

TEOLITERÁRIA

v. 8 - N. 16 2018

**Teologia e
Literatura
Russa**



Revista Brasileira
de Literaturas e Teologias

ISSN 2236-9937



UNICAMP



PUCPR



PUC-SP



Teo
Lite
rária



V. 8 - N. 16 - 2018



PUC-SP



PUCPR



UNICAMP



Associação Latino-americana
de Literatura e Teologia

Revista Brasileira de Literaturas e Teologias

teoliteraria.rev@gmail.com

ISSN - 2236-9937

Prefixo DOI 10.19143/2236-9937

Teoliterária - (Revista de Literaturas e Teologias) é uma publicação semestral do Programa de Estudos Pós-Graduados em Teologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP) e do Programa de Pós-Graduação em Teologia da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR), em parceria com a Associação Latino Americana de Literatura e Teologia (ALALITE) e o Centro de Estudos de Literatura, Teorias do Fenômeno Religioso e Artes (CELTA) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). ISSN 2236-9937.

Missão: A Teoliterária tem por missão veicular trabalhos científicos que contribuam para o avanço da pesquisa na área do diálogo entre literaturas e teologias, bem como demais interfaces de linguagem como arte, teatro, cinema e outros. A Teoliterária assume tanto a pluralidade de literaturas quanto a pluralidade teológica em seu escopo epistemológico, objetivando um diálogo crítico e integrador, aberta assim ao diálogo, a interdisciplinariedade e a pluralidade de ideias.

Teoliteraria: Journal of Literatures and Theologies is a biannual publication of the Postgraduate Studies Program in Theology at Pontifical Catholic University of São Paulo (PUC SP) and of the Postgraduate Program in Theology at Pontifical Catholic University of Paraná (PUC PR), Teoliteraria has partnership with the Latin American Association of Literature and Theology (ALALITE) and State University of Campinas (UNICAMP). ISSN 2236-9937.

Mission: Teoliteraria aims to convey scientific works contributing to advance research in the dialogue area between Literature and Theology. It assumes, therefore, the plurality of both literatures as the theologies as an extension of the epistemological scope, aiming a critical and integral academic work, open to dialogue, interdisciplinary approach and plurality of ideas.

Corpo Editorial

Editores Executivos

[Antonio Manzatto](#), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC SP), Brasil
[Alex Villas Boas](#), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR), Brasil

Editores Associados

[Ana Rodriguez Falcón](#), Pontifícia Universidad Católica Argentina (UCA), Argentina
[Francisco Emilio Surian](#), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil
[Marcial Maçaneiro](#), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR), Brasil
[Marcos Lopes](#), Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Comissão Editorial

[Ana Rodriguez Falcón](#), Pontifícia Universidad Católica Argentina (UCA), Argentina
[Christian Wehr](#), Universität Würzburg, Alemanha
[Cristina Bustamante](#), Pontifícia Universidad Católica de Chile, Chile
[Elias Wolff](#), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR), Brasil
[Geneviève Fabry](#), Université Catholique de Louvain, Bélgica
[Maria Clara Bingemer](#), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
[Peter Casarella](#), University of Notre Dame, Estados Unidos da América do Norte

Conselho Científico

[Agenor Brighenti](#), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR), Brasil
[Alexander Nava](#), University of Arizona
[Alfredo Bosi](#), Universidade de São Paulo (USP), Brasil
[Camille Focant](#), Université Catholique du Louvain, Bélgica
[Cecília Inês Avenatti de Palumbo](#), Pontifícia Universidad Católica Argentina (UCA)
[Clemens August Franken Kurzen](#), Pontifícia Universidad Católica de Chile (PUC-Chile)
[Georg Langenhorst](#), Universität Augsburg (Alemanha)
[José Carlos Seabra Pereira](#), Universidade de Coimbra (UC)
[Karl Josef Kuschel](#), Universität Tübingen (Alemanha)
[Luiz Rivera Pagán](#), Princeton Theological Seminary - Universidad de Princeton y Facultad de Estudios Generales -Universidad de Puerto Rico
[María Aparecida Rodrigues Fontes](#), Università di Bologna, Itália
[Maria Clara Bingemer](#), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
[María Sagrario Rollán](#), Universidad de Salamanca
[Ramiro Podetti](#), Universidad del Montivideo
[Roberto Onelli](#), Pontifícia Universidad Católica de Chile, Chile
[Silvia Julia Campana](#), Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, Argentina
[Wendel Farrell O’Gorman](#), De Paul University

