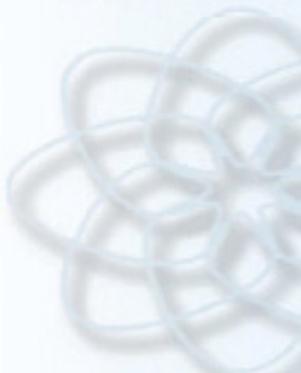


Teo
Lite
rária



Texto enviado em
25.02.2021

Aprovado em
22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Pós-Doutorado em Teologia pela Pontifícia Universitá Gregoriana (Roma), Doutor em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio), professor na Universidade Católica Portuguesa (UCP) e Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR).
Contato: alexvboas@ucp.pt

Teotopias como lugar comum entre teologia e literatura

Theotopies as a common place
between theology and literature

* Alex Villas Boas

Resumo

O presente artigo pretende apresentar uma possibilidade de resgate semântico do *topos* como lugar de unidade entre a poética e a política, como propõe Giorgio Agamben. Tal unidade pode ser lida como desdobramento da relação entre poética e retórica desde Aristóteles, recuperando a ideia de *poiesis* da *pólis*, assim como tal relação é constituinte de uma visão antitrágica da poética cristã, como também sugere Agamben, e que pode ser identificada no imaginário teológico narrativo do autor russo Vladimir Korolento.

Palavras-chave: Teologia e Literatura;
Poética e Política, Giorgio
Agamben; Vladimir Korolento.

Abstract

This aim of this paper is to present a possibility of *topos*' semantic rescue as a place of unity between poetics and politics, as proposed by Giorgio Agamben. Such unity can be read as an unfolding of the relationship between poetics and rhetoric since Aristotle, recovering the idea of *poiesis* of the *polis*, just

as this relationship constituted an anti-tragic view of Christian poetry, as also suggested by Agamben, and which can be identified in the imaginary theological narrative by Russian author Vladimir Korolento.

Keywords: Theology and Literature; Poetics and Politics, Giorgio Agamben; Vladimir Korolenko.

1. Entre o locus theologicus e a teotopia

A ideia de lugar é comum tanto a tradição dos estudos literários, quanto à tradição teológica, contudo, nem sempre comungam da mesma compreensão. O uso da palavra grega *topos* em Aristóteles evoca o sentido que o sofista Trasímaco da Calcedônia (c. 459 – 400aC) fazia de uma posição específica do início de um discurso, um “ponto de partida” (*aformé*), expressão utilizada no título de sua obra *Aformai retoriké*, como sugere a Suda, enciclopédia bizantina do séc. X (IV, 462; V, 572, 16-18). O termo foi sendo utilizado como ponto de partida de um “argumento” (*epicheirema*), até se consolidar em sua forma de evocar uma metáfora espacial para se habitar um tema, um *topos*, expressão essa que Aristóteles incorpora em sua retórica (PERNOT, 1986, p. 255-257), obra essa que é revisitada no tratado retórico de Cícero que ficou conhecido como *Tópica*, em 44aC, em que traduz o termo por *locus* e aplica as regras retóricas no âmbito do debate político e jurídico.

Na tradição teológica, o teólogo luterano Philip Melancton (1497 – 1560), que como retórico humanista e estudioso da literatura clássica grega, oferece uma exposição argumentativa a respeito dos princípios bíblicos da reforma contra a autoridade papal, distinguindo-se retoricamente no modo como interpreta os *Sententiae* de Pedro Lombardo. Ele organiza as questões por meio dos *topoi* bíblicos sob a influência dos *loci* aristotélicos, porém em perspectiva de uma retórica dialética influenciado pelo *De Inventione dialectica*, publicado em 1515 por Rudolf Agricola (1443 – 1485), teórico de grande importância para os humanistas do sé-

culo XV e XVI (AGRICOLA, 1515, p. 20-34; KÜHLMANN, 1994)

Tal como Erasmo de Rotterdan aplica o método de Agricola em seu *Methodus* (1516), Melanchton assim o faz em sua magistral obra em 1521 intitulada *Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae* ou simplesmente *Loci communes*, de grande importância para o que ficou conhecido como escolástica protestante (SCHMIDT-BIGGEMANN, 2012, p. 77-94). A reação da contra-reforma católica será feita pelo dominicano Melchior Cano (1509 – 1560), depois nomeado bispo, é o autor conhecido pelos seus *De locis theologicis* em 1563 em que desloca a ideia de argumento de inspiração aristotélica do método dialético para uma compreensão analógica de tópico em que o *locus* é uma fonte dogmática, dinâmica essa que levou a um debate entre a defesa da *autorictas* bíblica e a defesa da *auctoritas* papal de interpretar a Bíblia, em que a primeira visa refutar a segunda dialéticamente, e a segunda se esquia para a referência à tradição dogmática. Essa *disputatio* também repercutiu nos estudos de teologia e literatura em que a possibilidade de pensar *poíesis* ou a literatura de modo geral como um *locus theologicus* fora questionado por Jean-Pierre Jossua e José Carlos Barcelos em que visto pelo ângulo do bispo dominicano a literatura seria “testemunho alheio” que apenas serviria para confirmar as outras fontes, e portanto, seria apenas uma nova forma de pensar uma relação ancilar com a teologia (JOSSUA; METZ, 1976, p. 5; BARCELLOS, 2000, p. 9s)

