julgo que esse impulso de simulação é levado ao seu limite máximo, o que não invalida, de todo, que nos poemas onde o verso se encontra delineado este efeito não esteja também presente.

Faço um breve aparte, para realçar que, muito embora a temática que proponho abordar tenha sido já alvo de algumas reflexões críticas, mais ou menos extensas, por parte de autores como Maria Lucia de Barros Camargo[3], Annita Costa Malufe[4] ou Ítalo Moriconi[5] (a título de muito conciso exemplo), pretendo aqui privilegiar, sim, uma discussão ancorada em diversas perspetivas teóricas, porém com um cunho interpretativo-metodológico individual.

Por outro lado, saliento que não me deterei longamente na questão do fingimento, *per se*, por optar mencioná-la como estágio de um processo de cisão e crise identitárias que pode conduzir, a meu ver, não só à fragmentação do sujeito como ainda à antropofagia textual.

Começo por destacar o poema "Carta de Paris", onde estão patentes mecanismos de "vampirismo", pois a poeta não imitou, mas furtou (cf. ELIOT, 1921, p. 114) fragmentos do poema "Le Cygne" (BAUDELAIRE, 1991, p. 130-132), de Charles Baudelaire, para os incorporar, por vezes *telle quel*, na sua extensa composição, de tal forma que, como advertiu Maria Lucia de Barros Camargo, o palimpsesto – essa "experiência sensual com o signo estrangeiro" (SANTIAGO, 2000, p. 21) – está presente, direta ou indiretamente, na totalidade do corpo textual (cf. CAMARGO, 2003, p. 153). Destarte, encontram-se nesta "Carta" (que segue não de um qualquer outro ponto do globo, mas sim de Paris, cidade-natal de Baudelaire) claras marcas de processos de intertextualidade com fragmentos líricos do autor francês.

Principie-se a reflexão sobre o poema partindo do título – "Carta de Paris" –, que acredito, tendo por base a teorização de Maria Lucia de Barros Camargo, impele o leitor-recetor à perceção de que a poeta jogou com algumas implicações primeiras dos géneros discursivos, como, no caso do género epistolar, o são o registo de cariz intimista (no contexto estético, idealizado) e a indicação do destinatário, do emissor e da datação da missiva, dados que não se encontram nem no corpo textual nem fora dele.

Ana Cristina Cesar, neste enunciado poético, manteve a bipartição que se encontra em "Le Cygne", de Baudelaire, porém distanciou-se da matriz compositiva do poeta francês, desde logo por abandonar um verso claramente demarcado. Leia-se um trecho da primeira parte desse esboço de missiva:

[3] Cf. CAMARGO, Maria de Lucia Barros. (In) Confissões. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos*: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003. p. 112-118 e CAMARGO, Maria de Lucia Barros. Com Remorsos de Vampiro. In: *Idem*, p. 143-151.

[4] Cf. MALUFE, Annita Costa. Estratégias para uma escrita do segredo. In: AA. VV., *Sereia de Papel*: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 55-79.

[5] Cf. MORICONI, Ítalo. A mão que escreve. In: MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar*: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 95-115.

> Eu penso em você, minha filha. Aqui lágrimas fracas, dores mínimas (...), águas mentirosas fecundando campos de melancolia,
>
> (...) A velha Paris já terminou. As cidades mudam mas meu coração está perdido, e é apenas em delírio que vejo
>
> campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas; apenas em delírio vejo (CESAR, 2013, p. 194).

Atente-se, agora, num excerto do poema francês, que ecoa no excerto transcrito acima, e observe-se como se tornam evidentes as semelhanças temáticas e linguísticas entre ambos:

> Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
> Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
> L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
> Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,
>
> A fécondé soudain ma mémoire fertile,
> (…)
>
> Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
> Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
> Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
> Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus. (BAUDELAIRE, 1991, p. 130).

Constata-se, então, que a autora de *Luvas de Pelica* se afastou da matriz compositiva baudelairiana, não apenas na questão da utilização do verso, como na não convocação de nenhuma entidade que pudesse ser associada, à partida, a figuras reconhecíveis para o seu texto poético (apenas se refere a "minha filha" e a "Charles", signos esvaziados para o leitor) e forjando imagens não tanto coincidentes, quanto diversas das que Baudelaire expôs.

No início do texto da poeta, o discurso revela uma mescla entre narratividade, descritivismo e lirismo. O sujeito poético começa por enumerar as formas sob as quais a sua dor se evidencia: "lágrimas fracas, dores mínimas (…), águas mentirosas fecundando campos de melancolia", num ato expositivo que potencialmente aponta para o atingir da catarse.

Mencionando, ainda, o excerto supratranscrito, verifica-se que o recetor desse enunciado toma contacto com o facto de a purificação, através da comunicação, das emoções poéticas não se verificar, de todo: "As cidades mudam, mas meu coração está perdido". Este trecho evidencia um contraste entre a celeridade do progresso do mundo e a imobilidade do *eu*, que se restringe à *flânerie*: "le mélancolique sent qu'il retarde dans sa réponse au monde. Souvent il éprouve une entrave qui l'immobilise, face au spectacle extérieur qui s'accélère vertigineusement" (STAROBINSKI, 1989, p. 64), explicitou Starobinski.

Outro dos aspetos que me parece relevante destacar é a questão de o sujeito poético assumir que, somente em delírio, pode conceber determinadas imagens, tais como: "campos de batalha, museus abandonados, barricadas, avenida ocupada por bandeiras, muros com a palavra, palavras de ordem desgarradas". Se, por um lado, esse delírio se relaciona com uma possível analepse profícua para resgatar uma Paris outrora já contemplada e mimetizada

poeticamente por Baudelaire, por outro, parece-me que o delírio não tem que ver unicamente com um retrocesso no tempo cronológico, como ainda se pode prender, de modo mais linear, com um estado indicativo de um eventual instante alucinatório, precedente da loucura.

Progredindo um pouco na argumentação, saliento que Marsilio Ficino salvaguardou que a loucura não deve ser, forçosamente, encarada como algo negativo, que conduz os espíritos a um abismo sem retorno – "hay dos tipos de enajenación: una causada por las enfermedades humanas y otra causada por la divindad. A la primera se llama insania y a la segunda locura divina" (FICINO, 1993, p. 131) – e prosseguiu a sua argumentação acrescentando que "la locura, que tiende a lo superior, es divina como su propia definición indica. Existen, por tanto, cuatro tipos de locura divina: la primera, la locura poética" (*idem*, p. 35). Ora a meu ver, é precisamente esta "loucura poética" que assomou ao espírito criativo de Ana Cristina Cesar e que se evidencia através da aceitação da alienação pontual do eu lírico, até porque, segundo a autora, "poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo" (CESAR, 1999a, p. 267).

Fazendo um novo apelo à contemplação mediada pelo furor que rapta o indivíduo, possibilitando o resgate de quadros mentais do passado para o seu consciente, o sujeito poético mescla o seu pensamento relativo ao progresso de Paris, com imagens de

> Anaïs de capa negra bebendo como Henry no café, Jean à la garçonne cruzando com Jean Paul nos Elysées, Gene dançando à meia luz com Leslie fazendo de francesa, e Charles que flana e desespera e volta para casa com frio da manhã e pensa na Força de trabalho que desperta,
>
> na fuga da gaiola, na sede no deserto, na dor que toma conta, lama dura, pó, poeira, calor inesperado na cidade, garganta ressecada. (CESAR, 2013, p. 194).

Neste excerto, o recetor do texto lírico é reenviado para o pensamento melancólico de Charles, através do exercício rememorativo do eu poético. Já não se estabelece contacto com um único sujeito pesaroso, como ainda e indiretamente se é conduzido até personagens resgatadas pela memória desse *eu*, também elas detentoras de um caráter melancólico. Charles, que, neste âmbito, pode aproximar-se da figura concreta de Baudelaire, não se revela como alguém dotado de um espírito inabalável, capaz de sobreviver entre as ruínas da "velha Paris": este *flâneur*, inspirado no poeta francês, abate-se sobre os seus pensamentos e apenas desespera, almejando a evasão da "dor que toma conta" e a "fuga da gaiola" (essa mesma onde se encontrava enclausurado o cisne de Baudelaire).

Permanecendo no pensamento de Charles, realço que esta figura remete, por sua vez, para outros seres dolentes, enlutados, face a diversas situações: "exilados com sede que num instante esquecem que esqueceram e escapam do mito estranho e fatal da terra amada" (*ibidem)*. Estes exilados, recordados por Charles, que é, por seu turno, lembrado pelo sujeito poético, inauguram um novo nível na cadeia energética do pesar, que vai sendo transmitido de pensamento em pensamento.

Leia-se um outro excerto:

> Paris muda! mas minha melancolia não se move. (...) tudo vira alegoria: minha paixão pesa como pedra.
> Diante da catedral vazia a dor de sempre me alimenta. Penso no meu Charles, com

> seus gestos loucos (…), sem trégua, e penso em você,
>
> minha filha viúva para sempre, prostituta, travesti (…) e penso em você,
>
> amante sedutora, mãe de todos nós perdidos em Paris (…) e penso enfim (…)
> em alguém que perdeu o jogo para sempre, e para sempre procura as tetas da Dor que amamenta a nossa fome e embala a orfandade esquecida (…)
>
> e penso em Paris que enfim me rende, na bandeira branca desfraldada, navegantes esquecidos numa balsa, cativos, vencidos, afogados... e em outros mais ainda! (CESAR, 2013, p. 195).

Penso ser notória uma maior condensação de pensamentos interpenetrados, nesta segunda parte do poema. A velocidade de imagens a irromper da memória aumenta, porém o caráter das mesmas continua a revelar-se profundamente melancólico e o sujeito lírico, meditativo, mantém-se túrgido de uma dolência que se assume inexprimível, na sua génese e totalidade. Nesta confluência e relativamente ao abatimento do eu poético, Walter Benjamin é esclarecedor, referindo que "aqueles que meditavam e iam mais fundo viam-se na existência como num campo de ruínas preenchido por ações não concluídas e inautênticas" (BENJAMIN, 2004, p. 146).

Nesta parte do poema retoma-se a problemática da mudança exterior, que se opõe à imutabilidade do estado de sofrimento do eu lírico: Paris renovou-se, contudo a melancolia do sujeito manteve-se inabalável, resistiu à passagem do tempo, o que lhe imprime uma sobredosagem de dor ("a dor de sempre me alimenta"). Neste âmbito, já não tem influência sobre o sujeito lírico somente o seu pesar, mas ainda o sofrimento das figuras antropomórficas que são por si recordadas, através dos seus "chers souvenirs" (BAUDELAIRE, 1991, p. 131), que lhe causam angústias várias e que "pesa[m] como pedra". Deste modo, os atos de pensar e de visualizar (tão explícitos através da expressão baudelairiana reiterada por vezes com algumas variações – "eu penso") revelam-se não potenciadores da purificação das emoções, da libertação do sofrimento do sujeito poético, mas auxiliares do aumento da tensão dramática do *eu* e do agravamento da tonalidade melancólica que pauta o seu discurso. Neste contexto, assinalo que Walter Benjamin frisou que vale "a pena cair nessa contemplação absorta, que mais não seja pelos significados que ela (…) permite decifrar (…), mas a sua repetição sem fim estimula o desânimo vital do temperamento melancólico" (BENJAMIN, 2004, p. 147). A respeito desse longo histórico de tentativas de comunicação de pensamentos sobre vários sofrimentos convocados no poema baudelairiano, que são transfigurados e transportados para "Carta de Paris", Starobinski sublinhou que "[i]l ne s'agit pas, en effet, d'un 'Je pense' isolé (…) à la façon du 'Je pense' cartésien. Tous les 'Je pense' du poème sont adressés *à* des êtres malheureux – eux-mêmes pensifs et tourmentés" (STAROBINSKI, 1989, p. 76).

O desfecho do poema convoca diretamente a estrofe final do texto de Baudelaire e proporciona, à semelhança do que acontece nesse texto lírico, uma dilatação do espetro da melancolia lírica do discurso: "e penso (…) em outros mais ainda", revela, por último, o sujeito poético.

Resgato, agora, um outro fragmento poético de Ana Cristina Cesar que poderá operar enquanto síntese de "Carta de Paris" e onde também está presente um impulso vampírico: "Belo belo. Tenho tudo que fere" (CESAR, 2013, p. 36). Não deixe de notar-se, que neste fragmento, ressoa o poema "Belo Belo", de Manuel Bandeira (BANDEIRA, 1993, p. 180-181), do qual a poeta se apropriou, para depois o transfigurar e o ter como seu – o que aponta

para a dimensão da antropofagia, como mais adiante se debaterá, com mais demora.

Atente-se, agora, no poema "Soneto", que, mais do que implicar e adotar ativamente o mecanismo do fingimento, expõe uma reflexão sobre ele:

> Pergunto aqui se sou louca
> Quem quem saberá dizer
> Pergunto mais, se sou sã
> E ainda mais, se sou eu
>
> Que uso o viés pra amar
> E finjo fingir que finjo
> Adorar o fingimento
> Fingindo que sou fingida
>
> Pergunto aqui meus senhores
> Quem é a loura donzela
> Que se chama Ana Cristina
>
> E que se diz ser alguém
> É um fenômeno mor
> Ou é um lapso sutil? (CESAR, 2013, p. 151).

Considere-se o facto de o poema ser construído com base em interrogações de índole retórica (ora claramente indicadas, ora indiretas) relativas ao próprio sujeito, que se assume como a figura central do texto poético. Tal facto pode evidenciar a ânsia de interlocução por parte do eu lírico e, por consequência, o "impulso de mobilizar alguém ainda que esse 'alguém' não tenha uma génese específica e definida" (CESAR, 1999a, p. 258). Arrisco afirmar que, aqui, importa mais a hipotética existência dessa figura, do que a sua concretude.

Para além desta peculiaridade, o poema encontra-se perpassado pela questão da dissimulação lírica e pode acometer os preconceitos automatizados do recetor, dado que, como frisou Marcos Siscar, a "poesia de Ana C. é provocante ao decepcionar ou interromper uma expectativa" (SISCAR, 2011, p. 25) interpretativa linear.