Conselho Editorial

[Adna Candido de Paula](#), Universidade Federal de Grandes Dourados (UFGD)
[Afonso Ligório Soares](#), Pontifícia Universidade Católica de S. Paulo (PUC-SP)
[Agustina Serrano](#), Pontifícia Universidad Católica de Chile, Chile
[Alejandro Bertolini](#), Pontifícia Universidad Católica de Argentina (UCA), Argentina
[Antonio Carlos de Melo Magalhães](#), UEPB, Brasil

[Auricléa das Neves](#), Universidade Estadual do Amazonas (UEA)
[Carlos Caldas](#), Universidade Presbiteriana Mackenzie (Mackenzie)
[Douglas Rodrigues da Conceição](#), Universidade do Estado do Pará (UEPA)
[Eduardo Gross](#), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
[Eliana Yunes](#), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
[Eli Brandão da Silva](#), Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)
[Etienne Higuete](#), Universidade Metodista de São Paulo (UMESP)
[Eva Eva Reyes Gacitua](#), Pontifícia Universidad Católica de Chile, Chile
[Geraldo De Mori](#), Faculdade Jesuíta de Teologia e Filosofia (FAJE)
[Geraldo Dondici](#), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
[Gilbraz Aragão](#), Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)
[Gilda Maria de Carvalho](#), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
[Jean Luís Lauand](#), Universidade de São Paulo (USP)
[Salma Ferraz](#), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
[Suzie Frankl Sperber](#), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Direitos autorais

A Teoliterária – Revista Brasileira de Literaturas e Teologias é detentora dos direitos autorais de todos os artigos publicados por ela. A reprodução total dos artigos desta revista em outras publicações, ou para qualquer outro fim, por quaisquer meios, requer autorização por escrito do editor deste periódico. Reproduções parciais de artigos (resumo, abstract, mais de 500 palavras de texto, tabelas, figuras e outras ilustrações) deverão ter permissão por escrito do editor e dos autores.

Endereços Eletônicos

Site: <http://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria>
e-mail: teoliteraria.rev@gmail.com

T314 Teoliterária – Revista Brasileira de Literaturas e Teologias – v.8, n.16
(2º sem. 2018-). São Paulo: PUC SP/Curitiba: PUC PR, 2018.
v.

Semestral

ISSN 2236-9937 - Revista eletrônica

1. Teologia – Periódicos. 2. Literatura – Periódicos. I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Teologia. II. Pontifícia Universidade Católica do Paraná: Programa de Pós-Graduação em Teologia. III. ALALITE – Associação Latino Americana de Literaturas e Teologias. IV. CELTA - Centro de Estudos de Literatura, Teorias do Fenômeno Religioso e Artes (UNICAMP).

CDU: 2-184

CDU: 82.091



Teologia e Literatura Russa

Editorial

Alex Villas Boas (PUC PR)

Antonio Manzatto (PUC SP)

Marcio Luis Fernandes (PUC PR)

Lubimir Zak (PUL, Roma)

Em sua proposta de ser veículo de socialização dos estudos e trabalhos que envolvem diálogos entre literaturas e teologias, Teoliterária apresenta aqui um dossiê bastante interessante, propondo estudos no horizonte da literatura russa. A julgar pela quantidade de textos submetidos à Revista, este é um tema bastante trabalhado nos Programas de Pós-Graduação em Ciências da Religião e Teologia no país e em diversos outros Programas nacionais e internacionais.