Entretanto, a partir de Hans R. Jauss (1921 – 1997) é possível identificar no processo de recepção da literatura medieval na Modernidade uma confusão entre a teologia do mesmo período, ou mais precisamente com a segunda escolástica que faz fronteira com o período moderno, e a particularidade deste período literário. Com isso, por meio de uma certa alergia teórica à teologia do período, toda sua riqueza cultural é dexada de lado, e com isso não se valorizou, segundo Jauss, a “modernidade da literatura medieval” que tem seu “*locus na vida*” e apresenta uma “alteridade surpreendente” pela capacidade de surpresa do prazer da experiência estética do texto, sendo o texto um verdadeiro interlocutor, em

que o prazer e o desprazer do leitor revelam a correlação entre o mundo do texto e a experiência do cotidiano pela capacidade da *poesia alegórica* de ser uma “poética do invisível”, dando personalidade às virtudes, valores, ideias, no universo imaginário (JAUSS, 1977, p. 22-25). Com a segunda escolástica a alegoria, inerente ao método teológico patrístico, perde seu status de *teotopia* ou de *locus revelationis*, e com isso o intrincado debate entre dialética protestante e a analogia católica, acaba por colocar Deus não somente no mundo das ideias, mas no fogo-cruzado da teologia escolástica.

Ao recuperar a o *topos* para pensar o *theós*, há que se escavar para além deste modo histórico de engessar a potencia poética da *teotopia* engessada no *locus theologicus* do século XVI. Tal recuo arqueológico demanda sim, voltar à tentativa de compreender o papel da retórica, mas devolver a ela sua relação com a poética, ao invés da dialética. Aristóteles classifica os *topoi* entre lugares comuns (*koinós topoi*), enquanto uma descrição geral de coisas que se supõe serem entendidas como boas e justas, adequadas à busca da excelência da vida (*areté*) e específicos (*protaseis*), classificando estes em discurso deliberativo, epideítico e jurídico (*Retórica* I.2, 1358a2-35). Entretanto, a *Topica* ciceroniana parece distanciar a relação que Aristóteles estabelece entre *rethoriké* e *poetiké*. A *poíesis*, como chamou Aristóteles (384-322 a.C.), compõe juntamente com a *rethoriké* sua Arte Retórica e se dirige diretamente ao *pathos*. A relação entre *pathos* e *poíesis* é um pressuposto da poética antiga, como pode-se verificar em Horácio e Longino (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 2005, 55-68; 69-114). A poesia, portanto, está em função de compor a *diké*, o juízo da consciência (*Retórica* I, 20), mobilizando por meio da arte de provocar uma experiência que una o leitor/ouvinte à atitude perante a vida. Se a *Poética* é a arte que se dedica a mobilizar os afetos (*pathos*), a retórica vai identificar possíveis relações entre *topos* e *pathos*, e estabelece nessa metáfora espacial, o lugar em que habita o poeta.

Assim, na Retórica, Aristóteles parece procurar descrever nos *topoi*

o *pathos* do ouvinte, dada a necessidade de encontrar um *lógos* adequado para cada *paixão*, entendidas aqui como estados psíquicos ou afetivos, a saber: cólera, calma, temor, segurança (confiança, audácia), inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor (obsequiosidade), indignação e desprezo. Há, na alma aristotélica, tal qual na alma platônica (*República*, 439c-440a), um princípio ativo e um passivo, e a ação provocada pela paixão sofrida é mediada pelo *lógos* que conduz ao bem, de modo que a ignorância ou ausência de *lógos* ao *pathos* conduz à *hybris*, e consequentemente à maldade.

A poética tem uma função de sedução do desejo e a *beleza* [*kalos*] *da poesia* e sua força de mobilização [*dinamis*] se encontra na *composição* [*siníasthai*] do mito, portador do caráter ético em que por suas ações revelam os valores da cultura. O *método* [*methodou*] de composição do mito se dá ao indagar-se pelas coisas primeiras [*próton*] (*Poética* I, 1), a saber que toda a poesia [epopeia, tragédia e poesia ditirâmbica] é uma *imitação* [*mimésis*], distinguindo-se apenas pelo fato de imitarem por *meios* (prosa ou verso), *objetos* (homens melhores, piores e “iguais a nós”) e *modos* (tragédia e comédia) diversos (I, 2). A poesia é a “invenção da imitação” do *caráter*, das *paixões* e das *ações* (I, 3-4). De modo que, diz o Estagirita, se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou física, este é somente chamado “poeta” no sentido vulgar (II, 5).