O eu lírico parece, então, recuperar, desde o início, a questão da dificuldade que um qualquer leitor desinformado terá em identificá-lo: "Pergunto aqui se sou louca / Quem quem saberá dizer / (...) ainda mais se sou eu", pode ler-se na primeira quadra. A iteração propositada do pronome interrogativo parece-me contribuir para enfatizar a impossibilidade de reconhecer a poeta, enquanto entidade empírica, no enunciado estético, uma vez que, como defendeu T. S. Eliot, o "mundo de um grande (...) [autor] é um mundo em que o criador está presente em toda a parte, e em toda a parte oculto" (ELIOT, 1997, p. 118). Esta conceção pode, também, conduzir ao postulado barthesiano da "morte do autor", pois não deve deixar de considerar-se que o exercício da escrita é "destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito (...), o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1987, p. 49). Assim, a partir do momento em que, hipoteticamente, o autor empírico se transfere para o seu texto, a escrita literária filtra a sua existência enquanto tal e metamorfoseia-o em autor textual apenas, criando uma barreira exegética entre o emissor e o recetor da mensagem poética.

Mantendo-me nesta linha de raciocínio, não obstante avançando um pouco e aludindo à terminologia adotada por T. S. Eliot no ensaio "As três vozes da poesia", note-se que, neste

poema, apenas se pode encontrar a terceira voz da poesia, a saber: a "voz do poeta quando ele procura criar uma personagem dramática falando em verso; quando ele diz, não aquilo que pessoalmente nos diria, mas aquilo que lhe é possível dizer dentro dos limites de uma personagem imaginária". (ELIOT, 1997, p. 97).

A este propósito, recorde-se que Ana Cristina Cesar, num tom bem-humorado, afiança que "quando você lê um texto, você pode cair que nem um patinho também" (CESAR, 1999a, p. 263), constatando-se, portanto, a fragilidade dos conceitos de verdade e de confissão íntima, no domínio lírico.

Muito embora o primeiro verso da segunda quadra apresente uma conexão com o último da primeira estrofe, devido ao encavalgamento, os restantes três versos, mais do que contribuírem para a comunicação e explicitação das hesitações do sujeito poético, evidenciam a relação antropofágica que o soneto de Ana Cristina Cesar mantém com "Autopsicografia", de Fernando Pessoa (PESSOA, 2006b, p. 80), o que comprova que um enunciado textual não é um objeto individual e isolado, mas sim um "tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura" (BARTHES, 1987, p. 52), pois todos "os textos se situam num universo preexistente de textos, seja essa a sua intenção ou não" (STIERLE, 2008, p. 41), conforme salientaram Roland Barthes e Karlheinz Stierle, respetivamente.

Sublinho, desde já, que a antropofagia praticada pela poeta nem sempre é notada, de forma explícita, nos textos líricos, o que contribui para assegurar a complexidade da sua produção estética. Mais do que um trabalho de citação, denunciado através da colocação de aspas, Ana Cristina Cesar parece dar, também, um papel de relevo às incorporações diretas sem qualquer indicação gráfica, às paráfrases, alusões e reformulações de trechos que rouba, sem qualquer temor, aos autores que leu e que a influenciaram de algum modo. Neste contexto, recordem-se as palavras de Antoine Compagnon que sublinhou que "[é]crire, car c'est toujours récrire, ne diffère pas de citer. La citation, grâce à la confusion métonymique à laquelle elle préside, est lecture et écriture" (COMPAGNON, 1979, p. 34).

Preservando esta linha de pensamento, a conceção de Marjorie Perloff parece poder complementar a cosmovisão do último autor referido: para a ensaísta, fenómenos como os de apropriação, citação, cópia e reprodução revelaram-se mecanismos profícuos para a criação artística, ao longo de várias décadas (PERLOFF, 2010, p. 23), apesar de contribuírem para o dissipar da aura das obras que são alvo desses processos de mimetização[6]. Veja-se, ainda que, num outro ensaio, a supracitada autora realça a mundividência de Haroldo de Campos, que, a meu ver, vai ao encontro da do crítico francês que destaquei; para o autor brasileiro, escrever, nos nossos dias, tem que ver cada vez mais com o processo de reescrita (cf. *idem*, p. 69) pois nenhum texto é composto a partir do zero.

Abro um outro parêntesis para debater um pouco o conceito de antropofagia que se encontra metaforicamente ligado à poesia. Aponte-se que Maria Candida Ferreira de Almeida enfatizou que, tratando de uma temática como esta, torna-se pertinente considerar a duplicidade que determinados críticos têm por inerente à supranomeada noção: alguns consideram o termo "canibalismo" como equivalente da ação de se alimentar de carne humana, enquanto outros empregam a noção de "antropofagia", quando pretendem referir-se à componente ritualística dessa mesma ação. (ALMEIDA, 2005, p. 90)

[6] Para uma abordagem mais abrangente desta questão, cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água, 2012, p. 58-95.

Na esfera socioideológica indígena, os ritos canibais implicavam a crença na possibilidade da incorporação dos atributos dos inimigos capturados em combate, através da deglutição dos seus corpos (KLANG, 2011, p. 19-27) – aspetos que foram registados aquando do movimento de colonização do país, por ocidentais, que, por não terem essa cultura, estranharam a forma de vida dos índios[7] e tentaram impor-lhes a sua. No meu ponto de vista e adotando as palavras de Silviano Santiago, desta forma a América acabou por transformar-se em "*cópia*, simulacro que se quer[ia] mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua *origem*, apagada completamente pelos conquistadores" (SANTIAGO, 2000, p. 14). Nesta confluência o autor foi mais longe e apontou que o maior dos contributos que a América Latina cedeu à cultura ocidental proveio da aniquilação das noções de "unidade" e de "pureza", noções essas que perderam não somente a sua significação exata, como o seu peso, o seu sinal de superioridade cultural, aquando da afirmação gradual do trabalho de contaminação dos latino-americanos (*idem*, p. 16). Deste modo e reafirmando a posição de Maria Candida Ferreira de Almeida, o canibal é tido como sujeito regenerador, social e coletivo (ALMEIDA, 2005, p. 84). Tal análise aproxima-se, no meu ponto de vista, da seguinte premissa de Caetano Veloso: a "antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura) não um drible na questão" (VELOSO, 2017, p. 262).

Avançando um pouco, atente-se no facto de o conceito de antropofagia ter escapado a um "circunscrito significado no campo da etnologia ou da antropologia cultural de raízes históricas, tendo sido [também] importante o seu significado especificamente verbal ou textual" (FRIAS, 2017, p. 103), como demonstrou Joana Matos Frias. Graças nomeadamente aos trabalhos de Oswald de Andrade, a noção de antropofagia tornou-se mais porosa, plástica e, consequentemente, adaptável ao panorama literário, concretamente nos parâmetros que respeitam ao fenómeno intertextual tão caro à produção estética de Ana Cristina Cesar – que afirmou que cada "texto poético está entremeado com outros textos poéticos. Ele não está sozinho. É uma rede sem fim" (CESAR, 1999a, p. 267). O autor de *Serafim Ponte Grande*, ao

> cunhar o conceito de antropofagia como estratégia para a discussão da cultura e do poder, formulou uma audaz abstração da realidade, propondo a "reabilitação do primitivo" no homem civilizado, dando ênfase ao mau selvagem, devorador da cultura alheia transformando-a em própria, desestruturando oposições dicotômicas como colonizador/colonizado, civilizado/bárbaro, natureza/tecnologia. (ALMEIDA, 2005, p. 84).

Com esta perspetiva de reinterpretação não pejorativa da antropofagia e de valorização do "mau selvagem" enquanto ser regenerador e criativo, Oswald de Andrade sublinhou, no *Manifesto Antropófago*, que só "a Antropofagia nos une (...) [pois só lhe] interessa o que não é [seu]. Lei do Homem. Lei do Antropófago" (ANDRADE, 1990, p. 47) – preceito este que, quando aplicado à literatura, visa o destaque dado pelo autor à intertextualidade e, no seu caso peculiar, aos processos parodísticos de fragmentos de obras que, recorrentemente, desconstruía para, de seguida, construir com eles algo novo[8], até porque a sua proposta

[7] Como exemplo representativo, leia-se CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: AA. VV. *As viagens dos descobrimentos*. Lisboa: Presença, 1983. p. 239-263.

[8] Veja-se, a título de exemplo, o modo como se manifesta esse processo criativo na obra *Pau-Brasil*. Cf. ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

preconizava a transmutação do "tabu" em "totem", isto é, o estabelecimento da modernidade no desafio constante da tradição, segundo Ida Alves (ALVES, 2015, p. 17).

Sobre o mesmo *Manifesto*, não deixo de frisar a análise de Haroldo de Campos: o povo brasileiro deveria, portanto, "assimilar sob [a sua] espécie (...) a experiência estrangeira e reinventá-la em termos [seus], com qualidades locais ineludíveis" (CAMPOS, 2003, p. 35), fornecendo-lhe traços nacionais que a transmutassem e lhe proporcionassem uma cor local. Num outro ensaio, o autor reafirmou a sua cosmovisão acrescentando que a antropofagia "oswaldiana (...) é o pensamento da devoração crítica do legado cultural e universal, elaborado não a partir da perspetiva submissa e reconciliada do 'bom selvagem' (...), mas segundo o ponto de vista desabusado do 'mau selvagem'". (CAMPOS, 2006, p. 234).

Nesta linha crítica, junto a esta reflexão as palavras de Raúl Antelo, que me parecem pertinentes para a consolidação da visão da antropofagia enquanto conceito criativo e criador, capaz de propiciar o surgimento da novidade que se quer exaltada: a "antropofagia não devora corpos; ela produz corpos. Quem devora carne é o canibalismo" (ANTELO, 2001, p. 273).

Reposicionando a noção no domínio poético, penso ser precisamente esta a posição de Ana Cristina Cesar, quando recorre aos fenómenos que cunhou como "vampirismo" ou "ladroagem", para elaborar os seus textos poéticos. No que concerne a este aspeto, não deixe de resgatar-se a análise de Julia Kristeva que creio completar e sustentar o que acabo de destacar: "[t]he notion of *intertextuality* replaces that of *intersubjectivity*, and poetic language is read as at least *double*" (KRISTEVA, 1980, p. 66).

Retornando ao poema em destaque, contudo não perdendo este enquadramento, não se descure o facto de a própria poeta ter admitido, aludindo à teorização pessoana do fingimento poético, que a "limpidez da sinceridade nos engana, como engana a superfície tranquila do *eu*" (CESAR, 1999b, p. 202), que, no seu caso específico bem como no do autor de *Mensagem*, "[f]inge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente" (PESSOA, 2006b, p. 80).

Na senda desta argumentação, note-se que, muito embora o nome de Fernando Pessoa não conste no índice onomástico elaborado pela poeta carioca, sabe-se que esta era sua leitora e o pensamento pessoano influenciou-a de tal forma que Ana Cristina Cesar assumiu esse estreito contacto, em alguns dos seus poemas, ora evidentemente, ora de modo mais subtil: recorde-se o dístico

> a gente sempre acha que é
> Fernando Pessoa (CESAR, 2013, p. 243),

que impele a uma tipologia, no mínimo, dupla de leitura: por um lado, verifica-se a hipótese de o sujeito poético se identificar com a estética criadora pessoana, de tal forma que a devora para a tomar como sua e a parafrasear – nutrindo-se "das tetas dos poetas pensados no [s]eu seio" (CESAR, 2013, p. 206) –, todavia, por outro, assoma a possibilidade de o eu lírico estar a referir-se à alteridade inerente à multiplicidade de entidades autorais que integram a obra de Fernando Pessoa. A este propósito, recuperem-se as palavras de Heloisa Buarque de Hollanda para destacar que Ana Cristina Cesar, enquanto autora empírica, assumia e encenava várias personagens (cf. *Bruta aventura em versos*, 2011, min. 48:24-49:01) – a própria aponta para este mesmo impulso teatral em versos como "amo em ti os outros rostos" (CESAR, 2013, p. 271). Assim e ainda que esta multiplicidade do *ego* se materialize mais visivelmente na vida

quotidiana do que na existência estética, é clara a afetação pessoana, até porque como defendeu Harold Bloom, ser influenciado por algum autor é ser-se, também, ensinado por ele, é apreender noções e metodologias estéticas através de uma relação indireta, porque mediada pela literatura, mas próxima (BLOOM, 2011, p. 10).

Esta conexão com Pessoa não se limita, de todo, à apropriação e reinterpretação do conceito de fingimento inerente ao soneto e ao dístico mencionados. No poema "Final de uma Ode" (que, logo através do seu título, deixa entrever o jogo genológico estabelecido pela poeta), o sujeito poético alude à problemática da heteronímia, que, neste quadro concreto, pode constituir um foco de salvação para o eu melancólico e pode, também, adjuvar o aumento da sua melancolia. A este propósito, recorde-se que Maria Lucia de Barros Camargo enfatizou, sintetizando, que,

> agora, podemos pensar em espelhos que não refletem a imagem de seu criador, mas apenas as múltiplas imagens do(s) outro(s): outras falas, outros criadores. Afinal, diz a lenda que os vampiros não podem ver seu reflexo. Não conseguem jamais ter a própria imagem num espelho. Como construir sua identidade, se no espelho só aparece o outro? Como olhar para si mesmo, se não pela mediação do outro? (CAMARGO, 2003, p. 150).

No trilho desta afirmação, não obstante indo um pouco mais além, esse sujeito fragmentário parece reclamar para si a mesma particularidade que Walt Whitman realçou:

> Do I contradict myself?
> Very well then I contradict myself.
> (I am large, I contain multitudes.) (WHITMAN, 2003, p. 146).

Para além deste aspeto, esse desejo de "ser outros" pode conduzir à problemática da antropofagia, pois tem a agregação de fragmentos de outros corpos como hipótese para a instituição de uma nova identidade do eu lírico dolente.

Leia-se um excerto do poema:

> ai que outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano torpor me atira de braços abertos sobre as ripas do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera dividir o corpo em heterônimos – medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo. (CESAR, 2013, p. 21).