Os cenários, os autores e os personagens da literatura russa têm, para nós, nomes complicados, muitas vezes em um festival de consoantes que se sucedem. Isso faz com que haja um certo grau de dificuldade, por um lado, e de interesse, por outro, na abordagem e nos estudos

dessa literatura. Ela retrata uma sociedade que nos é próxima e, ao mesmo tempo, bem distante; cenários que são da estepe, mas que nos lembram a geografia próxima; personagens que se movem de forma às vezes estranha, mas que, no entanto, encontramos em todas as esquinas de nossas cidades e, muitas vezes, em nossas esquinas interiores também.

Próxima e distante, a literatura russa ajudou a formar a cultura ocidental, ainda que a partir de seu horizonte próprio e nem tão ocidentalizado assim. Ajudou também a formar nossa literatura, já que visíveis são os traços de influência da obra dos grandes autores russos sobre os nossos próprios autores literários. Os traços religiosos, sejam eles rituais ou místicos, estão bastante presentes na cultura russa e, como não poderia deixar de ser, em sua literatura. Além disso, o pensamento religioso russo – fruto de um maduro exame da herança bíblico, patrística e ascética – tem características. Porém, no âmbito das Ciências da Religião ou da Teologia, o pensamento russo não parece se fazer tão presente ou tão visível. Os estudos aqui apresentados demonstram que, pelo viés da literatura, tal pensamento está mais próximo de nós, de nossa cultura e de nossos comportamentos do que costumamos admitir.

Sempre se poderá argumentar que isso acontece por conta da ocidentalização de nossa cultura e da Rússia. Se somos todos ocidentais, essa marca vai aparecer de alguma maneira. Não deixa de ser verdade. Porém a religiosidade russa é de tal forma distinta daquela com que estamos familiarizados que se torna interessante debruçar-se sobre ela para reconhecer, nessa mesma distinção, algumas similaridades. Sim, claro, também se poderá argumentar que a sociedade russa é fortemente marcada pelo cristianismo e comportamentos religiosos dele derivados, sobrevivendo mesmo ao período de ateísmo imposto pelo estado soviético. E se nossas sociedades também o são, assim como todo o Ocidente, então é normal que semelhanças se estabeleçam. Entretanto, o diálogo com estes autores hoje permite não só o repensar a insuficiência da linguagem para exprimir o mistério ou para denunciar que as teologias

ensinadas no Ocidente estavam contaminadas por um racionalismo que aprisionava Deus na lógica das causas e dos efeitos, mas também para pensar de modo fecundo as questões da ética e do crescente adoecimento do ser humano, tal como expresso pelo estudioso Gilberto Safra:

“Esses pensadores apresentaram elaborações lúcidas sobre o que propiciava e o que estilhava a condição humana (...) Esses autores testemunham o esfacelamento cultural que ocorreu na Rússia ao final do século XIX e no início do século XX e o decorrente adoecer humano. É frequente se encontrar em seus escritos a preocupação com o futuro da humanidade, pelas condições anti-humanas que pareciam intensificar-se com o passar dos anos. Nos textos desses autores são discutidas essas questões presentes não só na Rússia do início do século vinte, como também, em tom profético, os problemas de nosso tempo, em que a natureza humana se estilha. Frente a essa situação, recolhem e emolduram a face humana, explicitando o ethos. Para realizar essa tarefa criam uma obra resistente à fragmentação da medida humana, evitando a abstração racionalista. São textos que apresentam uma maneira diferente de pensar, pois ao mesmo tempo integram os vértices literários, filosófico, político e religioso” (Safra, Gilberto. *A po-ética na clínica contemporânea*. 3 edição. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2004, p. 33).