O poeta, para Aristóteles, é aquele que imita o ser humano a partir de pessoas “melhores”, “piores” ou “iguais a nós”. A tragédia ou o drama se dirige especialmente à imitação das melhores pessoas e suas ações [*drontas*], ao passo que a comédia procura imitar os piores homens (III, 9-11). A imitação é congênita no ser humano, e ao mesmo tempo ele é o *imitador* por excelência [*mimetikótaton*], e por *imitação* aprende [*mathésis poeítai*] e chega até mesmo a entender que o ser humano é agraciado [*kairéin*] na *arte da imitação* [*mimésis poietai*] (IV, 13), ao provocar a “purificação das paixões” [*pathemáton kátharsin*] (IV, 27).

Porém, o elemento mais importante para Aristóteles é a “trama dos

fatos” [*pragmáton sístasis*] (VI, 31), pois a tragédia não se destina à imitação de homens tanto quanto à imitação de “ações e vida” [*práxis kai bios*] que levam à felicidade ou à infelicidade. A “finalidade” [*telos*] da vida é a “ação” que os seres humanos praticam. Logo, a *poiésis* da Tragédia, composta pelas ações e o mito (portador das ações), está em função da *práxis*, finalidade da vida, e “a finalidade é de tudo o que mais importa” (VI, 32). Por isso o terceiro elemento da *poiésis* é o pensamento [*dianoia*] pelo qual se revela [*apofainonta*] a consciência na qual é gerada a ação (VI, 36). O pensamento é o processo que produzirá o efeito desejado no *pathos* demonstrando, refutando ou suscitando a percepção afetiva de onde emerge o desejo da ação (XIX, 113).

O pensamento poético na Tragédia se situa como mediação entre o “nó” e o “desenlace” da trama, de modo que o “nó” é “aquele lugar onde se dá o passo para [*skáton*] a boa ou má fortuna” (XVIII, 105), integrando assim as quatro partes da tragédia, além da trama, a peripécia, o reconhecimento de caráter e o sofrimento que se impõe como fatídico [*patéti-ke*] (XVIII, 106; XXIV, 151). O pensamento poético se constitui como um princípio de ação, o que permite que a tragédia seja a imitação de uma “ação completa”, ou ainda de um “todo”, isto é, aquilo que tem “princípio, meio e fim” [*archén kai méson kai teleutén*]. A categoria “princípio” não se limita à origem, mas sim ao processo pelo qual algo se une ao seu fim, no qual há uma mediação [meio] que integra esses dois estágios (princípio e finalidade), compondo o todo da ação, ou seja, sua totalidade de sentido. Por isso, os mitos não devem começar e terminar ao acaso, mas sim devem se conformar aos princípios (VII, 43) e fundamentalmente ao que melhor revela tais princípios, o “belo” [*kalón*] que torna o mito um “ser vivente” [*Zóon*] a partir da “grandeza e ordem” [*megéthei kai taxei*] no qual consiste no belo aristotélico (VII, 44).

O Estagirita afirma que não é bem o “ofício do poeta narrar o que aconteceu”, mas há no poeta um ofício de esperança, pois deve “representar o que poderia acontecer”, e por isso a *poiésis* é “mais filosófica” que a história, pois se remete ao “universal” [*katholou*], ao passo que a

segunda, ao “particular” (XIX, 50). No entanto, o poeta acessa o universal a partir da concretude da imitação, pois devem viver “as mesmas paixões” [*en tois páthesin*] (XVII, 100) dos personagens.

Em Platão, porém, a virtude ou a busca da excelência da vida [*areté*], capaz de lutar com as paixões, está vinculada ao *lógos*, sobretudo em *Mênon*, mas não há possibilidade de uma passagem da paixão ao *lógos*, sendo antes o que faz com que se ignore o *lógos*, segundo Meyer, e assim fortalecer a força da vontade de não se deixar guiar pelas paixões simplesmente numa dinâmica de estímulo-resposta. Contudo, para Aristóteles, o saber apodídico sobre o qual se formam as afirmações do *lógos* é insuficiente para conduzir o *pathos* à virtude. Desse modo, o exercício do *lógos* é uma ascese não somente sobre o *pathos*, mas a partir do *pathos*, e, sendo assim, se a contradição pretende ser eliminada nos procedimentos lógicos do *Organon*, na poética é apenas a constatação de um ponto de partida da situação pática, buscando uma orientação a partir do *lógos* para a virtude. Em Aristóteles, portanto, o *pathos* é capaz do *lógos*, porém é mais suscetível ao *lógos* poético por sua capacidade de mobilizar o *pathos* à *práxis* por meio da *mimésis* e seu efeito *cathársico* de purificar a ilusão das paixões para o *kalós*, e diríamos aqui para uma *paixão* mais bela, na medida em que expressa melhor o bem. O *pathos* aristotélico é sua voz da contingência, a voz que revela a essência de si, e ao mesmo tempo o que ainda não é a potência do ser que almeja o ato do devir. Como aponta Michel Meyer no prefácio da *Retórica das paixões*, o *pathos* pede o desvelar de um *telos*, de uma finalidade no qual se desdobra o devir (ARISTÓTELES, 2003, XXII-XXXIII).