Julgo ser notório o facto de a poeta desejar, também ela, através do sujeito lírico, distribuir-se por várias entidades, como se, parafraseando Sá de Miranda, consigo se tivesse desavindo e fosse, por isso mesmo, posta em perigo (cf. MIRANDA, 1960, p. 8). Neste contexto, atente-se que na incontornável carta relativa à origem dos seus heterónimos[9],

[9] Para uma reflexão mais abrangente acerca desta missiva pessoana, cf. URIBE, Jorge. Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da 'Carta sobre a Génese dos Heterónimos'. *Estranhar Pessoa*, Lisboa, n. 3, p. 23-44, 2016. Disponível em:

Fernando Pessoa referiu que essa génese tinha que ver, profundamente, com a doença que o afetava: "Começo pela parte psiquiátrica. A origem dos meus heterónimos é o fundo de histeria que existe em mim. Não sei se sou histérico, se sou (…) um histero-neurasténico" (PESSOA, 2006a, p. 205-206) e destacou, ainda, que "[s]eja como for, a origem mental dos [s]eus heterónimos est[ava] na [sua] tendência orgânica e constante para a despersonalização e para a simulação" (PESSOA, 2006a, p. 206). Creio ser esta mesma tendência que está na base do desejo da divisão do corpo do eu poético de "Final de uma Ode". Não se descure, a este respeito, a conceção de melancolia enquanto enfermidade, que contribui para o estreitar da ligação da mundividência patente no poema com a perspetiva exposta pelo poeta português. A propósito desta dispersão do *eu*, recorde-se que Tiago Sousa Garcia enfatizou que as referências a

> Fernando Pessoa (...) e (...) a Álvaro de Campos (...), fazem de 'Final de uma ode' um poema que busca a libertação do *self* de si próprio através da multiplicação do ser; o sujeito busca a divisão heteronímica, mas essa divisão falhou (GARCIA, 2010, p. 59),

pois a melancolia do sujeito não se dissipa, prevalecendo o estatismo do *eu* – "medito aqui no chão, imóvel tóxico do tempo".

Retomo a segunda estrofe do soneto para realçar que, muito embora se verifiquem marcas do palimpsesto, o trabalho intertextual esboçado pela poeta não se prende tanto com a paródia assumida ou com o processo criativo dos poemas-piada de Oswald de Andrade, mas sim com a paráfrase, adotando a conceção de Affonso Romano de Sant'Anna, muito embora esses dois conceitos se apresentem em tensão – (cf. SANT'ANNA, 2003, p. 28). Isto é, o soneto da autora de *A teus pés* não instaura uma rutura contundente que gera uma descontinuidade com "Autopsicografia", privilegia antes uma continuidade, ainda que transmutada graças à antropofagia textual e à consequente paráfrase que daí advém. No trecho "E finjo fingir que finjo / Adorar o fingimento / Fingindo que sou fingida" ainda é, de certo modo, facilmente reconhecível o poema que operou enquanto alicerce. Nesta perspetiva, não se olvide que Stierle adverte precisamente que a "'intertextualidade' da obra não a pode descentrar. A obra descentrada, recaída em textos estranhos, só pode perder a sua identidade estética" (STIERLE, 2008, p. 54).

Volto um pouco atrás para salientar que, no que concerne ao mecanismo da paráfrase, Sant'Anna frisa que este se faz notar quando "o deslocamento é mínimo e ocorre uma técnica de *citação* e *transcriação* direta" (SANT'ANNA, 2003, p. 24), como penso acontecer no poema em análise. Outro dos traços que pode contribuir para a exclusão da hipótese de este ser um trabalho poético de matriz parodística tem que ver com a preservação da métrica: tal como no terceto pessoano, também o soneto de Ana Cristina Cesar se constrói com base em redondilhas maiores – métrica que aponta para o registo popular e que pode remeter para a ligação que a poeta pretendia estabelecer com o seu interlocutor, ainda que esta se baseasse num jogo de ocultamento e de ficção, pois, tal como notou Michel Foucault, "a escrita (...) é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer" (FOUCAULT, 2012, p. 35).

Retomo a problemática da paráfrase para realçar que esta "repousando sobre o idêntico

https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/58ec8d2ebebafbc65d80ee9a/1491897650948/Revista+Estranhar+Pessoa+n3.pdf. Acesso em: 25 jul. 2017.

e o semelhante (...) [oculta-se] atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma" (SANT'ANNA 2003, p. 27-28), conforme recordou Affonso Romano de Sant'Anna e como penso ser observável quando se analisa criticamente o soneto.

As duas últimas estrofes do poema retomam a questão do fingimento poético e da decorrente evasão da autora empírica que se encobre no enunciado, porém a interrogação final – "É um fenômeno mor / Ou é um lapso sutil?" – suspende qualquer possibilidade que restasse de identificação da poeta, pois, como a própria advertiu, num outro poema pertencente a *Luvas de Pelica*, "[y]ou [should] know what lies are for" (CESAR, 2013, p. 59); isto é, o recetor deve ser capaz de dissociar a sua entidade empírica da sua entidade textual, visto que dar "um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita" (BARTHES, 1987, p. 52).

Destarte, a perspetiva estética da autora de *Correspondência Completa* vai, a meu ver, ao encontro do seguinte postulado de Rimbaud: "[j]e est un autre" (RIMBAUD, 2007, p. 249); ou seja: não é, de todo, a figura autoral, que tece confidências ao recetor dos seus poemas, mas sim uma personalidade fictícia por ele elaborada. Roland Barthes sumariou, afirmando que

> o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu*: a linguagem conhece um "sujeito", não uma "pessoa", e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer "suportar" a linguagem, quer dizer, para a esgotar. (BARTHES, 1987, p. 51).

Com o seu impulso intertextual criador, Ana Cristina Cesar comprova que, para si, "a antropofagia é um modo de ser poeta (...). Nada se estabelece, nada se apresenta intocável, nada se conforma" (ALVES, 2015, p. 29), tudo é fusão e experimentação estética.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Maria Candida Ferreira de. Só a antropofagia nos une. In: AA. VV. *Cultura, política y sociedad.* Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912053709/cultura.pdf. Acesso em: 15 Mai. 2017.

ALVES, Ida. A poesia de Waly Salomão: antropofagia, hibridismo e polifonia. *Todas as musas.* São Paulo, n. 1, [s.p.], Jun-Dez 2015. Disponível em: http://www.todasasmusas.org/13Ida_Alves.pdf. Acesso em: 19 Mai. 2017.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990. p. 47-52.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

ANTELO, Raúl. Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético. In: ANTELO, Raúl. *Transgressão e modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001. p. 263-276.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p. 49-53.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BLOOM, Harold. Literary love. In: BLOOM, Harold. *The anatomy of influence:* literature as a way of life. New Haven: Yale University Press, 2011. p. 3-15.

Bruta Aventura em Versos. Direção de Letícia Simões. Artezanato Eletrônico, Matizar. Brasil: 2011. [DVD]. (76 minutos), colorido.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha. In: AA. VV. *As viagens dos descobrimentos*. Lisboa: Presença, 1983. p. 239-263.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 231-255.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 7-78.

CESAR, Ana Cristina. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso "Literatura de mulheres no Brasil". In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999a. p. 256-273.

CESAR, Ana Cristina. O poeta é um fingidor. In: CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999b. p. 202-203.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras. 2013.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: ELIOT, T. S. *Ensaios de doutrina crítica*. Tradução de Francisco de Melo Mosrer. 2. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1997. p. 97-118.

ELIOT, T. S. Philip Massinger. In: ELIOT, T. S. *The Sacred Wood*: essays on poetry and criticism. New York: Alfred A. Knopf, 1921. p. 112-130.

FICINO, Marsilio. Epítome al Íon de Platón o "De la Locura Poética' – dedicado al magnánimo Lorenzo de Médicis. In: FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Anthropos, 1993. p. 31-47.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?*. 8. ed. Lisboa: Vega, 2012.

FRIAS, Joana Matos. *Vamos comer Oswald?*: processos de devoração na poesia brasileira contemporânea. In: AA. VV. *Estudos de literatura brasileira em Portugal:* travessias. Santa Maria da Feira: Afrontamento, 2017. p. 101-114.

GARCIA, Tiago Sousa. *Para uma poética da nudez*: construção e exposição do self em Sylvia Plath e Ana Cristina Cesar. Inédito. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

KLANG, Helena, *Antropofagia digital:* a questão autoral no tempo do compartilhamento. 2011. 132 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

KRISTEVA, Julia. *Desire in language:* a semiotic approach to literature and art. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine and Leon Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

MALUFE, Annita Costa. Estratégias para uma escrita do segredo. In: AA. VV., *Sereia de Papel*: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p. 55-79.

MIRANDA, Francisco Sá de. *Obras completas*. 3. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1960.

MORICONI, Ítalo. A mão que escreve. In: MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar*: o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. p. 95-115.

PERLOFF, Marjorie. Unoriginal genius: an introduction. In: PERLOFF, Marjorie. *Unoriginal genius*: poetry by other means in the new century. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. p. 1-23.

PESSOA, Fernando. Carta de Fernando Pessoa sobre a génese dos heterónimos. In: PESSOA, Fernando. *Poesia de Fernando Pessoa*. 3. ed. Lisboa: Presença, 2006a. p. 203-210.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Fernando Pessoa*. 3. ed. Lisboa: Presença, 2006b.

RIMBAUD, Arthur. Rimbaud à Georges Izambard – Charleville, [13] mai 1871. In: RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2007. p. 248-249.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SISCAR, Marcos. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

STAROBINSKI, Jean, Les figures penchées: «Le Cygne». In: STAOBINSKI, Jean. *La Mélancolie au miroir*: trois lectures de Baudelaire. 1ère édition. [S.l.]: Julliard, 1989. p. 61-64.

STEINER, George. Dez razões (possíveis) para a tristeza do pensamento. Tradução de Ana Matoso. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

STIERLE, Karlheinz. *Existe uma linguagem poética? seguido de Obra e intertextualidade*. Tradução de Rui Mesquita. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2008.

URIBE, Jorge. Autoria, evolução e sentido: apontamentos para uma releitura da 'Carta sobre a Génese dos Heterónimos'. *Estranhar Pessoa*, Lisboa, n. 3, p. 23-44, 2016. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/58ec8d2ebebafbc65d80ee9a/1491897650948/Revista+Estranhar+Pessoa+n3.pdf. Acesso em: 25 jul. 2017.

VELOSO, Caetano. Antropofagia. In: VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 255-273.

WHITMAN, Walt, *Canto de mim mesmo.* Tradução de José Agostinho Baptista. 5. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

Recebido em 27/01/2018
Aprovado em 08/04/2018
Publicado em xx/06/2018

Ressonâncias de Alberto Caeiro em Manoel de Barros[1]

Resonances of Alberto Caeiro in Manoel de Barros

Suzel Domini dos SANTOS[2]

RESUMO: Na poesia de Manoel de Barros, a natureza encarna o lugar do primitivo intocado, despontando como possibilidade de transcendência da realidade convencional. O poeta toma os elementos do Pantanal como matéria de construção, arquitetando um tecido imagético de traços únicos que rompe com a lógica corrente, promovendo uma forte desreferencialização da linguagem. Esse ideal comunga, em alguns pontos, com o projeto materializado em Alberto Caeiro, uma vez que o heterônimo criado por Fernando Pessoa apregoa uma experimentação mais concreta do mundo, para além das limitações estabelecidas pelos sistemas de representação e organização do mundo. A abstração interpõe-se entre o homem e as coisas, dificultando uma relação considerada mais verdadeira. Sendo assim, a poesia de Caeiro tem por princípio desfazer as ligaduras de sentido entre o nome e a coisa, visando atingir a essência ou o ser, que estaria na materialidade dos elementos, e na experiência sensorial. Considerando uma relação dialógica entre os dois poetas, temos como objetivo demarcar as formas pelas quais Manoel de Barros promove uma releitura criativa do universo de linguagem engendrado pelo heterônimo de Pessoa, fazendo da intertextualidade um recurso de elaboração da singularidade.

PALAVRAS-CHAVE: Manoel de Barros. Alberto Caeiro. Intertextualidade.

ABSTRACT: In the poetry of Manoel de Barros, nature embodies the place of untouched primitive, emerging as a possibility of transcendence of conventional reality. The poet takes the elements of the Pantanal as a matter of construction, weaving a singular fabric of images that breaks the current logic, promoting a strong redirection of the senses. In some points, this ideal coincides with the project materialized in Alberto Caeiro, because the heteronym created by Fernando Pessoa proclaims a concreter experimentation of the world, beyond the limitations established by the systems of representation and organization of the world. Abstraction interposes itself between man and things, hindering a connection considered truer. Thus, Caeiro's poetry tries to undo the bonds of meaning between the name and the thing, in order to reach the essence or the being, which would be in the materiality of the elements and in the sensorial experience. Considering a dialogical link between both poets, we propose to delimit the forms as Manoel de Barros promotes a creative reading of the poetic universe engendered by Pessoa's heteronym, taking intertextuality as a procedure for the elaboration of singularity.

KEYWORDS: Manoel de Barros. Albeto Caeiro. Intertextuality.

[1] O presente artigo deriva de um trecho de nossa dissertação de mestrado: SANTOS, Suzel Domini dos. *Manoel de Barros e a Oficina de Transfazer Natureza*. 2013. 172 f. Dissertação (Mestrado, Letras/Teoria da Literatura) – Instituto de Biocências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99128/santos_sd_me_sjrp.pdf?sequence=1&isAllowed=y

[2] Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP. Pós-doutoranda, com financiamento da CAPES/PNPD, na PUC/SP, junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária (PEPG-LCL). São Paulo – SP – Brasil – CEP: 05014-901. E-mail: su.domini@yahoo.com.br

Manoel de Barros, que estreou no cenário da poesia brasileira na década de 1930, tem na imagem poética e na metalinguagem os principais pontos de força de sua linguagem. Mais que isso, ressaltamos que existe em sua obra uma imbricação tensional entre os espaços imagético e metalinguístico, uma vez que o poeta funde estes espaços de linguagem, fazendo do poema uma espécie de suporte para a crítica ao injetar nas malhas do discurso poético seu pensamento crítico. Dentre os recursos metalinguísticos acionados com frequência por Barros, destacamos, aqui, a intertextualidade. O poeta estabelece um diálogo constante com outros artistas, engendrando sua linguagem como meio de responder à tradição moderna, e inserir-se nela. Nesse sentido, propomos uma leitura que enfoca, em especial, as ressonâncias da voz de Alberto Caeiro no projeto literário do poeta mato-grossense, uma vez que a presença explícita da intertextualidade no título de um de seus livros, *O guardador de águas*, que evoca, diretamente, *O guardador de rebanhos*, permite-nos distinguir o heterônimo de Fernando Pessoa como forte referência.