Estamos habituados a conversar sobre o papel que a religião desempenha no horizonte da formação e do desenvolvimento das diversas culturas humanas. Cultura e religião se imbricam de tal forma que, na prática, não se pensa uma sem a outra. O cristianismo mostrou, ao longo de sua história, uma interessante capacidade de se adaptar a culturas distintas, ou a aspectos culturais diferentes moldando culturas que guardam grandes distinções entre si. No entanto, apesar disso, acabam se reconhecendo como similares por conta dessa mesma fé. E aqui a conversa muda para que se percebam as relações existentes não exatamente entre cultura e religião, mas entre fé e cultura. Os intelectuais russos – teólogos, literatos, dramaturgos, filósofos – da chamada ‘idade da prata’ sentiram a exigência de formular nos finais do século XIX uma nova *Weltanschauung* capaz de ajudar na superação da cisão criada no

pensamento, na cultura e na expressão religiosa popular entre o espiritual e material, entre a fé e a razão, entre a transcendente e o imanente, entre o qualitativo e o quantitativo.

Tornou-se clássica, sobretudo no horizonte da teologia, a distinção entre fé e religião, o que não implica na separação de tais elementos senão para a análise acadêmica. Na vida concreta dos cidadãos, fé e religião parecem constituir um único elemento. Mas já há bastante tempo vem-se estudando em diversos ambientes teológicos como a mesma fé pode estar presente e exprimir-se em culturas diferentes. Chegou-se inclusive a criar-se o termo “inculturação”, extremamente importante atualmente na missiologia, exatamente por afirmar a capacidade que a fé tem, ou precisa ter, de poder ser vivenciada em ambientes culturais distintos. A pergunta é se para ser cristão é preciso ser ocidental, se a adesão à fé implica no aceite de formas culturais estabelecidas ou se a “evangelização da cultura” pode significar a vivência da fé cristã sem que culturas sejam transformadas em ocidentais. O debate permanece aberto, assim como as abordagens da literatura russa e suas implicações nos estudos de Ciências da Religião e Teologia desenvolvidos no Brasil em um interessante diálogo apresentado aqui em diferentes estudos.

No Dossiê aparecem perspectivas nas quais se testemunha a preocupação com dimensões fundamentais como aquela que assinala que o ser é comunhão e comunidade ou também a perspectiva ontológica do sentido do sofrimento humano no horizonte do Deus sofredor. Assim, a leitura calma e silenciosa destas contribuições pode ser realizada no espírito daquela “mística do coração” própria do peregrino russo. Uma dimensão, portanto, que faz reconhecer o quanto este universo da literatura e da teologia russa estavam marcados por uma investigação em que se aplicava o apofatismo como método e como atitude espiritual que exigia uma espécie de metanoia da razão. Desse modo, realizavam-se operações que não eram de natureza puramente abstratas e racionalistas, mas exigiam uma disposição que implicava uma purificação existencial do próprio autor. Nesta direção, se encontra o teatro russo e o

simbolismo no qual se demonstra que os autores e artistas russos do século XX apresentavam uma maneira de pensar em perspectiva inversa e buscavam ultrapassar a contingência do mundo, por meio do símbolo, nas suas funções epifânica e revelativa. Tanto no teatro quanto na liturgia ou na presença do ícone o apego ao símbolo aparece como lugar de fronteira entre o mundo visível e o invisível e, em sua estrutura, anuncia as complexas estratificações do real. Também pode se verificar as formas modernas do diabo russo, ao mergulhar no universo literário que teve de enfrentar – como tantos outros intelectuais russos do seu tempo – a oposição ao regime de Stalin.

Esta preciosa edição recolhe contribuições desde Fiodór Dostoievski, como não poderia deixar de ser, Mikhail Bulgákov, Serguei Bulgákov, Pavel Evdokimov, Andrei Tarkovski, Pavel Florenski, Nicolas Berdiaev, entre outros. Pode-se notar um conjunto de artigos que tematizam a recepção do grande autor russo Dostoiévski e o respectivo despertar religioso promovido pela acolhida de seus personagens nos quais se concretiza tudo aquilo que é típico da experiência religiosa russa, ligadas a ideia de beleza, de conhecimento integral, de unidade da criação, da Sobórnost, da mística do coração e, sobretudo, uma preocupação com a situação dos pobres e a justiça social. Os textos de Dostoiévski retratam a pertença a um movimento que reuniu a partir do final do século XIX escritores, poetas, filósofos, teólogos, dramaturgos interessados em produzir obras que pudessem servir a uma contemplação apofática da realidade e, por esta característica, se distanciassem de abordagens racionalistas e abstratas. Realizar tal tarefa significava contemplar a realidade a partir da sua complexidade e requeria a integração dos