Contudo, o *lógos* objetivo não é suficiente, mas há que se encontrar a razão da paixão, o que afeta e ao mesmo tempo define o sujeito, de modo que esse *lógos* tem em vista a *práxis* do sujeito, como um desvelar do que corresponde à voz da paixão, em busca da construção de um *ethos* que permita integrar a contingência do desejo. O *pathos*, como capacidade humana de ser afetado, se torna *paixão* como expressão

concreta da natureza humana que pede uma ação significativa, mediado por um *lógos* personalizado, ou, se preferirmos, que atenda demandas pessoais.

A paixão aristotélica, portanto, diferentemente de Platão, ou do que foi visto nele, identificando-a como causa da desordem, é exatamente a sede da ordem, de onde deve emergir a construção da *pólis*, a organização política da sociedade, por sua capacidade de ser afetada pelo outro, estabelecendo uma relação com o outro em que se cria uma representação do outro a partir do que ele provoca no indivíduo, ou do que se é atribuído ao outro como responsável pelo efeito produzido. É aqui que se dá a união ou desunião entre pessoas, na condição afetiva humana, mediada por um *lógos* que dê condições de respostas à situação pática entre os indivíduos, de modo que o *lógos* seja uma *paixão refletida* e subordinada a um fim *refletido*, a busca do Bem na *pólis*.

O *lógos* da *poiesis* não se restringe a afirmações, mas implica uma dinâmica contemplativa e ativa de modo que seja o *lógos* contemplação para ação, provocado pela *mimésis*, que tem como ponto de partida exatamente o *pathos* e como finalidade a depuração deste para um *ethos*, diríamos, que se move do passional ao empático, que a contemplação está em função de refazer a imagem que se tem do outro e a imagem que o outro tem de si, epicentro das paixões, bastante evidentes na paixão da cólera, por exemplo, em que é alimentado por uma autorrepresentação de superioridade em relação ao outro, desprezado de sua condição de par e reduzido a um inferior. Sendo assim, a paixão não somente é subjetiva, mas também, e sobretudo, é afetada por outro, em que as imagens são mutuamente criadas a partir de seus contextos, de modo que cada paixão na Retórica precisa ser considerada em três pontos: 1) em que disposições estão as pessoas afetadas; 2) contra quem se dirige; e 3) por quais motivos. Aristóteles cita como exemplo exatamente a paixão da cólera e menciona que, se um ou dois desses pontos fossem conhecidos, seria impossível inspirar [*empoiein*] a cólera, enquanto recurso retórico que incita a essa paixão (*Retórica* II, 30; 1,25).

Assim, se a *rethoriké* procura descrever as *paixões* nos *koinos topoi* e as situações que as inspiram, a *poiésis* está em função de mover o *pathos* para a *práxis* individual sim, mas que compõe uma nova atitude política e assim o faz pela *mimésis*, ou seja, pela *imitação* da vida em função de provocar uma *katharsis* de modo que o cidadão [*politaí*], ao identificar-se com o personagem da tragédia purifique a *diké*, ou seja, o juízo que permite um novo *lógos* em relação ao *pathos*.

A *poiésis* da *mimésis* está em função de reavivar o *pathos* das pessoas no personagem, pois os mitos devem ser apreensíveis pela memória (VII, 44), recordando assim a identidade a partir da revelação *katharsica* do *pathos*, ou seja, a verdade se desvela como uma ação sofrida mobilizando a uma [re]invenção [*poiésis*] da consciência [*diké*]. A *poiésis*, portanto, em Aristóteles pode ser vista como *pathodiké*, como formação da consciência a partir do *pathos*, ou ainda, a partir da subjetividade que compõe a intersubjetividade da *polis*. Recuperado o papel poético do *topos* a teologia e a literatura podem coabitar esse *lugar comum* pela confluência interna de ambas em se pensar como *locus revelationis*.

2. A poética como lugar político da teologia

Agamben faz uma leitura da modernidade¹ que passa pela questão da poesia, arte, estética, história e morte até chegar à questão da ética e da política, sendo a linguagem seu fio condutor, tendo como núcleo central a crise da *poiésis*, e o *homem sem conteúdo*, que nela se situa, chamado assim, pois não consegue se entender diante do conteúdo da obra de arte, em geral e da literatura em particular. Na medida em que a arte começa a ser retirada do espaço comum e passa a ser colecionada nos museus, perde assim sua relação originária entre a religião e a política. Surge, assim, o “homem de gosto”, capaz de observar a fazer um juízo da obra em um regime de apreciação desinteressada, ou dito de outra

1. A saber em *O homem sem conteúdo* (1970), *Estâncias* (1977), *Infância e história* (1978) e *A Linguagem e a morte* (1982).

forma, uma experiência artística desinteressada, distinta da *poiesis* antiga, convidativa a uma experiência vital, uma “promessa de felicidade” e perturbadora da ordem política, pois a arte é apresentada como verdade por ser desveladora de sentido, e, portanto, potencialmente contestadora por desvelar novas formas de se relacionar com a *pólis*, razão da expulsão dos poetas da República platônica (AGAMBEN, 1970, p. 1258).