O discurso poético de Alberto Caeiro é marcado por uma força argumentativa que o impulsiona na defesa da concepção de que as coisas que compõem o mundo são completamente esvaziadas de sentido, como podemos observar no seguinte verso: “O que nós vemos das coisas são as coisas.” (PESSOA, 2008, p. 63).

Por via de uma linguagem poética objetivista, que se apropria do tom prosaico e do encadeamento silogístico, Caeiro tece, em versos brancos metricamente irregulares, a concepção de que a linguagem não apreende a verdade essencial das coisas. Conforme é possível notar no poema que segue abaixo, para Alberto Caeiro, a essência das coisas está em sua própria materialidade física, daí que o homem só pode chegar a tocá-las, em sua essência, por intermédio da relação sensorial:

> Sou um guardador de rebanhos.
> O rebanho é os meus pensamentos
> E os meus pensamentos são todos sensações
> Penso com os olhos e com os ouvidos
> E com as mãos e os pés
> E com o nariz e a boca.
> Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
> E comer um fruto é saber-lhe o sentido.
>
> Por isso quando num dia de calor
> Me sinto triste de gozá-lo tanto,
> E me deito ao comprido na erva,
> E fecho os olhos quentes,
> Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
> Sei a verdade e sou feliz. (PESSOA, 2008, p. 52).

O experimento sensível puro das coisas, segundo a posição que flagramos nos versos de Caeiro, estaria em uma relação baseada no imperativo dos sentidos em detrimento do racionalismo. Ou seja, estaria no experimento das coisas pelos órgãos humanos do sentido, o que garantiria a recepção das coisas para além da contaminação das definições convencionadas que as impregnam, encapando-as ou, em outros termos, projetando seu duplo. Dentre os sentidos humanos, Caeiro elege a visão como ideal de recepção das coisas. Como aponta Gomes (1987, p. 16), essa eleição acontece por ser a visão o mais involuntário dos sentidos humanos e, portanto, o mais objetivo, chegando até mesmo a elidir o sujeito.

A concepção de Caeiro nos leva a considerar o deslocamento de todo o sentido atribuído às coisas para a esfera do humano: “O mistério das coisas? Sei lá o que é o mistério! O único mistério é haver quem pense no mistério.” (PESSOA, 2008, p. 39). Isto é, o mistério não está nas coisas em si mesmas, mas, sim, no próprio homem, que engendra o mistério partindo da linguagem e de tudo aquilo que a ela se filia, como o pensamento, a memória, a arte, a religião, a filosofia, etc. “Quem está ao sol e fecha os olhos, / Começa a não saber o que é o sol” (PESSOA, 2008, p. 34), portanto, como defende Caeiro, para chegar à verdade essencial das coisas é necessário desnudar-se. Para chegar efetivamente ao experimento puro das coisas proposto por Alberto Caeiro, o homem teria que inserir-se em um estado de despojamento total da linguagem, teria que estar fora dos limites da realidade fundada pela linguagem:

> O homem que pensou cometeu o primeiro pecado, provocando a cisão entre ele e as coisas. [...] A cisão nasce no instante em que o homem se concebe como entidade autônoma em relação ao mundo, provocando a separação entre a alma e o corpo, o interior e o exterior, o ser e a Natureza, privilegiando o *logos* sobre os sentidos. O pensar institui a cisão e, ao mesmo tempo, colabora para que ela se mantenha. (GOMES, 1987, p. 13).

Pregando a supressão da vivência instrumentalizada pela linguagem e pelo racionalismo em favor da vivência sensível, Caeiro propõe o retorno à vivência primordial das coisas e do mundo, forma de vida que se contrapõe à do homem cultural e civilizado, e que é buscada na referência mítica do homem que antecede a História. Benjamin (2011) assinala que a relação do homem que habita o tempo mítico dos primórdios com o ambiente em que está inserido e com os elementos que o cercam é marcada pela linguagem adâmica. Nesse sentido, tal relação apresenta uma condição de privilégio se comparada à linguagem funcional utilizada pelo homem que se insere no percurso da História. A linguagem adâmica se caracteriza pela apreensão e transmissão total do ser das coisas pelo nome, já a linguagem funcional se delimita pela substituição mediata das coisas por signos.

Caeiro expõe em versos: “Sinto um cajado nas mãos / E vejo um recorte de mim / No cimo dum outeiro, / Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas ideias”; “Os meus pensamentos são contentes. / Só tenho pena de saber que eles são contentes, / Porque, se o não soubesse, / Em vez de serem contentes e tristes, / Seriam alegres e contentes.”; “Pensar incomoda [...]” (PESSOA, 2008, p. 31-33). Notamos nos versos em questão a presença de um eu altamente consciente que se assiste viver e que se pensa e, diante disso, supomos a concomitância entre viver, pensar e poetizar. Se Caeiro é um eu que flagra a si mesmo no processo de experimentação do mundo, um eu que se pensa e que faz poesia a partir do experimento das coisas e do pensamento, e mais, se é a reflexão sobre a questão mesma do experimento sensível do mundo que move sua poesia, não poderia realizar ele mesmo a façanha de tocar a essência verdadeira das coisas. Pelo menos não de maneira integral.

O ideal de vivência plena das coisas defendido pelo heterônimo-pastor implica em um eu que não tenha a consciência de que vive as coisas em si mesmas. Sua proposta exige um eu completamente inábil no uso da linguagem funcional, um eu projetado para fora dos limites da História e insubordinado aos ditames do tempo convencionado. Mesmo sendo uma ficção poética composta por Fernando Pessoa, Caeiro mostra-se uma unidade situada no tempo e no espaço, uma unidade que tem o registro de sua poesia em primeira pessoa e que engendra forte reflexão filosófica. A poesia de Caeiro tece uma dicotomia fundamental: apesar de

pregar a vivência plena das coisas em si mesmas, para além da linguagem e do pensamento, é só pelo pensamento que se pode chegar a tal concepção, e só pela linguagem que a comunicação dessa concepção pode acontecer. A poesia de Caeiro constitui-se, precisamente, como pensamento articulado de forma poética.

Tendo em vista a poesia de Caeiro e as concepções que ela articula, destacamos d'*O guardador de águas* a presença de Bernardo da Mata, uma espécie de personagem que aparece na obra de Barros e, especialmente, nesse livro. A menção a Bernardo da Mata, seja ela explícita ou implícita, aparece em muitos dos poemas que compõem *O guardador de águas*, principalmente na primeira parte, homônima ao livro.

Bernardo da Mata constitui para Manoel de Barros, e constitui-se por Manoel de Barros, um ideal de contato com as coisas e de vivência com o mundo, com a natureza. Bernardo da Mata configura-se como uma espécie de alter ego do poeta. Com relação a esse aspecto, merece consideração o fato de que os nomes Manoel de Barros e Bernardo da Mata têm as mesmas iniciais, só que invertidas, como se espelhadas: MB e BM, respectivamente.

A construção desse objeto poético que é Bernardo da Mata pode ser pensada a partir de uma apropriação efetuada por Barros da concepção defendida por Caeiro. Isto é, tomando como base as ideias de Caeiro, Manoel de Barros constrói uma personagem poética que plasma o ideal que em Alberto Caeiro é tecido de forma argumentativa.

Assim como sugere o próprio nome, Bernardo da Mata praticamente pertence à natureza, faz mais parte da realidade dos elementos pantaneiros que do mundo dos homens e da realidade da civilização. Bernardo comunica-se com a natureza e está em contato pleno com tudo o que compõe o espaço poético construído por Manoel de Barros. Bernardo mantém com as coisas uma relação íntima que não se baseia na linguagem funcional, que não é determinada pelo signo, pela conceituação científica, pelo pragmatismo. Antes, a relação de Bernardo com elas realiza-se por meio do contato sensorial: Bernardo é capaz de tocar as coisas em si mesmas. Esse tipo de comunhão configura-se num ideal, pois remete ao tempo mítico dos primórdios, em que o homem vivia em contato pleno com a natureza e as coisas que o cercavam.

O texto transcrito em seguida, o poema "II" da primeira parte d'*O guardador de águas*, parte homônima ao livro, fala mais acerca de Bernardo da Mata:

> Esse é Bernardo. Bernardo da Mata. Apresento.
> Ele faz encurtamento de águas.
> Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros
> Até que as águas se ajoelhem
> Do tamanho de uma lagarta nos vidros.
>
> No falar com as águas rãs o exercitam.
> Tentou encolher o horizonte
> No olho de um inseto - e obteve!
> Prende o silêncio com fivela.
> Até os caranguejos querem ele para chão.
> Viu as formigas carreando na estrada duas pernas de ocaso
> para dentro de um oco... E deixou.
> Essas formigas pensavam em seu olho.
> É homem percorrido de existências.
> Estão favoráveis a ele os camaleões.
> Espraiado na tarde -
> Como a foz de um rio - Bernardo se inventa...

Lugarejos cobertos de limo o imitam.
Passarinhos aveludam seus cantos quando o vêem. (BARROS, 2009, p. 10).

A relação íntima com a natureza de que Bernardo da Mata desfruta pode ser observada em: “No falar com as águas rãs o exercitam”, “Até os caranguejos querem ele para chão”, “formigas pensavam em seu olho”, “Estão favoráveis a ele os camaleões”, “Lugarejos cobertos de limo o imitam”, “Passarinhos aveludam seus cantos quando o veem”. Essa relação de comunhão que Bernardo da Mata tem com os elementos da natureza lembra a relação idealizada por Alberto Caeiro em seus versos, visto que Bernardo mantém com o ambiente que o cerca uma concordância de identidade, e usufrui de uma capacidade natural de vivenciar as coisas fora do âmbito da linguagem, da ciência, da lógica, da religião, etc.

Temos, nesse sentido, uma diferença marcante entre a ligação que Caeiro e Bernardo têm com os espaços poéticos em que estão inseridos. No que se refere à relação de Alberto Caeiro com a natureza, destacamos que é ele quem se debruça sobre o espaço, é ele quem se dá a vivenciar aquilo que as coisas são em si mesmas, não havendo nenhum retorno da natureza além das sensações, da experiência sensorial que as coisas provocam nele, o que caracteriza uma relação unilateral, visto que as coisas estão e permanecem fixas em seus lugares. Já a relação de Bernardo da Mata com a natureza pode ser considerada bilateral na medida em que os elementos naturais também se voltam para ele e “o exercitam”, “o querem para chão”, “o imitam”.

Além disso, Bernardo realiza sobre os elementos naturais ações que modificam a condição primeira desses elementos. O sujeito lírico faz, no poema, a apresentação de Bernardo, e ao longo dos versos vai elencando ações que Bernardo efetua em relação às coisas que compõem o espaço em que está inserido. A primeira ação destacada é o “encurtamento de águas”. Segundo a voz poética que fala no poema, Bernardo “Apanha um pouco de rio com as mãos e espreme nos vidros / Até que as águas se ajoelhem / Do tamanho de uma lagarta nos vidros.” Vemos nesse exercício um processo de escolha e combinação, já que Bernardo, deliberadamente, pega do rio um pouco de água e a espreme contra o vidro, até que tome um formato outro, pré-formulado: o formato de uma lagarta.

Conforme nosso ponto de vista, fica aí estabelecida uma analogia com o trabalho do poeta, haja vista o esforço consciente de Bernardo por dar ao pouco de água informe apanhado no rio uma nova forma. Dentro dessa perspectiva, lemos o rio como a linguagem funcional, o lugar de onde o poeta apanha com as mãos um pouco de matéria bruta em ponto de flexão total e o transforma em outra coisa, em imagem, em linguagem poética. No rio, a água é simplesmente água, fluido que corre livre e largo, sem forma, mas que encerra em sua natureza líquida a potencialidade de tomar a forma do recipiente em que se aloja/é alojada. Sendo assim, pelo esforço consciente de elaboração do poeta, a água, “encurtada”, “desliza lagarta contra os vidros”. Maleável e escorregadia, a água não se deixa enclausurar em uma forma fixa, adquirindo sempre os contornos de cada mão que lhe toma.

Diferentemente de Alberto Caeiro, Bernardo da Mata age diretamente sobre as coisas, sobre os elementos da natureza e, pela ação exercida, os modifica, os transforma, alterando sua condição primeira. Além do “encurtamento de águas”, que transfigura um pouco de água em “lagarta”, Bernardo “obtém o encolhimento do horizonte no olho de um inseto”, “prende o silêncio com fivela”, “vê as formigas carreando na estrada duas pernas de ocaso para dentro de um oco e deixa”, “espraia-se na tarde”. Bernardo “é homem percorrido de existências”, ou seja, projeta-se subjetivamente nas coisas e, por esta razão, as modifica. Sendo assim, “os

camaleões", seres mutantes, "estão favoráveis a ele". Como o ponto onde termina um rio, desembocando em outro rio, mar ou lago, "Bernardo se inventa", está em constante movimento de transformação, em constante fluidez de fazer-se nas coisas que o cercam.

Diante das questões trabalhadas, classificamos a relação de Alberto Caeiro com a natureza como unilateral e paciente, e a de Bernardo da Mata, por sua vez, bilateral e agente. Caeiro é um eu que se sabe, que (se) pensa e que poetiza. Quanto a Bernardo, é um eu poetizado por uma outra voz, por um outro eu que detém o conhecimento e que pensa, criticamente; a relação de Bernardo com o espaço que o cerca é tão natural que ele não pensa sobre ela.

O fato de Bernardo da Mata agir sobre as coisas, modificando-as, aponta, por um viés metalinguístico, para a questão da projeção subjetiva que o poeta realiza sobre as coisas. Essa questão é muito forte também em Alberto Caeiro, porém, na poesia do heterônimo de Pessoa, ela é trabalhada de forma diferente, a partir da negação. Para estudar melhor essa característica, trazemos o seguinte poema de Caeiro:

"Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa?"

"Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz?"

"Muita coisa mais do que isso,
Fala-me de muitas outras coisas.
De memórias e de saudades
E de coisas que nunca foram."

"Nunca ouviste o passar do vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira
E a mentira está em ti." (PESSOA, 2008, p. 52-53).