Pode-se intuir na relação referentes a crise cultural e religiosa da Rússia e, no entanto, nos escritos de um significativo conjunto de autores nascia o desejo de se intensificar reflexões que ajudassem a refletir sobre o sofrimento e o sentido humano da vivência da fé. Além disso, ser pode-se observar a proximidade entre as reflexões dos teólogos-filósofos russos e os grandes literatos que cultivavam, por consequin-

te, a fecundidade desta aproximação serviu para sustentar um realismo com esperança que atravessou a crise da modernidade, ressignificando a questão de Deus como questão visceralmente existencial e trágica, emoldurando um cristianismo trágico.

A sessão dos artigos de temática livre é bem diversificado, contando com contribuições inéditas, de diversos estilos literários. A edição também conta com uma entrevista feita a John Caputo e sua filosofia do acontecimento, que muito contribui com a hermenêutica teológica e literária.

A presente edição da Teoliteária encerra o ano de 2018 procurando promover o diálogo atual entre literatura, religião e teologia que tem sido fecundo e tem contribuído para o desenvolvimento do conhecimento na área tanto da literatura quanto dos estudos de religião e teologia. Que a beleza nos salve!

Teo
Lite
rária



Artigo enviado em
06/12/2018
e aprovado em
10/12/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Professor permanente
e vice-decano da
Faculdade Teológica da
Pontifícia Universidade
Lateranense (Roma). Email:
zaklubomir@gmail.com.

**Professor Adjunto
do Programa de Pós-
Graduação em Teologia
da Pontifícia Universidade
Católica do Paraná
(PUC PR) e professor de
teologia na Faculdade
Claretiana (Studium
Theologicum). Email:
marcio.luz@pucpr.br.

O romance como teologia: reflexões em diálogo com Fiódor Dostoiévski

Il romanzo come teologia: riFlessioni
in dialogo con Fódor Dostoevskij

Lubomir Zak*

Marcio Luis Fernandes**

Resumo

A história da teologia do século XX atesta com clareza que os romances de Fiódor Dostoiévski foram recebidos amplamente e positivamente por parte de numerosos teólogos de cada confissão cristã e é evidente que tal recepção continua a acontecer ainda em nossos dias praticamente em cada parte do mundo. O artigo propõe uma reflexão sobre algumas características das narrativas dostoevskianas, que atraem em particular a atenção dos teólogos do passado e do presente, porque estimulam ou provocam de modo fecundo o pensamento deles. Os autores pretendem colocar em evidência que a importância de Dostoiévski para a teologia deve ser buscada não só nas profundas análises e originais exposições dos temas religiosos em geral, mas na escolha acurada por alguns deles e, sobretudo, no modo – em alguns casos determinado por precisas escolhas de ordem epistemológica – com que são tratados e desenvolvidos.

Palavras chave: Teologia e literatura;
Dostoiévski; arte e beleza; nar-
rativas

Riassunto

La storia della teologia del XX secolo attesta con chiarezza che i romanzi di F. Dostoevskij sono stati recepiti ampiamente e positivamente da parte di numerosi teologi di ogni confessione cristiana ed è evidente che tale ricezione continua anche nei nostri giorni praticamente in ogni parte del mondo. L'articolo propone una riflessione su quelle caratteristiche dei racconti dostoevskijani, che attraggono in particolare l'attenzione dei teologi del passato e del presente, perché stimolano o provocano fecondamente il loro pensiero. Gli autori intendono mettere in luce che l'importanza di Dostoevskij per la teologia va cercata non solo nelle profonde analisi e originali esposizioni dei temi religiosi in generale, ma altresì nella scelta accurata di alcuni di essi, e soprattutto nel modo - in alcuni casi determinato dalle precise scelte di ordine epistemico - con cui vengono trattati e sviluppati.