Contudo, para o filósofo italiano, a solução nietzschiana, de uma arte interessada para e por artistas, de recuperar a capacidade de espanto e horror, potencialmente perigosas, mas que incide sobre uma discussão política sobre, ao enfatizar o “como” do *labor* do artista, seu “estatuto prático” (1970, p. 356), acaba por reduzir a *poiesis* à *práxis*, que se torna, por sua vez, o lugar do indivíduo na modernidade.

Para Agamben, a modernidade perde a noção do “estatuto poético” da humanidade sobre a terra, na medida em que a produção poética é reduzida à produtividade da *práxis*. Para a Antiguidade grega, apesar de *poiesis* e *práxis* se orientarem para a ação, esta última se relaciona com a experiência da vontade, em seu processo de *agir volitivo*, ao passo que a *poesia* se relaciona com a experiência da presença produtora, de algo que vem do não ser e desvela o ser. A *práxis*, tal qual entendida por Aristóteles, se relacionava à necessidade, desejo, apetite que caracteriza a vida, ao passo que a *poiesis* se relaciona com a proximidade da verdade, que dinamizava a ação, pois estar na presença era acolher a *energéia*, que se desdobrava em uma ação como efeito real (*érgon*). Já a modernidade, herdeira da Tradição metafísica que entende o Ser supremo como *actus purus* unifica ontologicamente efetividade e ato, determinado pela vontade, que ganha seu real valor na liberdade e criatividade (1970, p. 1644).

Deste modo, Nietzsche que é evocado para exorcizar o platonismo, ao martelar a metafísica de uma razão legitimadora de uma vontade divina anuladora da vida, para reabilitar a vontade criativa humana, expressão de sua liberdade, contra o platonismo das massas instalado

nas formas de religião ocidental se torna a base e ao mesmo tempo motor de transformação da sociedade por meio da de uma filosofia da *práxis* que converge na ascensão da “força do trabalho” marxiana. A *poíesis*, então, é ofuscada em uma filosofia da *práxis*, dinamizada pela vontade de justiça e de liberdade, para uma nova obra de arte, a saber construção de uma nova história, entendida como sociedade. Tanto em Nietzsche quanto em Marx não cabem um ateísmo, mas a dispensa de uma teologia racional inibidora da vontade e de mudanças (AGAMBEN, 1970, p. 1672).

A *poíesis* transformada em *práxis* doa um sentido de mística aos processos de transformação social, entretanto, perde a dinâmica de distanciamento da realidade para reelaboração criativa que retorna à realidade inspirando a *práxis*. Ao se fundir com a *práxis*, a *poíesis* deixa de ser dinamizadora da *pólis*, e se converte em ideologia da *práxis*, em razão criativa, porém apologética.

A *práxis*, entretanto, transformada em vontade do Estado desenha o homem novo da nova sociedade como sua principal criação, em sua radical imanência e vontade soberana tem o corpo, e não a pessoa, como sujeito da política, moldável pelas instituições. Agamben vê no campo de concentração o paradigma da política contemporânea, Estado de Exceção por excelência que manipula os corpos a fim de adestrá-los, dociliza-los e aproveitar suas forças, sendo a criatividade uma forma sofisticada de utilização de novas tecnologias para a biopolítica, como controle de corpos. Há ausência de *poíesis* na *pólis*, e especialmente sua conversão em ideologia resulta em uma circularidade imanente do Estado moderno, tal qual a circularidade transcendente das Teocracias Antigas, promovendo apenas a manutenção de formas de platonismo das massas, ideias que não conduzem ao espanto que mobiliza e transforma a falta em busca, o carente em protagonista.

A ausência da *poíesis* e especialmente sua transformação em razão criativa apologética de um ideal produz a presença de um fetiche, o

substituto de um objeto ausente e inacessível e ideal, utopia da revolução bolchevique, ou a retrotopia dos regimes fascistas e nazistas, que enfeitiça por sua ausência, um fantasma do desejo. Situado assim, em um “conflito entre a percepção da realidade que obriga a renunciar seu fantasma, e seu desejo, que impulsiona a negar a percepção” (CASTRO, 2016, p. 289). Agamben, ainda evoca a *acidia* patrística, para a compreensão de um *eros perverso* no narcisismo que é incapaz de disposição para o labor criativo, uma vontade de sentido, porém indisposto a trilhar a via que a ele conduz, uma indisposição poética que revela a indisposição política contemporânea, pois se manifesta como indisposição ética (1977, p. 264), por gerar uma dinâmica autoreferencial a um sistema e modo de pensar incapaz de autocrítica.

3. O lugar da teologia na poesia

Agamben propõe uma análise da poética cristã em Dante, e um elemento tipicamente cristão que é o fato do escritor italiano atribuir a sua obra o distintivo de ser uma comédia, diferente do sentido clássico e moderno em que o uso é empregado, mas entendido como anti-tragédia. Para ele, então, a teologia cristã estabelece as bases para as categorias pelas quais a cultura moderna deveria interpretar o conflito trágico, expressos na compreensão de comédia, tal qual apresenta o próprio Dante Alighieri: “Comédia tem um princípio turbulento, é cheio de barulho e discordâncias, e conclui em paz e tranquilidade” (AGAMBEN, 1996, p. 57;168).