Temos no poema acima transcrito uma estruturação dialógica e em seu conteúdo encontramos a ideia de que tudo aquilo que se pensa ou experimenta a partir das coisas, a partir da matéria, não faz parte de sua essência, mas, sim, da própria essência de quem pensa ou experimenta a partir delas. Segundo a perspectiva de Caeiro, a única verdade essencial das coisas é sua própria materialidade, e, o contato pleno com elas, portanto, só pode acontecer por intermédio dos sentidos humanos. Tudo aquilo que está além da materialidade dos objetos e da experiência sensorial despertada por elas não faz parte de sua essência, faz parte da essência daquele que se projeta nelas.

Para Caeiro, o vento é simplesmente o vento em sua constituição material. O que se pensa ou experimenta a partir do vento, que não seja da ordem da percepção, está para além da verdade do vento, constituindo-se, assim, como mentira; uma mentira que está no sujeito que pensa ou experimenta o vento. Tudo aquilo que escapa ao materialismo das coisas é projeção subjetiva do homem nelas. A esse respeito, citamos Novaes, que afirma:

> [...] é a linguagem que funda a realidade humana e o universo e é nisso que consiste o enigma e mesmo o paradoxo da poesia: lidar com a realidade e com o segredo, com o visível e com o invisível do mundo. Os enigmas do universo são enigmas do nosso espírito. A essência da obra do poeta e da obra do pensador é, portanto, a mesma: ela é menos a descrição e a análise do que está diante de nós e mais o olhar daquilo que, na criação, se oculta de si mesmo. (NOVAES, 2005, p. 9).

A princípio, a posição de Alberto Caeiro pode causar a impressão de negação da arte e da própria poesia, mas é, na verdade, uma afirmação do lirismo. Ao negar o mistério no âmbito das coisas em si mesmas, Caeiro o coloca no âmbito do ser humano: por haver quem pense no mistério das coisas é que existe poesia. A transformação da projeção subjetiva sobre as coisas em linguagem poética – exercício que promove a tradução estética das coisas, ou, em outros termos, um duplo estético delas – é o que define a tônica da composição lírica. Segundo a concepção de Adorno (2003), aquilo que a poesia comunica é experiência individual tornada universal pelo trabalho de elaboração poética, como podemos notar pela afirmação que segue:

> [...] o teor (*Gehalt*) de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, [...] o universal humano. (ADORNO, 2003, p. 66).

Trazemos, agora, o poema "I" de "Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada", quarta parte do livro de Manoel de Barros aqui em estudo:

> Não tenho bens de acontecimentos.
> O que não sei fazer desconto nas palavras.
> Entesouro frases. Por exemplo:
> ─ Imagens são palavras que nos faltaram.
> ─ Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem.
> ─ Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser.
> Ai frases de pensar!
> Pensar é uma pedreira. Estou sendo.
> Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo).
> Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos,
> retratos.
> Outras de palavras.
> Poetas e tontos se compõem com palavras. (BARROS, 2009, p. 57).

Destacamos do poema o último verso, em que o sujeito lírico diz que poetas e tontos são seres que se compõem com palavras, o que nos leva à questão da projeção subjetiva do poeta sobre as coisas e da transformação da experiência resultante dessa projeção em linguagem poética. Diante disso, temos que há em Manoel de Barros a consciência da impossibilidade de se chegar à essência das coisas, mas, em paralelo, convive em sua poesia a

busca constante por conseguir plasmar em imagem poética o ser dos elementos que compõem o mundo ou, mais especificamente, dos elementos que constituem o ambiente que o cerca.

No primeiro verso do poema, o sujeito lírico salienta que "não tem bens de acontecimentos", isto é, que suas propriedades de valor não estão em fatos, em experiências vividas propriamente e guardadas na memória. Mais adiante, esse sujeito demarca os bens que realmente considera de valor: "frases entesouradas" por ele. Ao contrário da maioria das pessoas, que se compõem de atos, ruídos, retratos, ou seja, da lembrança das coisas vivenciadas, o sujeito que fala no poema se é pela poesia, pela palavra.

O poema traz ainda, pela metalinguagem, a importância da imagem poética no processo de transformação do pensamento ou do experimento orientado pelo *impulso primitivo* (CORTÁZAR, 1974) em linguagem poética nos seguintes versos: "— Imagens são palavras que nos faltaram. / — Poesia é a ocupação da palavra pela Imagem. / — Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser." (BARROS, 2009, p. 57). Estes versos de caráter axiomático formam um silogismo: da premissa maior retiramos a ideia de que as imagens constituem a recriação da experiência que foge ao convencional, e que não pode ser apreendida pela linguagem funcional; da premissa menor extraímos a ideia de que a palavra é o instrumento de criação da imagem, o material de que a imagem é forjada, mas que pelo trabalho poético deixa de ser funcional para ser imagem, para ser linguisticamente em forma e conteúdo aquilo que o poeta deseja comunicar; da conclusão, por fim, compreendemos que a imagem poética reproduz a experiência subjetiva do poeta tornando-a comunicável ao leitor.

"Poesia é a ocupação da Imagem pelo Ser" (BARROS, 2009, p. 57): "A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo." (BOSI, 2010, p. 19). A imagem poética, "palavra articulada" (BOSI, 2010, p. 29), evoca a experiência das coisas, presentificando-a no homem – produzindo o "encanto da simultaneidade" (BOSI, 2010, p. 34).

A leitura dos poemas d'*O guardador de águas* que aqui realizamos, em sua relação com a obra que relê criativamente, *O guardador de rebanhos*, permite a clara observação da interpenetração entre os espaços imagético e metalinguístico dentro da poesia de Manoel de Barros.

A poesia de Caeiro articula poeticamente uma forte reflexão filosófica, engendrando uma cosmovisão e um pensar sobre a própria linguagem. No que se refere à obra *O guardador de águas*, Manoel de Barros constrói um espaço figurativo fundamentado nas ideias de Caeiro; um espaço poético autônomo, mas que se permite ser reconhecido como parte integrante do universo poético barrosiano. Podemos apreender as ideias de Caeiro como fundamento da construção do livro de Barros, especialmente, pela figura de Bernardo da Mata, que plasma um ideal de vivência plena das coisas, dos elementos que compõem a Natureza.

A leitura dos poemas aqui realizada admite, ainda, a observação de que a poesia barrosiana, conforme salienta Barbosa (2003, p. 28), parte do desejo – ou ideal – de plasmar a essência das coisas em linguagem poética. Essa característica a demarca como uma poesia ávida, em constante movimento, que se vale de inúmeros recursos que possam tornar-lhe possível o intento da busca. O ideal essencialista que guia a poesia de Barros convive com a consciência de que o signo, a palavra, é incapaz de dizer as coisas em si mesmas – pelo menos

não de forma plena. Contudo, é esse ideal que leva à construção de um espaço poético completamente novo, um espaço que promove a reorganização da realidade material por via da palavra – e na palavra.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

BARBOSA, L. H. *Palavras do chão*: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros. São Paulo: Annablume, 2003.

BARROS, M. *O guardador de águas*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de S. K. Lages e E. Chaves. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2011. p. 49-73.

BOSI, A. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 19-47.

CORTÁZAR, J. Para uma poética. In: _____. *Valise de cronópio*. Tradução de D. Arrigucci Jr. e J. A. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 85-101.

GOMES, A. C. O retorno à inocência. In: _____. *Fernando Pessoa*: as muitas águas de um rio. São Paulo: Pioneira; EDUSP, 1987. p. 13-26.

NOVAES, A. Pensar o mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 7-18.

PESSOA, F. *Poemas de Alberto Caeiro*: obra poética II. Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.

SANTOS, S. D. *Manoel de Barros e a Oficina de Transfazer Natureza*. 2013. 172 f. Dissertação (Mestrado, Letras/Teoria da Literatura) – Instituto de Biocências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

Recebido em 24/01/2018
Aprovado em 30/04/2018
Publicado em xx/xx/2018

Para além da ausência: a configuração do tempo em *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza

In addition to the absence: configuration of the time in *Caderno de um ausente*, of João Anzanello Carrascoza

Eliza da Silva Martins PERON[244]

RESUMO: Em *Caderno de um ausente*, de João Anzanello Carrascoza (2014), o jogo entre o presente, o passado e o futuro é habilmente construído na narrativa dando a impressão de simultaneidade e continuidade. A perspectiva de um eterno retorno se instaura no romance não como demarcação cíclica, mas como responsável pelas nuances da vida que lhe dão sentido, completa e preenche as lacunas e explode nos instantes absorvidos pelas personagens. O presente artigo tem como propósito analisar os artifícios literários usados por Carrascoza na configuração do tempo em *Caderno de um ausente*. Para tanto, utilizaremos como aporte teórico, sobre a categoria temporal, os conceitos de Mendilow (1970) e Pouillon (1974), e sobre a memória a reflexão de Lejeune (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura narrativa. Jogo temporal. Memória. Fragmentação.

ABSTRACT: The game among present, past and future is cleverly built in the narrative *Caderno de um ausente* (*Notebook of an absent*) of João Anzanello Carrascoza (2014), that give us the impression of simultaneity and continuity. The perspective of an eternal return is establish in the romance not as a cyclical demarcation, but as responsible for the nuances of life which give sense, complete and fill in the gaps, and explode in the moments absorbed by the characters. The purpose of this article is to analyze the literary artifices used by Carrascoza in the time configuration in *Caderno de um ausente*. Therefore, we will use as theoretical contribution the concepts of Mendilow (1970) and Pouillon (1974), on the temporal category, as well as Lejeune (2008) about the memory and reflection.

KEYWORDS: Narrative architecture. Temporal game. Memory. Fragmentation.

[...] é no silêncio, Bia, que eu te inicio em mim [...]
(CARRASCOZA, 2014, p. 114, grifos nossos).

[244] Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS/Unidade de Nova Andradina. Mestre em Letras e doutoranda em Letras, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas. Nova Andradina – MS – Brasil. CEP: 79750-000. Email: elizamperon@gmail.com

Introdução

O título *Caderno de um Ausente* já deixa entrever a história a ser contada: um caderno no qual, inicialmente, serão registradas as memórias de um ausente. Ao começar a leitura do livro, o leitor se deparará com os primeiros registros de Bia, filha do narrador-personagem, e perceberá que não se trata de um simples caderno onde serão colocados, a esmo, os apontamentos de um provável ausente, já que suas folhas são tecidas de um legado deixado do pai para a filha ante o medo da morte anunciada na narrativa: a provável ausência dos pais. Esses momentos permeados de incertezas e nostalgia se delineiam quando o pai narra sua própria história, dúvidas, incertezas, que vem entremeada nas folhas do caderno (ou diário?).

Deste modo, as "anotações" adquirem tom de ensinamento, reflexões existenciais que, por sua vez, funcionam como uma advertência à Bia, a personagem da narrativa, sobre as dialéticas da vida, embora o pai tenha o cuidado de tecê-la com tintas de delicadeza. Assim, apesar do tom de advertência que perpassa o romance, há também a instrução de que a vida existe para ser experimentada em suas diferentes nuances, ainda que o fim seja a morte.

Experimentar é palavra chave que Carrascoza utiliza para tecer o discurso ficcional de *Caderno de um ausente*, seja por meio das experiências de vida perpassadas no romance, seja pelo emprego da fragmentação, habilmente construído e arquitetado em capítulos curtos; procedimentos literários que se confundem com a própria história a ser contada: o nascimento de Bia, ante a morte da mãe, e a iminência da morte do pai, sobrepondo, portanto, o início da vida de Bia, à morte anunciada.

Ao perfazer uma trajetória, João, pai de Bia e narrador-personagem do romance, volta ao passado como intuito de apresentar a árvore genealógica à filha, disseminando a ideia da descendência, da importância dos antepassados, dos fios que fatalmente nos liga a todos e de certa forma nos faz sucessores. Assim, uma das pretensões do pai é a de descrever os segredos do universo à filha, embora saiba que tudo que lhe será apresentado, só poderá ser vivenciado no presente, pois Bia, ao ler o caderno, poderá rememorar o passado, que nesse instante já será o seu presente. Outro expediente para apreensão do passado é a menção ao uso da câmera para a filmagem do parto da nascitura, meio que possibilitará para Bia, no futuro, rebobinar e talvez congelar e reter, ao menos por breves momentos, a vida de sua mãe que se esvaiu.

Inegável que o ato de rebobinar insinua os recomeços, pois essa ação poderá tanto apreender o passado de Bia no presente, quanto servirá, caso a mesma deseje, pausar, ter a sensação ao menos por um momento dos braços apertados do pai ao recebê-la, o sorriso da mãe, dentre outras ocasiões. Enfim, tanto o caderno quanto a filmagem permitirão a Bia pinçar os instantes e os momentos poéticos e saudosos no futuro. É importante advertir: o futuro, lugar onde ela poderá rememorar, será invariavelmente contaminado pelo seu presente.

A narrativa, portanto, vem impregnada por tudo que foi e há de vir, por meio de metáforas poéticas, que constituem o *medium* desse romance:

> [...] eu só sei, Bia, que, em breve, não estaremos mais aqui, e, enquanto estivermos, eu quero, humildemente, te ensinar umas artes que aprendi, colher a miudeza de cada instante, como se colhe o arroz nos campos, cozinhá-la em fogo brando, e, depois, fazer com ela um banquete. (CARRASCOZA, 2014, p. 31).

Para tanto, o autor constitui a narrativa por meio do recurso literário da fragmentação, do uso cônscio da metalinguagem e insinua a impossibilidade de apreensão de toda uma existência que as palavras por si só jamais poderão expressar. Essa fragmentação vem representada tanto no cerne da própria narrativa, quanto pela inserção de supressões, espaços em branco. Esse artifício causa, inicialmente, certo estranhamento. Contudo, passa a ser plausível ao leitor, na medida em que intui: uma vida não pode ser apreendida ou contada tão somente por um ângulo de visão, se faz necessário outros olhares, é preciso que a própria Beatriz possa narrar nesses espaços, se inscrevendo nas folhas do caderno, rasurando-as, ou ainda, deixando-os simplesmente em branco.

Essas lacunas podem enunciar também as coisas nunca ditas ou nominadas pelo pai, mas que Bia completa. Podem ser preenchidas ainda por sua imaginação: de como a mãe seria, como a pegaria nos braços, como a aconselharia, como seriam doces os beijos; assim como permitir que a mesma, por meio da memória, possa reconstituir as outras vidas que se esvaíram e a sua própria, sendo as folhas metáforas da expressão dos vazios maculados pela ausência.