Parole chiave: Teologia e letteratura; Dostoiévski, arte e bellezza; narrative

1. Dostoiévski e a teologia - um século de fecundo debate

A relação entre o pensamento de Dostoiévski e a teologia é um tema que suscita permanente interesse por parte dos que se ocupam da obra deste extraordinário escritor e, em particular, naqueles interessados em investigar o nexó entre a teologia e a literatura. 1 Dentre os motivos está o fato de que na “constelação dos grandes literatos europeus o célebre romancista russo é considerado o representante, ou mesmo, o profeta do cristianismo”. 2 Dostoiévski desejava colocar no centro do seu pensamento um único e amplo assunto que é exatamente aquele do fenômeno religioso. Segundo Romano Guardini

1. Entre os estudos mais recentes sobre este tema deve-se assinalar os dez artigos de Vladislav A. Bačinin, filósofo, sociólogo e estudioso do pensamento dostoevskiano, publicados com o título *Tolstoyevsky-trip. Opyty sravnitel'noj teologii literatury* [Ensaio de teologia comparada da literatura] nos primeiros dez números (1-9) de 2013 da revista *Neva* de São Petersburgo. Quanto a questão da recepção de Dostoiévski por parte da teologia esta foi tratada – limitando-nos a indicar somente as pesquisas mais recentes – nas monografias de Maïke Schult, *Im Banne des Poeten: die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012), e di Emanuele Rimoli, *Libertà alla prova. Commento teologico alla Leggenda del Grande Inquisitore*, Roma: ed. Miscellanea Francescana, 2015.

2. Alain Besançon, *Svoboda a pravda* [Liberdade e verdade], Brno: CDK, 2013, p. 81 (o volume recolhe alguns artigos, da tradução checa, publicados na revista *Commentaire*).

esta característica das narrativas e dos romances de Dostoiévski salta imediatamente aos olhos porque efetivamente:

“Nas suas obras não se encontra uma única personagem importante ou um acontecimento de relevo que, no seu contexto, não tenha adquirido relevância por intermédio de uma maior ou menor intervenção do elemento religioso. As personagens de Dostoiévski são condicionadas por forças e motivos de ordem religiosa que vão determinar as suas verdadeiras decisões e mais do que isso, o seu mundo como mundo, a interdependência das suas realidades e valores e toda a estrutura em que os acontecimentos se processam têm, no fundo, uma base religiosa”³.

O interesse da teologia pela obra de Dostoiévski cresceu sobretudo a partir do início do século XX, porém, não somente na Rússia, mas também na Europa, na América Latina e em outros continentes. Os motivos desse fascínio são numerosos e relacionam-se tanto aos aspectos metodológicos do pensamento dostoiévskiano quanto aos conteúdos das suas reflexões religiosas, apreciadas por numerosos teólogos russos e ocidentais praticamente de cada confissão cristã. A profundidade e a originalidade narrativa dos seus romances, sem dúvida, explicam em parte a atenção e espaço que ele ocupou na reflexão dos teólogos. No entanto, os acontecimentos trágicos, violentos e sanguinários – com implicações nacionais e internacionais – que assolaram a Rússia e a Europa na primeira metade do século XX e que foram por Dostoiévski de algum modo pressentidos, provocaram e convenceram os teólogos a respeito da necessidade de uma renovação da teologia e da Igreja. Os teólogos estavam naquele momento desejosos de instaurar um fecundo diálogo com o mundo da cultura e encontraram na perspectiva narrativa de Dostoiévski uma chave excelente de promoção deste encontro. Aliás, alguns célebres promotores de tal renovação, como Yves Congar, Henri de Lubac, Hans Urs von Balthasar, Romano Guardini e outros, foram diretamente formados em contato com a obra de Dostoiévski, encontrando