Ademais, a *Comédia* do poeta italiano é vista como *Divina* por Boccaccio por sua identidade entre poesia e teologia (BOCCACCIO, 1994, p. 728-730; HOLLANDER, 1997, p. 72) com a ideia de movimento que não é aleatória mas historicamente significativa em uma época de imobilismo social. Para o escritor italiano em sua *Difesa dela poesia*, no capítulo XXII, Dante é teólogo, pois “a teologia não é outra coisa que a poesia de Deus”, e ainda “não somente a poesia é teologia, mas ainda a teologia é poesia”, e por isso os poetas são os “primeiros a fazer

teologia”, pois Deus fala pelas “alegorias” nas Escrituras, que não são senão “ficções poéticas” (BOCCACCIO, 1995, p. 20). Nesse sentido, a poesia dantesca, ou a via poética cristã, cumpre também, além da função de antitragédia, a unidade agambiana entre pensamento reflexivo e pensamento poético. O que permite que essa unidade manifeste melhor manifeste a Divindade pela ficção que assume o que Levinas chamou de “encarnação da teologia” em oposição ao processo de “espiritualização da teologia” que o platonismo ocidental promoveu. E assim, produz uma imaginação da presença “concreta” [sacramental] de um modo de ser do Mistério, especialmente a Beleza da Misericórdia, promotora de uma cultura de reconciliação interpessoal, social e internacional, pois a globalização que se instala será digna e nobre na medida em que promove itinerários de reconhecimento.

4. A via poética cristã na prosa russa de Vladimir Korolenko

Vladimir Korolenko (1853-1921), escritor russo e ativista dos Direitos Humanos, crítico do czarismo e sua legitimação teológica expressa na tríade, “Deus, czar e lei”, e ao mesmo tempo crítico ao Regime Bolchevique, do qual fizera parte inicialmente, por julgar poder oferecer um elixir de vitalidade das forças transformadoras da sociedade para uma parcela da população ao mesmo tempo que administra o mesmo *pharmaco* como “veneno mortal” para outra parte da sociedade. Critica assim, uma forma de governo que supõe a irreconciliação da sociedade, e que se manifestará na intolerância a autocrítica, e usará aos seus próprios filhos a receita de desqualificar como traição aquele que pede a volta do regime às suas origens. A transição do autoritarismo czarista para o autoritarismo bolchevique é para o escritor russo, a tragédia russa, ambos incapazes de conhecer de ouvir seus profetas, pois são incapazes de ouvir o Deus dos poetas. A pertinência da crítica de Korolenko é apresentada pela biografia que Rosa Luxemburgo escreve em uma espécie de patrística bolchevique, em que o sentimento religioso que une Deus e a compaixão

pelos pobres são constitutivos (LUXEMBURGO, 2015, p. 1100).

Korolenko é um ótimo exemplo de via poética cristão pela retomada da ideia de comédia dantesca de antitragédia, como aposta de que o mal não é a palavra final da história, e incorpora à ideia de comédia um estilo tomado do jornalismo britânico, a saber a ironia e sua capacidade de redenção, de nos devolver a consciência da ridicularidade constitutiva, um antídoto a pretensão de perfeição das formas de idealismos, que não passam de vernizes narcísicos. Aquele que é capaz de rir de si, é capaz de rir com outro, e instaura um espaço de alteridade. Quem prefere rir do outro, alimenta em si um pequeno czar ou um general soviético, que são a mesma coisa.

Em seu conto *Sonho de Makar*, narra o Natal em uma aldeia pobre da Sibéria e retrata a vida dos camponeses russos, esquecidos pelos czares e pelos bolcheviques, mas não esquecidos por Deus. Makar comia pão duro todo dia. E bebia muita vodka para enfrentar o frio e a tristeza. No Natal, não tinha esperança de ter comida, pois não podia trabalhar naquele dia. Decide ir até outra aldeia, visitar “deportados políticos” que vinham de longe. E lhes ofereceram algum dinheiro para lhes trazer lenha. Makar gastou tudo com vodka. Ficou bêbado e foi jogado para fora do bar, machucando-se inclusive. Disse para a mulher, “esquecendo completamente que ela não tinha tomado vodka”, que havia caído em uma armadilha de raposa, porém tomou um “terrível pontapé” da sua mulher (*Sonho de Makar*, III).

Teve a infeliz ideia de pegar alguma raposa na armadilha do vizinho, que, por sua vez, descobriu e brigaram, e ainda lhe rouba o gorro e o manto, o deixando no frio do inverno de uma floresta na Sibéria, onde Makar não resiste e morre. Ao se dar conta que havia morrido, esperava que sua alma saísse do corpo, pois assim acabaria o frio, mas ela não saía. Se encontra com o Padre Ivan, que havia morrido em um acidente em sua casa inclusive, devido a ter tomado muita vodka e caído na chaminé que tentara consertar. Ele lhe diz que Makar tem que ir ao encontro

do Grande Toyon (chefe), para o grande tribunal, narrando ali um *iter* dantesco russo. No caminho encontra vários homens carregando suas penas (*Sonho de Makar*, IV-V).