Ao se inscrever, Beatriz confirma a ação explicada pelo pai ao lhe apresentar a árvore genealógica: todas essas gerações podem se imbricar, se resvalar, não há como separar o passado do presente. Os fios familiares estão intrinsecamente ligados e nos compõem, mesmo que cada um viva a sua própria experiência.

Para além da ausência, a narrativa *Caderno de um ausente* engendra uma história cujo intuito não é tão somente o de contar as ausências ou sobre a ausência na presença, mas narrar sobre o próprio tempo e seu fluir, construído, também, pelas memórias. Deste modo, delinearemos na análise do romance os recursos literários empregados por Carrascoza para a configuração do tempo.

O fluir do tempo e a estrutura formal do romance

Caderno de um Ausente pode ser lido como um diário, um livro de memória ou recordações ou um caderno de anotações, que imprime, folha a folha, as reflexões de um pai que escreve à filha e deixa a marca não de sua existência, mas da ausência que nela pode causar: “vens com esta marca, de minha ausência a envolver inteiramente a tua vida...” (CARRASCOZA, 2013, p. 10). A presença da ausência é o tema central que norteia a narrativa.

De acordo com Lejeune, a ideia de continuar mesmo na ausência é a intenção do diário porque “o diarista se protege da morte através da ideia de continuação. A escrita de amanhã, por sua reduplicação indefinida, tem valor de eternidade” (LEJEUNE, 2008, p. 270). É o que podemos observar no romance, pois a narrativa vem permeada desde o início pelo espectro da morte a rondar as personagens:

> [...] haverá sempre quem diga, mirando a tua face rubra, ainda amassada, depois de rascunhada e, ao longo dos últimos meses, envelhecida dentro de tua mãe – este processo nunca para, é a silenciosa bomba-relógio de nossa existência –, que tens alguns de meus traços, talvez os menos marcantes; por isso, eu te peço perdão filha, por não ser o anfitrião ideal, por te recepcionar com estas palavras rascantes, mas não há como esconder a morte ante a estreia de uma vida. (CARRASCOZA, 2014, p. 14).

As elucubrações ante a probabilidade da morte faz o pai refletir sobre o início, o meio e o fim da vida e, metaforicamente, nos remete às narrativas contemporâneas por não mais terem a pretensão de um início, meio e fim, podem simplesmente começar no meio ou talvez pelo fim: "somos o que somos, não há como alterar a nossa história, sobretudo se ela já começa no meio, ou mais próxima ao fim – esta porta do hospital, de vaivém, foi a tua porta de entrada, talvez seja a minha de saída". (CARRASCOZA, 2014, p. 10).

Nesse sentido, o caderno serviria como um lugar para o narrador conjeturar sobre a dor da ausência e o fim que fatalmente todos os homens terão. Desse modo, coloca-se em primeiro plano a rememoração do passado, as histórias da família e de como as linhas da vida são alinhavadas na narrativa como se cada ente familiar fizesse parte do que somos. Nesse sentido, essas maneiras de recuperar o passado só ocorrem após o narrador divisar a morte ante a expectativa do nascimento da filha, pois se apercebe de sua pequenez diante do universo.

Assim, o jogo temporal se revela porque ao fragmentar a narrativa reflete-se a própria fragmentação das personagens que vão se constituindo. A escolha desse procedimento estilístico subverte qualquer tentativa formal a fim de desenvolver de forma simultânea a trama de Bia, João e a mãe, além dos antepassados que os constituem.

Isso porque ainda que não haja expectativa de que a linguagem veicule uma experiência não-verbal, "[...] o fluir ininterrupto do processo de viver". (MENDILOW, 1970, p. 94), o narrador seleciona, recorta, dando ao leitor a sensação de continuidade. Há diversas maneiras de observar essa seleção, uma delas é materializada por meio do desejo proposital da mãe em filmar o parto de Bia, e não de fotografá-lo, para poder reavivar a lembrança do passado no presente sempre que assim o desejar: "A tua mãe, tão reservada, pediu a filmagem do parto apenas para rebobinar as lembranças quando quisesse te ver chegando, novamente, jamais para te exibir à visita ou a familiar distante, ela preferiu o livro do bebê". (CARRASCOZA, 2014, p. 15).

Ou seja, a escolha serve exatamente para provocar o efeito de continuidade da narrativa, e também de que ele próprio, o pai, de certa forma continue, embora um dia não esteja mais presente. Seguindo essa premissa, é para resguardar as lembranças no presente que a mãe declinou do álbum de fotos "contada com desconto de até sessenta por cento" (CARRASCOZA, 2014, p. 15) pelo caderno de anotações. E ainda, o caderno funciona na narrativa também como um diário, uma maneira de preservar as memórias. Para Philippe Lejeune, a "[...] anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória [...]". Assim a memória, serve, ao mesmo tempo, parafraseando o teórico, como arquivo e ação, "disco rígido e memória viva". (LEJEUNE, 2008, p. 261-262).

Por outro lado, ao contrário da filmagem pode-se inferir que a escolha do caderno de anotações foi necessária porque, o "livro do bebê" servirá para resguardar as memórias do tempo presente de Bia, porquanto o presente é o momento concreto da ação, ao passo que a filmagem será a eleita para rebobinar o passado no presente. A filmagem do parto servirá para rememorar o passado, embora Bia o fará no presente, enquanto o futuro diz respeito às expectativas de como Bia seria, perspectivas essas captadas por meio das projeções que o pai imagina para a filha e projeta no caderno: com quem Bia se casará, dentre outros futuros que o pai poderá ou não percorrer e que a mãe fatalmente não o fará, conforme o caderno nos antecipa: "[...] tu que vens de dentro dela, deves saber o quanto ela padeceu, e esse é o outro fato inescapável de teu destino, uma mãe de saúde débil, mas que correu todos os riscos para te trazer aqui" (CARRASCOZA, 2014, p. 11).

Em contrapartida, como o tempo só pode ser captado pelo presente, conforme nos adverte Pouillon, lembremos que essas considerações se aplicam, seja ao romance, seja ao processo de filmagem. A escolha da câmera é, pois, proposital já que produz a ideia de movimento e de continuidade e é exatamente o desejo do pai, continuar presente mesmo na ausência:

> [...] e, agora, eu também só concordei com a filmagem pelo mesmo motivo, para que vejas, no futuro, junto a mim, eu te recebendo nestas horas primeiras, dando-te as boas-vindas, se assim se pode dizer, vais descobrir por ti mesma que este é um mundo de expiação, embora haja ocasionalmente umas alegrias [...]. (CARRASCOZA, 2014, p. 9).

Para a obtenção desse efeito na história, o narrador utiliza-se de uma técnica que parece uma montagem, com cortes. Essa cesura vem configurada por meio dos fragmentos e da superposição dos tempos, tendo, como consequência, a simultaneidade. Esse recurso possibilita um ponto de vista privilegiado desse narrador-personagem porque no caderno não constrói tão somente "uma história de Beatriz", mas também uma história de si mesmo de caráter existencial, em que suas experiências são apresentadas na medida em que são associadas às memórias do presente e do futuro de Bia.

Logo, o intuito é alcançado por meio das diversas recordações evocadas pela memória do pai, seja para rever o passado no presente seja ao projetar o futuro da filha, inserindo e embaralhando recortes paralelos das três existências interligadas para só então entender o sentido da vida e de si mesmo. Assim, embora as seleções pareçam arbitrárias, elas se constituem de fragmentos habilmente montados para consumar a tencionalidade do autor que, por meio desse aparente caos, estabelece uma relação entre o leitor e o texto em eixos paralelos e simultâneos de modo a permitir que o leitor apreenda não uma causalidade, mas sim a totalidade a partir dos fragmentos, das histórias que se imbricam: a da mãe, a de Bia e a do narrador-personagem além de formular a sua própria. Para Mendilow,

> Como a ficção é uma arte temporal, os problemas da sua estrutura, convenções e técnicas formam uma verdadeira charada de diferentes valores e fatores temporais. Portanto, uma contínua experimentação nesses problemas significa uma contínua reconsideração dos valores temporais. (MENDILOW, 1970, p. 35).

Pautados no uso da seleção pelo autor, é importante verificar de que maneira a opção da mãe pelo caderno de notas e não pela filmagem é que perfaz todo o caminho de Bia entre seu passado e seu presente, sendo até mesmo responsável pelas lacunas que o romance propositalmente enxerta:

> Mas a tua mãe optou por este caderno de notas, registro de tuas iniciações, poderia já preencher a primeira página, a caligrafia dela é linda, as letras bem definidas, tu verás, fácil para qualquer leitor reconhecer – diferente do meu "j" que parece "g", de meu "l" que se confunde com o "i" - , as palavras grafadas com limpidez, igual água dentro do vidro, exibindo toda a transparência de sua escritura líquida e, ao mesmo tempo, escondendo resíduos de substâncias, milagrosas ou nocivas, a revelar e ocultar seu segredo em qualquer punhado de correnteza que colhemos; _____(supressão – espaço em branco) a tua vida, filha, é um texto que há tempos começamos a escrever, mas, daqui em diante, também te cabe pegar esta tinta e delinear o teu curso, só tome cuidado com o que retiras do nada e trazes à superfície, é comum borrar ou rasurar um trecho, mas é impossível apagá-lo, a

> palavra se faz carne, e a carne se lacera, a carne apodrece aos poucos, mas é também pela carne que a palavra se imortaliza". (CARRASCOZA, 2014, p. 16-17).

Pela citação, sabemos que a narrativa para Bia, ou a história de Bia iniciou-se a muito tempo, e é por isso que cabe a ela, exatamente em decorrência do texto fragmentado e das intercalações propostas pelas supressões, intervir na narrativa e escrever também sua própria história. Outra proposição depreendida do entrecho é a ideia de que esse caderno não constitui mero instrumento no qual o pai apenas deixa suas impressões para que ela as rememore no futuro, mas também contém registros da mãe, cuja "caligrafia é linda", diferente do pai, cujo "j" se parece com "g", (CARRASCOZA, 2014, p. 16), dentre outros grafismos, aspectos esses a desvelar a composição desse caderno propositalmente fragmentado e tecido por diversas mãos, compondo ainda distintas histórias, e por fim, a revelar diferentes ângulos e perspectivas.

Nesse sentido, as assertivas sobre o presente, o passado e o futuro nos ajudam a pensar de que maneira o tempo se compõe na formação de *Caderno de um Ausente*. Segundo o pensamento de Pouillon, é somente a partir do presente que se encontra a apreensão do passado e do futuro, pois essa relação temporal deve ser contingente. Dessa forma, presente, passado e futuro, ainda que fragmentados, em razão da superposição proposital no romance, fazem com que a continuidade do tempo se exprima juntos. Ratifique-se, ainda, o fato de que o tempo não pode ser arbitrário, não pode ser visto isoladamente e, por esse motivo, os instantes também são necessários no texto:

> Um indivíduo não se dilui forçosamente em sua história, cuja unidade prende-se ao fato de ser o sentido do passado conferido ao mesmo pelo presente, que de certa forma o reivindica como sendo o seu passado: em outras palavras, a unidade é conferida à história sempre retroativamente. O que não a faz menos real; e não significa que a vida de um homem espere uma unificação que só lhe viria como último presente; esta retroação é exercida a cada instante. (POUILLON, 1974, p. 130).

Assim, se a retroação é exercida a cada momento, estes também devem ser preenchidos por meio do instante, pressuposto que na narrativa se evidencia por meio do entrecho: "[…] é pra enrubescer a nossa face que o sangue corre, Bia, o presente, valoroso, só vem à tona, se temos coragem de mergulhar na ninharia do instante" (CARRASCOZA, 2014, p. 61). Entre o passado e o presente, Carrascoza opta por captar os instantes, as miudezas da vida e fazer dessas linhas o costurar do texto. É o que se depreende na entrevista que Carrascoza concedeu a Márwio Câmara, o estreitamento entre vida e literatura e seu propósito em captar, "O nosso instante que, por um momento, pode parecer nada, mas é o instante da nossa vida, é a nossa riqueza, e que a gente não sabe se continuará no dia seguinte". (CARRASCOZA, 2015, p. 2).

Esses pequenos instantes são epifanias, iluminação necessária e propiciada por meio do fluxo da consciência[245] e por isso o caráter intimista do texto, na busca de tentar responder

[245] O termo literário fluxo da consciência se refere aos pensamentos, que se desenrolam na mente e são expostas por um narrador em geral em primeira pessoa. No caso em tela, o narrador rememora e expõe na narrativa esse mergulho em seu próprio íntimo e sua sensação diante da passagem do tempo. Para Ligia Chiappini Leite (2014, p. 68), trata-se de um "desenrolar ininterrupto dos pensamentos" das personagens ou do narrador.

ao intrigante mistério, que é o de estar vivo e dos antepassados que nos constitui. Esse recurso explicita duas teorias preconizadas por Pouillon, a exigência da obra da espessura psicológica que é a visão real das personagens e não simples menção, pois o tempo precisa ser captado do interior da personagem e ainda a categoria do romance denominada duração.

Essa não se constitui uma simples sequência de tempo, visto que, para se conhecer as personagens, é imprescindível que haja uma condição de existência temporal para expressar esse processo de vida que está acontecendo porque a vida da personagem implica ligações, unidade entre os momentos que vivenciou e esses episódios não se encadeiam de forma mecânica, exigem reações psicológicas, perpassa sentimentos e até mesmo julgamentos diante dos acontecimentos. Pautados então no tempo psicológico, o leitor pode acionar as pistas para a compreensão do desenvolvimento temporal.

No caderno, os tempos se entrelaçam, se superpõem e se fundem à medida que o pai narra, e, como observamos nas entrelinhas, ocorre até mesmo antes de Bia nascer, tendo em vista a explicitação do narrador-personagem do porquê da escrita mesmo que essa venha determinada por sua provável ausência, ou presença transitória (do pai) ou talvez muito mais, pela ausência fatal da mãe a demarcar o futuro de Bia e que, de certa forma, sinaliza um destino:

> Acabas de nascer e eu tenho de te explicar, como se já pudesses entender, e, da mesma forma, estou dizendo a mim, que não vamos passar muito tempo juntos, que deves te preparar para viver mais longe de mim do que perto – eu farei parte, pra sempre, só do início de tua história. (CARRASCOZA, 2014, p. 10).