3. Romano Guardini, *O mundo religioso de Dostoiévski*, São Paulo: Editorial Verbo, s/d, p. VII.

nela numerosos impulsos e iluminantes inspirações para a elaboração de suas ideias teológicas. Também no Ocidente dialogaram com Dostoiévski alguns dos protagonistas e seguidores da chamada ‘teologia da crise’ ou ‘dialética’ (Karl Barth, Karl Adam, Josef L. Hromádka)⁴ e, até mesmo, os arautos da ‘teologia da morte de Deus’ (William Hamilton)⁵, bem como os representantes da ‘teologia da libertação’ (Gustavo Gutiérrez, Clodovis e Leonardo Boff, Jon Sobrino).⁶

4. Cfr. Konstantin A. Machlak, V.V. Fedorov, “Vzglyad na Dostoevskogo skvoz’ prizmu teologii krizisa” [O olhar sobre *Dostoiévski* na ótica da teologia da crise], *Načalo* 1 (1994), pp. 93-99. Sobre a influência do escritor russo em Karl Barth remeto ao ensaio de Katya Tolstaya, “Literary Mystification: Hermeneutical Questions of the Early Dialectical Theology”, *Neue Zeitschrift für Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 54/3 (2012), pp. 312-331 e, sobretudo a monografia Idem, *Kaleidoscope: F.M. Dostoevsky and the Early Dialectical Theology*, Leiden-Boston: Brill, 2013, pp. 177-344.

5. Cfr. Rowan Williams, *Dostoevsky: Language, Faith and Fiction*, London: Continuum, 2008, pp. 2-4.

6. Os tópicos principais evidenciados por estes autores referem-se de um lado à *Lenda do Grande Inquisidor* e ao famoso trecho do livro *o Idiota* no qual Dostoiévski cunha a célebre frase: a beleza salvará o mundo. Conforme comenta Leonardo Boff: “Dostoiévski observa, nos Irmãos Karamazov, que um rosto é belo quando você percebe que nele litigam Deus e o Diabo entorno do bem e do mal. Quando percebe que o bem venceu, irrompe a beleza expressiva, suave, natural e irradiante. Qual beleza é maior? A do rosto frio de uma top-model ou a do rosto enrugado e cheio de irradiação da Irmã Dulce de Salvador, Bahia, ou a da Madre Tereza de Calcutá? A beleza, característica transcendental, se revela como irradiação do ser. Nas duas Irmãs, a irradiação é manifesta, na top-model existe mas é esmaecida” (<https://leonardoboff.wordpress.com/2014/04/27/a-beleza-salvara-o-mundo-dostoiévski-nos-ensina-como>). Ver também os comentários de Clodovis Boff sobre a beleza no livro sobre o *Sentido*. Para um aprofundamento do tema seria oportuno estabelecer ainda uma comparação entre a novela *Todas las sangres* do intelectual e escritor peruano José María Arguedas a quem Gustavo Gutiérrez dedica o livro *Teología de la liberación: Perspectivas* e o texto do *Grande Inquisidor* de Dostoiévski. Na novela temos a presença do sacerdote que aparece com a doutrina tradicional da onipotência divina e o sacristão que se contrapõe ao sacerdote questionando a sua falta de sensibilidade frente as situações de opressão como aparece neste trecho: “¿Había Dios en el pecho de los que rompieron el cuerpo del inocente maestro Bellido? ¿Dios está en el cuerpo de los ingenieros que están matando ‘La Esmeralda’? ¿De señor autoridade, que quitó a sus dueños ese maizal donde jugaba la Virgen con su Hijito, cada cosecha? No me hagas llorar, padrecito. Yo también como muerto ando. Don Demetrio (el indio) tiene Dios, en la kurku (la jorobada que fue violada por don Bruno) está Dios, cantando; en don Bruno pelea Dios con el demonio; para mí no hay consuelo, de nadie.” (José María Arguedas, *Todas las sangres*, Lima: Horizonte, 1987, p. 413). Segundo Gutiérrez, Arguedas ao descrever a dor cotidiana chamará de Deus libertador, aquele que o sacristão mestiço no diálogo acima, declara ausente onde existe injustiça e opressão. A densidade humana que os seus personagens expressam “é uma interpretação ineludível de todo o falar de Deus” (Gustavo Gutiérrez, *Densidade humana*, São Paulo: Loyola, 2008, p. 48).