Ao chegar ao Tribunal do Grand Toyon o reconhece, mas lembrava que no ícone da Igreja que visitara, também tinha um filho, que pelo jeito tinha saído fazer alguma coisa. Veio, então uma pomba e se sentou no colo do Grande Toyon que a acariciava. Tem início o julgamento de Makar. Os anjos pegam a *Grande Balança* para pesar os pecados de Makar, e o Gran Toyon pede que o Padre Ivan, que carregava um grande livro contasse os pecados de Makar que ali estavam registrados, pois essa era a pena que o Pe. Ivan deveria pagar por ter morrido embriagado na chaminé de Makar. Os pecados que o Pe. Ivan relata ao julgamento começam com: 21.933 vezes que Makar enganou alguém em sua vida, sobretudo vendendo lenha; bebeu 400 garrafas de vodka, etc. Na medida em que o Pe. Ivan contava os pecados aumentava o peso da balança de Makar. Este ao tentar segurar com o pé a balança ao ver que estava ficando muito pesada, é descoberto por um anjo que o denuncia, o que irrita muito o Grande Toyon, que resolve condená-lo a voltar a vida como um cavalo de um dono que o maltrata (*Sonho de Makar*, VI).

De repente a porta se abre e aparece o Filho do Grande Toyon, e diz:

Eu ouvi seu veredicto Pai. Vivi muito tempo na Terra e conheço bem aquilo. Esse pobre será muito desgraçado na casa de seu dono. Deixa somente que nos conte algo de sua vida. Fala, pobre homem! (*Sonho de Makar*, VI, p. 3080)

E então algo acontece,

Makar em sua vida nunca tinha pronunciado mais de 10 palavras seguidas, e de repente se sentiu um orador, e que ele mesmo escutava assombrado (*Sonho de Makar*, VI, p. 3080).

Todos escutavam atentamente a sua eloquência, até os anjos. Na dor do personagem Makar, Korolenko narra a vida sofrida dos campo-

neses da Sibéria, as esposas e crianças que morriam de frio e fome que o Czar nunca se importou, os jovens filhos que morreram na guerra bolchevique que a Revolução nunca sequer agradeceu.

Makar também se defende da falsa acusação de ter tomado 400 garrafas de vodka, pois não tinha dinheiro para isso, e, portanto, três quartos de cada garrafa de vodka estavam cheias de água, de modo que, Makar só havia tomado 100 garrafas!

O Grande Toyon ouvindo a história da vida daquele pobre e sofrido homem, que “trabalhava com lágrimas nos olhos” e Seu Filho defendera, começa a rever a sua condenação, porém receia em salvá-lo, porque era muito feio, e diz a Makar: Tua cara é escura, teus olhos sombrios, suas roupas farrapos, teu coração duro. Eu amo homens virtuosos e me aparto dos homens como tu.

E lhe responde, Makar:

De que homens virtuosos fala o Grande Toyon? Se tratava daqueles que viviam na terra na mesma época que Makar? [...]

Esses homens tinham olhos claros porque não tinham chorado nunca, porém Makar não cessava de chorar, seus rostos estavam limpos porque os lavam e os perfumavam, suas roupas eram bonitas porque outros trabalhavam para eles (*Sonho de Makar*, VI, p. 3177).

O Grande Toyon escutando tudo aquilo se perguntava, se pergunta: “como conseguia suportar tudo aquilo?”:

Provavelmente porque guardava a esperança de dias melhores. Mas a vida tinha acabado e a esperança havia esvanecido. Esse pensamento O encheu de amargura”. E disse: Pobre homem! Já não está na terra. Vem comigo: aqui encontras justiça! (*Sonho de Makar*, VII, p. 3194)

Korolenko encerra o conto com Makar estremecido de emoção, pois ninguém nunca o tratou com palavras afetuosas e chorou. O Velho Toyon também chorava, e com ele todos os anjos, testemunhando a beleza da

misericórdia que ali se manifestava no abraço de Deus aquele homem marcado pelo sofrimento da vida.

Conclusão

Para Korolenko, a tarefa do escritor consiste em habitar um *topos* teológico, a saber amalgamar a perspectiva do autor sob o ângulo de Cristo a fim de mostrar a dor dos camponeses aos poderosos, czares e revolucionários. O exercício de uma imaginação da presença “concreta” [sacramental] de um modo de ser do Mistério, chamado Deus pela semântica cristã, especialmente a Beleza da Misericórdia, que enxerga o sofrimento da humanidade e a humanidade que sofre, é melhor enxergado por aqueles que se sabem pequenos, os pobres camponeses que descobrem Nele um amigo, o único que aquecia seus corações para insistir em viver, e que com eles sofria, muito distinto do pantocrator que nunca sorria para homens. A possibilidade de reconciliação como ação antitrágica reside em Korolenko como uma imagem plástica *avant la lettre* da crítica que Fredric Jameson faz aos ideogramas, aos discursos políticos que atuam como crenças inabaláveis e que são irresolúveis, para apontar outro lugar de análise política, que a literatura tem um papel fundamental, mostrar a “dor da história” (JAMESON, 1992, p. 32; 75-92), enquanto necessidades históricas não atendidas, especialmente por aqueles que prometeram a salvação como transformação social desde a abertura cultural de acolhida da alteridade e capacidade de autocritica, antídoto antitrágico para as tentações de pensar a realidade dialeticamente, bem como de suas representações políticas.