Lembrando ainda que não é porque o romance sugere desde um início uma fatalidade que ele deve ser classificado como romance de destino, pois, o romance de duração prevê que o futuro pode desabar. Isto é, embora o romance seja contingente, não significa que haja uma fatalidade, tendo em vista que a contingência incide na constante possibilidade de ruir. Ou, tal como ressalta Pouillon (1974, p. 98): "[...] a realidade do tempo é a do presente, ela é sempre e tão somente uma compreensão deste último e, consequentemente, de seu projeto e constante possibilidade de desmoronar". Exemplo dessa possibilidade de ruir pode ser consubstanciado na figura do pai que, apesar de desde o início do romance permear a narrativa com a atmosfera de sua provável morte, contraria a expectativa do narrador ao descrever na última página, a morte da mãe e não dele mesmo:

> E o que tenho a te dizer, filha, é que, ao mirar cada coisa por duas vezes, agora, no rol das pessoas, pras quais tu deves dedicar seu segundo olhar, há mais uma, tão minha e tua conhecida, justo seria se fosse eu, - que comecei esse caderno convicto de que não te veria crescer – mas, é a tua mãe, filha, é a tua mãe, que agora lá está _____. Se nós a perdemos, ela ganhou o silêncio do mundo inteiro. (CARRASCOZA, 2014, p. 119).

Demarca-se assim nas "anotações" a importância da contingência e da presença do passado que são ativadas via memória e que se avultam à medida que o autor transita na narrativa do presente para o passado e para o futuro, comprovando assim, as assertivas preconizadas por Pouillon em relação à contingência e da seleção por Mendilow como recursos relevantes no constructo da narrativa. Esses artifícios conferem ao leitor a impressão do real e da continuidade. Vejamos como ocorre:

> [...] o resultado desta estética psicológica é o seguinte [...]: o romance surge como um quadro, diante do qual passeia o leitor: de temporal, resta apenas a persistência de uma direção de percurso, o que no entanto só se aplica verdadeiramente na primeira leitura pois, como as ressonâncias todas só podem ser extraídas da ordem do conjunto, nós só as podemos sentir nas leituras seguintes [...] as quais supõem uma visão instantânea do conjunto. [...] O romance é feito para ser tomado como um todo, um todo espacial. (POUILLON, 1974, p. 166).

Isso se explica também, pois, de acordo com o estudioso é preciso escolher um ponto de vista para ordenar e percorrer de maneira romanesca essa pluralidade. Em *Caderno de um ausente*, visualizamos essa proposta porque a visão escolhida pelo narrador é a visão "com", posto ser "com" ele que vemos os outros protagonistas, é "com" ele que vivemos os acontecimentos narrados. (POUILLON, 1974, p. 55). Parafraseando o teórico francês, para que um romance se sustente é plausível que o narrador apresente a visão real das personagens e não simples menção, posto que o leitor não se situa na narrativa como mero espectador: deseja ver as pessoas como as vê o romancista, o qual, por sua vez, finge estar sozinho. No entanto, essa simulação serve como convite ao leitor para visualizar os eventos que narra do seu ponto de vista.

Após essas considerações fica estabelecida a relação entre o ponto de vista e o tempo na narrativa, dada a importância de que o narrador escolhe um ponto de vista para ordená-la. No livro em análise, a história é apresentada do ponto de vista do narrador: é ele quem fragmenta a narrativa, quem mistura o presente, o passado e o futuro, quem superpõe os eventos, as descrições cronológicas dos acontecimentos, suas reflexões e percepções, seleciona memórias, conferindo ao leitor a prerrogativa, ainda que simulada, de ver esses efeitos na narrativa, com ele. Pouillon também reitera que por meio da autobiografia, o indivíduo, ao escrever suas memórias, faz a reconstituição de um passado e que isso só é possível graças à imaginação compreensiva, assim, a reconstituição do passado ocorre por meio da memória por meio das "[...] recordações, nas quais o autor esforça-se por estar 'com' aquele que foi um dia". (POUILLON, 1974, p. 45).

Partindo dessa definição, podemos afirmar que no romance é por meio das recordações possibilitadas pelos fios da memória que o narrador volta ao passado no presente: seja ao se deparar com o relógio do pai ao arrumar a gaveta, seja pela lembrança que uma foto dos familiares evoca, pelo sentimento da perda de cada ente querido e cujas lembranças captam os cheiros: de ervas, de recordações emanadas das fotos permeadas de imagens esmaecidas que ainda pulsam e se constitui também a si mesmo:

> E pra que servem as lembranças? _____. Lembranças, não há o que fazer com elas, Bia, mas também se não existissem, eu não poderia te deixar esse legado, porque só escrevemos aquilo que se encravou na memória; depois de sentir o oceano debaixo dos pés, fazendo-nos cócegas, não há como senti-lo novamente naquele agora, senão por meio de recordações [...] se o passado nos limita, Bia, revisto lá na frente, pode desfiar as teias de aranhas que cobriam nossa visão e nos obrigar a ver o mundo como se pela primeira vez, não importa a reserva por trás do veio d´água que goteja da rocha, não importa a quantidade de tristezas que se acumula sobre nós, desfrutamos o instante ao mesmo tempo que lhe damos adeus, _____. As lembranças brotam com a mesma fúria manancial do presente, o presente só na aparência é sereno, e seu ritmo de conta-gotas [...]. (CARRASCOZA, 2014, p. 94-95).

Consultar a memória faz com que o narrador se veja por inteiro e também no outro, nesse caso, na filha que está a nascer. É por meio da memória, mesmo que essa seja enganosa, que "[...] damos corda em nossas recordações, as lembranças, eu nem sei por que a elas recorremos, se mesmo poderosas, não são mais que pálidas, se mesmo paradas continuam semoventes, (supressão)". (CARRASCOZA, 2014, p. 99).

Igualmente, Bia somente poderá apreender o passado por meio do presente que está consubstanciado na figura do Caderno, ou, no futuro, por meio das projeções do pai e nos registros que ela fará ao nele se inscrever. Por outro lado, terá a opção de rebobinar a fita e voltar ao passado, mesmo sabendo que esse tempo já estará invariavelmente contaminado pelo seu próprio presente. Como se arte fosse também a experiência vivida. Essa faceta vem demonstrada em várias páginas, como o fragmento abaixo:

> _____(supressão) tu estás começando a te adaptar do lado de cá, onde os nervos vivem expostos e as garras crescem, adaptar-te a esta sólida certeza tão sólida que há quem precise da vida inteira para ajustar-se a ela, pra entender a sua lógica, pra tingir o seu cinza de tanta realidade até que se torne negro; o único jeito de te violentar menos, Bia – agora pronuncio o teu nome, não mais temeroso -, é aceitar que as tuas vísceras são de vidro, que os teus sonhos se desregulam, e na entrega estão germe de nossa resistência; (CARRASCOZA, 2014, p. 21-22).

Nesse sentido, a temporalidade, ou melhor, a continuidade do tempo vem assegurada pela própria duração do ser que é representado no romance por meio da vida, da trajetória de Bia, mas também tecida pela memória, dos fragmentos captados a colher a miudeza de cada instante. Por isso pode-se dizer que a delicadeza inscrita e perpassada em alguns trechos é possível porque o instante existe, sendo esse também um dos motivos pelo qual a estrutura da narrativa é fragmentada (com capítulos curtos e escrito em blocos).

O tempo por sua vez, é entrecortado e constituído de outros fragmentos e de memórias da vida seja a do pai, seja a da mãe. Consequentemente, essa aparente desordem compõe a própria trajetória de Bia e conforme os capítulos avançam ou retrocedem evocam as memórias dos familiares que também as constitui:

> _____. [...] é por isso que eu tento a todo instante, e não se se consigo, eu tento me olhar, e olhar os outros, e as coisas todas, e até os sonhos, duas vezes, Bia, um apor mim, pelo que sou, inteiro fragmentado, e outra por eles (incluindo aquele que eu estou deixando de ser), pra que revivejam o mundo, pra que acordem e recordem pelos meus olhos as cenas, os quadros, as paisagens, tudo que a vida põe à minha frente. (CARRASCOZA, 2014, p. 103).

Isso ocorre porque somente quando se narra é que se esvai a solidão e o medo do pai diante do provável futuro da filha já fadada desde ao nascimento a ser só e, por isso as pausas e os silêncios delineados pelas supressões, os "espaços em branco". Esses, em primeiro momento, causam certo estranhamento no leitor, mas, frise-se, são nesses espaços que Bia pode intervir e escrever sua própria história, bem como possibilitam ao leitor a pausa necessária para pensar, imaginar. De acordo com o próprio autor em entrevista: "Quando comecei a escrever o **Caderno**, os espaços se definiam com as pausas do narrador, ao mesmo tempo em que se configuravam como as ausências". (CARRASCOZA, 2015, p. 4).

Outro aspecto relativo à diagramação da obra pauta-se no fato das páginas do livro ter a cor propositalmente amarela, como se a simular a pele de Bia, e, por conseguinte, as palavras esculpidas, como o amálgama de que somos feitos. Portanto, as pausas propiciadas pelos espaços em branco mesclados ao tom amarelo funcionam como a representação do silêncio, do que ainda será escrito e simulam a brevidade da vida. Compete, pois, às palavras tingirem, mancharem, rasurarem a vida em meio aos questionamentos do sentido da existência:

> [...] imaginava existir um abre-te sésamo para me revelar os mistérios do mundo, eu acreditava que existia uma escrita cifrada em algum documento oculto, por meio do qual todo o sem-sentido da existência, de repente, se iluminaria, eu supunha que podia encontrar o pergaminho, a chave lendária, o livro sagrado que explicaria o engenho humano e o segredo das divindades – tu descobrirás, filha, que sonhar nos salva da rotina, mas também nos desliga da única coisa que os mantém em vigília: o muro concreto do presente". (CARRASCOZA, 2014, p. 12-13)

A diagramação, da qual Carrascoza se vale na narrativa, possibilita a compreensão romanesca mesmo em meio aos fragmentos. Nesse sentido, a cor das folhas do caderno evoca o próprio sentido do texto, um livro, uma narrativa que "está à flor da pele". (CARRASCOZA, 2015, p. 5) e intensifica a assertiva de que a vida é feita também de sentimentos, de sensações, de toques o que corrobora o próprio sentimento das personagens diante da brevidade da vida. Essa é uma das preocupações que o pai, com sua ternura, deseja ensinar: dos fragmentos de que somos feitos, das experiências que sentimos na pele e de como somos urdidos pelos liames e pela memória:

> E já que aqui estamos, Bia, vamos viver juntos o teu período de levezas, pois então eu poderia inflar em teu juízo o ar das brincadeiras, e te colocar sobre meus ombros, para que tenhas, como toda criança, a ilusão de que alcançarás com as tuas mãos as estrelas, vamos viver essa era que dói pela sua brevidade e pelo encanto das coisas simples, e quem sabe, Bia, tenhamos a sorte, tão comum à maioria dos pais e filhos (eu já a tive com teu irmão), de nos abandonarmos às tardes de preguiça, de nos esquecermos, horas após hora, na modorra dos dias cálidos, e que possamos num feriado qualquer montar juntos um imenso quebra-cabeça de mil peças – para que, sem te dares conta, comeces a entender o quanto somos feitos de fragmentos, o quanto somos desinteirados de nós mesmos [...]. (CARRASCOZA, 2014, p. 48).

O romance de prosa poética, também miscigena nas páginas episódios ruins ou difíceis de serem enfrentados (como a iminência da morte), aos dias de delicadezas engendradas pela poesia de cada dia. Por esse motivo, o narrador-personagem assevera à filha a necessidade de experimentar: "_____ (supressão) não há, Bia, é bom que aprendas cedo, não há outra maneira de avançar senão experimentar, seja o que for, pena ou regozijo, ternura ou estupidez, o seu máximo limite. (CARRASCOZA, 2014, p. 22).

Esses seres fragmentados refletem-se na própria arte de narrar, plausível aos questionamentos dos homens e por isso a experimentação, a prosa poética, inovações da forma, conforme afirma o próprio autor: "[...] eu creio que cada história pode ser contada de mil maneiras, e cabe ao escritor perseguir aquela que lhe pareça ter mais aderência ao seu enredo, como se fosse o seu próprio coração. O experimentalismo é essencial, desde que sirva à história". (CARRASCOZA, 2014, p. 5).

Essa assertiva também se explica para urdir o engendramento dos tempos no romance. Para Mendilow, "[...] como a ficção é uma arte temporal, os problemas da sua estrutura, convenções e técnicas formam uma verdadeira charada de diferentes valores e fatores temporais" (MENDILOW, 1970, p. 35). Deste modo, por mais que o leitor tenha a impressão de que a fragmentação serve para ocasionar a dispersão, aqui ela exibe exatamente o seu contrário porque, ao final, conseguirá visualizar um todo coeso.

Porém, outro aspecto importante em relação ao tempo é que "[...] ele afeta qualquer aspecto da ficção: o tema, a forma e o *medium* – a linguagem" (MENDILOW, 1970, p. 35). No caso em tela, é exatamente por meio da linguagem que, com precisão e de forma incisiva, o autor nos deixa entrever a força imagética com que as palavras submergem ou impregnam-se ao papel: "[...] folhas de papel especialmente em branco, podem, de súbito, se encher de sangue, pela tua própria ação intempestiva, imagine, então, quando nelas as palavras irrompem em incontrolável hemorragia". (CARRASCOZA, 2014, p. 11).

Para abranger essa totalidade, o autor intercala os pequenos capítulos como uma estória dentro de uma história, mescla o tempo cronológico aos fatos apresentados à filha: quando conheceu a mãe (a segunda esposa), a existência do irmão de Bia (a quem ele também presenciou apenas uma fatia da vida), tal como se ausentará também da vida da filha, inserindo na narrativa episódios que indicam ausências, como é exemplo a doença da genitora a lhe demarcar o fim. Embora haja uma história, essa não é linear, como também é próprio às memórias. Deste modo, infere-se ao juntar os fragmentos a importância dos liames familiares e antepassados evocados via memória para o presente e o futuro de Bia:

> [...] essas vidas todas, te agrade ou não, correm, desordenadas, dentro de ti, Bia, não há como secar em nós o licor familiar e, há, ainda, filha, o que soma ao teu particular, a carga de toda criatura, humana e mortal, com as suas infinitas impossibilidades a influir em cada um de seus passos. (CARRASCOZA, 2014, p. 91).