A insistência de uma ação antitrágica, veiculada pelo ofício das letras e a sensibilidade com os que mais sofrem, se-me parece, constituem-se uma *teotopia* por excelência, o lugar onde Deus poeticamente nos fala, e assim nos chama à empatia política de dar voz e imagem àqueles que mais sofrem, como elemento necessário ao discernimento cultural, político e social, que com frequência pouco importa aos mecanismos con-

dicionantes, que receberam tantos nomes ao longo da histórica e que nomeadamente hoje, mercadológicos, que atuam como ponto cego em nossa percepção da realidade, e conseqüentemente do que chamamos de Deus, como diria o Aquinate: “*Um erro acerca do mundo, redundando em um erro acerca de Deus*” (Tomás de Aquino, Suma contra os Gentios, II, 3), pois Deus na compreensão cristã não é indiferente ao mundo e sua dor. Ademais, em Korolenko é possível identificar não somente uma forma ativa de antitragédia na poética cristã da misericórdia, assim como o exemplo da desejável unidade cultural entre poética e política em que a liberdade e pluralidade poética se tornam instância crítica às pretensões biopolíticas de controle dos corpos, não somente biológicos, mas também literários. Em Korolenko, a unidade entre poética e política ocupam o mesmo *locus revelationis* em que imagem revelada do Mistério traduz um realismo crítico, porém grávido de esperança e justiça, sobretudo aos que mais sofrem.

Referência

- AGAMBEN, Giorgio (1970). O homem sem conteúdo. Col. FiloAgambem. 2ª.Ed. Trad.: Claudio Oliveira. São Paulo: Autêntica, 2012. (Edição eletrônica).
- AGAMBEN, Giorgio (1977). Estâncias: A Palavra e o Fantasma na Cultura Ocidental. Trad.: Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio (1996). The End of the Poem: Studies in Poetics. California.
- AGRÍCOLA, Rudolf (1515). De inventione dialectica libri tres / Drei Bücher über die Inventio dialectica. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1992.
- ARISTÓTELES. Poética/ PERI POIHTIKHS. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ARISTÓTELES. Retórica das Paixões. Martins Fontes, 2003.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. A Poética Clássica. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- BARCELLOS, Jose Carlos. Literatura e teologia: perspectivas teóri-

- co-metodológicas no pensamento católico contemporâneo In Numem: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, v.3 n. 2, jul/dez. 2000, p. 9-30.
- BOCCACCIO, Giovanni. Esposizioni sopra la Comedia: note varianti e indici a cura di Giorgio Padoan. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994.
- BOCCACCIO, Giovanni. Trattatello in Laude de Dante. Collana: Ed. Garzanti, 1995.
- CASTRO, Edgardo. Introdução a Giorgio Agamben: Uma arqueologia da potência. Col. FiloAgambem. Trad.: Beatriz de Almeida Magalhães. São Paulo: Autêntica, 2016. (Kindle Edition).
- HOLLANDER, Robert. Boccaccio's Dante and the Shaping Force of Satire. Michigan: University of Michigan, 1997.
- JAMESON, Fredric. O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.
- JAUSS, Hans Robert. Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur: Gesammelte Aufsätze. [s.l.]: München, 1977.
- JOSSUA, Jean-Pierre & METZ, Johann Baptist. "Teologia e Literatura" (Editorial) In Concilium. 115. Petrópolis: Vozes. n. 05, ago./set. 1976, p. 5.
- KOROLENKO, Vladimir. Yom Kippur/El sueño de Makar. Trad del russo: Nicolás Tasin. Col. El Jardín de Epicuro, n. 3). Madrid: Hermidia Editores, 2013 (Edição eletrônica).
- LUXEMBURGO, Rosa (1918). Life of Korolenko and other writings. Anarcho-communist institute, 2015.
- PERNOT, Laurent. Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique. In *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Année 1986, 3, p. 253-284
- SCHMIDT-BIGGEMANN, Wilhelm. Topik und Loci Communes: Melanchthons Traditionen. In VON GÜNTER, Frank; MUNDT, Felix (Hrsg.): Der Philosoph Melanchthon. Berlin: de Gruyter, 2012, p. 77-94.
- SUDA On Line: Byzantine Lexicography (in Greek and English; vetted edition completed 2014) ed. by David Whitehead, William Hutton, Catharine P. Roth, Patrick Rourke, and Elizabeth Vandiver. Disponível em: <<http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/work?id=olbp69034>>. Acesso em 24. fev. 2021.

TOMÁS DE AQUINO. Suma contra os Gentios. Vol. II. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

VON KÜHLMANN, Wilhelm (hrsg.). Rudolf Agricola - 1444-1485: Protagonist des nordeuropäischen Humanismus : zum 550. Geburtstag. Bern/Berlin/ Frankfurt am Main, 1994.