O enxerto nos remete à interrogação sobre os sentidos da existência que o tempo, somente ele, pode nos dar: a chave, seja do presente, do passado ou do futuro "[...] porque a memória (o passado) só se revigora se a formularmos de novo (no presente), retocando a luz de sua trama com o grafite das trevas [...]" (CARRASCOZA, 2014, p. 53). Esse entrecho ratifica as teorias preconizadas por Pouillon. O mesmo expressa que, para se compreender a sucessão cronológica do romance deve-se "[...] cortar o passado quando ele era presente e aguardar que o futuro se faça atual" (POUILLON, 1974, p. 119). E ainda: "Não se trata de colar o presente no passado, mas de encontrar neste o esboço de soluções que cremos, hoje, justas, não porque foram pensadas ontem, mas porque nós as pensamos agora". (POUILLON, 1974, p. 160). Dessa forma, a cronologia romanesca deve ser captada a partir dos presentes que se sucedem e a constituem da forma como foi vivida.

Portanto, tal como o pai de Bia adverte, e o teórico francês define, é somente a partir do presente que se encontra a apreensão do passado e do futuro. Igualmente a contingência ocorre porque o presente sustenta o passado e o futuro, exprimindo a continuidade do tempo. Na obra, esse fato pode ser explicitado na passagem em que o narrador-personagem, ao olhar o álbum de fotos dos ancestrais, escreve para a filha sobre a importância do passado para o seu presente, que a constituirá:

> E foi hoje, revirando a memória à procura de um documento, dei, inesperadamente, entre as lembranças que povoam as gavetas, com um pertence do teu bisavô João, o

> relógio de bolso que ele usou a vida inteira e legou ao meu pai, e o meu pai a mim, dizendo um dia, toma, é seu, por obrigação e por justiça, e eu, eu sabia que, sob a égide daquele tique-taque, o tempo rugia, movendo, como o vento no temporal, os galhos todos de nossa árvore genealógica, e, mesmo quando deixou de ir colado ao meu corpo, continuava a marcar não só as horas mortas, mas também os nossos vívidos mandamentos, e na surpresa de reencontrar esse objeto, lembrei-me das coisas ao redor, ao alcance de teus lábios [...] Nós: nós e todos os outros; _____ e, em meio a esses incontáveis objetos, Bia, enunciados que nos resumem – a vida é o resumo de algo que não podemos alcançar -, eu não sei e, certamente, ninguém sabe, aonde nós, navios sem portos, vamos chegar, e muito menos, Bia, muito menos por quê, por quê, por quê. _____. (espaços em branco). (CARRASCOZA, 2014, p. 67- 69).

Como a linguagem é o esteio do texto, a importância demarcada pelos espaços em branco, pela pontuação, pelos parágrafos curtos, pela reticência que a letra "e" reitera "[...] **e**, em meio a esses incontáveis objetos, Bia, enunciados que nos resumem" (CARRASCOZA, 2014, p. 67, grifo nosso). Essa mistura deliberada contempla e demonstra nossa proposta de enunciar os recursos literários dos quais o autor se utiliza e serve para nos contar sobre o fluir do tempo.

Parafraseando Mendilow cabe ressaltar que o tempo, por não ser uma arte pura, deve ter uma correlação com o mundo em que vivemos e conhecemos por meio dos nossos sentidos. Para esse encadeamento entre o mundo real e as personagens de ficção, importa forjar no bojo do romance o comportamento dos seres humanos, como agem, sentem e pensam e de que maneira estão sujeitos a todos os caprichos, variedades e variações do tempo, pois, embora o homem seja regido pelo tempo cronológico, ao romance de ficção importa muito mais o tempo psicológico, e o "seu próprio relógio privado que mede o tempo através de valores e intensidade" (MENDILOW, 1970, p. 36).

A sensação de que o tempo é fluido e está a se passar nos é revelado de diferentes formas, mas sempre trazendo a efemeridade desse tempo que nos escorre pelas mãos e o qual não temos o poder de reter: "[...] então, eu te miro em silêncio, apenas um pai que chega do trabalho e assiste na obscuridade de um quarto o sono de sua filha, que captura a vida sendo gasta de forma desigual – rápida para mim, vagarosa para ti". (CARRASCOZA, 2014, p. 59).

Nesse mesmo sentido, Pouillon observa que os tempos podem ser diferentes para cada pessoa, vamos a ele:

> Com efeito, toda sucessão parecerá arbitrária se a considerarmos do exterior, isto é, se imaginarmos que o tempo pode existir isoladamente, independente do ser que dura; corrigir então esse arbitrário graças à necessidade, equivale a corrigir um defeito sem lhe atingir a causa, sendo este o destino artificial dos maus romances (quando há um destino verdadeiro, sua fonte está na maneira com que o indivíduo a ele sujeito escolhe o significado de seu passado). (POUILLON, 1974, p. 57).

De qualquer forma, tendo em vista a impossibilidade da apreensão do real tal como ele é, o que o romance se propõe a exprimir é o desenvolvimento temporal de uma personagem apanhada em sua própria realidade psicológica, como Mendilow ao teorizar sobre o romance nos adverte: "[...] o romance, então, pelo seu meio, nunca pode atingir a realidade, a vida, a verdade ou qualquer outra dessas 'abstrações muito carregadas'". (MENDILOW, 1970, p. 57).

Considerações Finais

De tudo quanto tecemos ao longo do artigo sugere-se nas entrelinhas do romance que, apesar do pai afirmar que o Caderno é para "Bia," muitas páginas nos revelam algo além. Não obstante esse "caderno de anotações" tenha a pretensa intenção de preservar as memórias da família após sua morte, outra acepção, na definição de Passos (2014, p. 124), revela também que esse Caderno soa tal qual uma "carta de educação sentimental", por seus ensinamentos. Deste modo, apesar do pai, o narrador-personagem nos levar a acreditar ser o objetivo dele o de guiar Bia quando estiver ausente (o pai, ou será a mãe?), essa artimanha representa na narrativa um jogo.

Parece-nos que essas páginas – nas quais a filha poderá rememorar ou apreender sua própria existência, curiosamente, e porque não dizer de forma proposital – foram preenchidas também para um bem maior: salvaguardar o próprio narrador-personagem. É como se ao escrever sobre o dia a dia, preocupações e anseios revelassem, por meio dos escritos, os ditos, os interditos e os não ditos que a palavra, por mais exata e fiel que almeje ser ao real, não consegue exprimi-lo com toda a sua verdade. O que temos novamente é a representação do que é, do que foi ou até mesmo do que poderia ter sido e do que ainda será.

Assim, as insinuações, insufladas nas linhas do romance, escodem ou desvelam o cotidiano do que é viver, pois a narrativa vem permeada de ilusões, sendo exemplo o fato do narrador personagem, apesar de contar ao leitor (e à filha) a aproximação da morte, se contradizer ao afirmar: "[...] tenho vitalidade de sobra, há manhãs que me sinto em plenitude, com um desejo de viver maior do que em menino" (CARRASCOZA, 2014, p. 12). Ora, se o pai está bem e se sente bem, qual razão teria para escrever o Caderno de um Ausente? No decorrer das páginas, esse ardil em jogar com o leitor fica evidente, pois o narrador-personagem, a todo o momento, deseja se desculpar, ou procura deixar claro o porquê de escrever essas páginas mesmo estando bem para alguém no auge de seus cinquenta anos:

> Sim, estou ótimo para alguém da minha idade, ao menos é como me sinto, quero permanecer ainda um tempo por aqui, mas, preciso dizer, filha, sei bem distinguir quando aquilo que capto, na configuração das nuvens, é apenas uma suspeita ou um fato a caminho, ineludível, aprendi a ler o que está nas altas esferas e também no rodapé da nossa rotina. (CARRASCOZA, 2014. p. 13).

Ou esse artifício seria mais um propósito do autor em ratificar, por meio do narrador que, com sua técnica, estudo, experiência e perspicácia, sabe conduzir o tempo, captar a essência para o constructo do romance? Blefar, cortar, anotar, escrever nas entrelinhas e nos rodapés e ainda mais: sugerir, por meio de supressões ou espaços em brancos a continuidade. Dessa forma, podemos afirmar que esses espaços têm vários intuitos sendo um deles, o escopo de expressar o vazio que a ausência ocupa. Por outro lado, servem também para que a filha possa intervir na narrativa e inscrever sua própria história. Outra função seria a de assinalar as hesitações do pai ao escrever o caderno ante a iminência do fim.

> _____. Porque não há ninguém que não anseie, ao menos por um minuto, ser o outro, _____. Porque quanto mais o corpo cede mais a alma pede, porque

> sobrevivem meninas no espanto das velhas senhoras, porque até os mais maciços sonhos se evaporam ao tempo, porque é o olhar que põe rugas na paisagem, porque a vida é oceano e memória, lago, _____. Porque não cabe tudo na palavra "tudo", _____. porque minha rala alegria, somada a tudo o que me contentou a vida inteira, é incapaz de neutralizar um único dia de sua tristeza, Bia, _____. porque não há anjos para corrigir a rota daqueles que o desejo extraviou, porque um sorriso abre janelas e um grito, paredes, _____. porque o fim sempre nos surpreenderá a meio caminho e, queira ou não, deixaremos sempre algo por fazer [...].(CARRASCOZA, 2014, p. 71).

As lacunas simulam ainda a própria vida, carregada de silêncios, ausências, ou presenças, a nos revelar ainda mais: de que com a chegada do bebê o pai se apercebeu de sua própria condição: a finitude, de quão somos pequenos diante da vida e de todas as surpresas e intempéries intrínsecas ao processo de viver face à morte, para a qual não há remédio ou palavras - apenas silêncio. Deste modo, é plausível afirmar que o autor ao se utilizar de vários recursos narrativos, sejam elas as supressões, o blefe, as histórias dentro de histórias, e até mesmo ao deixar que o leitor anteveja certa estrutura dessa montagem, teria como objetivo contar ao leitor sobre a passagem do tempo em nossa vida, sendo essas alusões proporcionadas pela metáfora do fantasma da morte a rondar o romance da primeira à última página.

Nesse sentido a narrativa poderia constituir um (des)velamento do eterno retorno porque revela, por meio do íntimo das personagens, seres cindidos, desorientados, ante ao esfacelamento que a iminente morte pode provocar e de sua continuidade frente à vida que nasce. Conforme nos adverte Mendilow, "Até onde quer que ela [a ficção] imite, ela imita não a vida e sim a fala; não os fatos do destino humano e sim as ênfases e supressões com que o ator humano os conta" (MENDILOW, 1970, p. 57). Assim, os espaços em branco, sinalizam as hesitações do pai ante a morte, seja dele, ou da esposa, essa já traçada desde o início e por fim, evidenciar a presença da ausência. Carrascoza admite a função dessas supressões no romance:

> No meu texto original, fui deixando espaços entre os blocos "escritos" pelo narrador – ideia que me veio lendo John dos Passos –, já que as anotações desse homem se dão irregularmente, os espaços sinalizam as hesitações, as pausas e também a "presença" da ausência entre ele e a filha. (CARRASCOZA, apud BALLARINE, 2014, p. 04).

Resta-nos então, apenas o futuro no qual Bia pode ser projetada e constitui o momento com que o autor nos presenteia com mais um instante poético: "[...] porque a equação é simples, Bia, vida menos poesia igual vazio, pássaro menos canto igual angústia, você menos eu igual futuro. _____. Por quê?_____" (CARRASCOZA, 2014, p. 71). Assim, prova-se pela estrutura formal de *Caderno de um ausente*, que o presente, o passado e o futuro, são contingentes e que habilmente a narrativa nos dá a impressão de simultaneidade e continuidade. Lembrando ainda, que toda essa mudança de tempo só é possível por meio das palavras a constituir o *medium* do tempo "[...] as palavras que, nem toda vez, senão em horas raras, têm o poder de dar a janeiro o que é de agosto" (CARRASCOZA, 2014, p. 99).

E, se desde a primeira linha há o presságio da perda, há também toda essa vida que se inicia, a de Bia, e por isso as alternâncias e sobreposições entre vida e morte. O eterno retorno não se repete aqui como demarcação cíclica, mas capta exatamente as nuances da vida que lhe dão sentido, completam as lacunas, preenchem-nas e explodem as personagens de seu

colorido absorvidos pelos instantes, pelos momentos fugazes, pela memória do passado evocada no presente e que se recupera também com palavras: "[...] já estou te perdendo, já te perdi por tudo o que vivestes até este instante, mas eu te recupero com as palavras, Bia" (CARRASCOZA, 2014, p. 98).

Os grafismos, as palavras ditas e muito mais as não ditas, as supressões, os fôlegos demarcados pelos espaços em branco, as metáforas, as insinuações, a metalinguagem, a imaginação e os brancos propositais sobre a pele de Bia marcam as ressignificações e expõem esse devir. Encerramos então o tempo, com o aforismo de Nietzsche, "[...] os homens não têm de fugir à vida como os pessimistas, mas como alegres convivas de um banquete que desejam suas taças novamente cheias, dirão à vida: uma vez mais" (NIETZSCHE, 2000, p. 12). Ao que Carrascoza responderia: "Porque mesmo o dilaceramento do quase nada é melhor do que o nada. _____". (CARRASCOZA, 2014, p. 71).

REFERÊNCIAS:

CARRASCOZA, João Anzanello. O silêncio é a linguagem perfeita. Entrevista concedida a Ricardo Ballarine. [fevereiro 2014]. Uberlândia: Blog capítulo 2. Setembro de 2014. Disponível em: https://capitulodois.com/2014/10/01/joao-anzanello-carrascoza-o-silencio-e-a-linguagem-perfeita/. Acesso em: 9 set. 2014.

CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um Ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARRASCOZA, João Anzanello. Miudezas Poéticas. Entrevista concedida a Márwio Câmara. [fevereiro 2015]. São Paulo: *Jornal Rascunho*. Ed. 178, fevereiro de 2015. Disponível em: http://rascunho.com.br/miudezas-poeticas/ .Acesso em: 9 set. 2016.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

LEJEUNE, Fhilippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à internet. Tradução e Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMS, 2008.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Tradução de Flávio Wolf. Porto Alegre: Ed. Globo, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano*: um livro para espíritos livres. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PASSOS, José Luiz. A servidão das lembranças. Posfácio In: CARRASCOZA, João Anzanello. *Caderno de um ausente*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 122-126.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

Recebido em 16/01/2018
Aprovado em 17/04/2018
Publicado em xx/06/2018