Um capítulo importante e positivo da história da acolhida da obra dostoievskiana por parte da teologia refere-se à recepção do romance *Os irmãos Karamazov* e, em particular, a *Lenda do Grande Inquisidor*. Mesmo que somente poucas obras do escritor russo tenham ficado fora do universo de interesse dos teólogos comentadores, eles consideram, de modo unânime, propriamente este romance o ápice da sua produção, sustentando em unísono que a *Lenda* representa o *capolavoro*, trata-se do cume mais alto em absoluto da criação artística, filosófica e teológica de Dostoiévski. Como revela um recente estudo⁷ que examina algumas contribuições interpretativas dos teólogos protestantes, católicos e ortodoxos, a *Lenda*, na sua brevidade, qualifica-se como um texto potente, provocativo e inspirador, mas, ao mesmo tempo, enigmático ao ponto de conseguir colocar em forte contraposição os seus próprios interpretes. Pode-se pensar, por exemplo, na leitura proposta por Guardini que, distanciando-se dos outros estudiosos, sente-se surpreendentemente próximo ao Grande Inquisidor, intuindo paradoxalmente a razoabilidade da perspectiva do velho cardeal diante da pessoa e do comportamento de Cristo⁸.

Dessa forma, aqui não se pretende examinar esta perspectiva de Guardini e nem mesmo outras perspectivas de aproximação à obra dostoievskiana. Queremos, ao contrário, propor uma reflexão sobre os aspectos do pensamento do escritor russo de indubitável valor e que exercem grande fascínio para a teologia.

7. Cfr. Rimoli, *Libertà alla prova*, em particular as páginas 33-154.

8. Cfr. Guardini, *Dostoiévski*, pp. 125-135, aqui em particular p. 130. O teólogo italo-alemão chega a afirmar: “Não é esta, porém, a relação que o Cristo do Grande Inquisidor tem para com o mundo. Não está ligado por qualquer relação de essência ao Pai Criador. Não é o Verbo autêntico no qual o mundo foi criado e por cuja encarnação este deverá ser transformado e renascer. Este Cristo não possui aquela relação sagrada de amor para com o mundo real que vai purificá-lo e renová-lo. Este Cristo é apenas movido pela compaixão que o mundo lhe inspira. É um Cristo isolado, um Cristo com existência própria. Não é uma relação entre o mundo e o Pai. Não ama o mundo como ele é e não vem verdadeiramente para o reconduzir. Não é o enviado nem o libertador. Tão-pouco é o mediano entre o verdadeiro Pai do Céu e o verdadeiro homem. Não se encontra de facto numa posição definida”, op. cit., pp. 130-131. Para uma apresentação sobre a interpretação feita por Guardini a respeito de Dostoiévski remetemos a obra de Rimoli, *Libertà alla prova*, pp. 63-76.

2. Provoações dos romances de Dostoievski à teologia

O primeiro aspecto consiste na escolha de se ocupar dos temas religiosos no seu íntimo nexos com as histórias pessoais ou coletivas dos protagonistas dos seus romances, colocando em evidência a relação entre a verdade antropológica e aquela religiosa. No primeiro romance de Dostoiévski intitulado *Gente pobre*, narrativa elaborada na forma de uma troca epistolar, pode-se encontrar muitos exemplos deste entrelaçamento da questão antropológica e religiosa, tal como transparece em uma das cartas na qual o funcionário de uma repartição pública de Petersburgo compartilha com a sua vizinha Várienska – uma pobre jovem orfã – os pequenos gestos cotidianos:

“E se é para falar tudo, pois saiba que fiquei com o coração repleto de alegria quando vi quão bem falou de mim em sua carta e os elogios que dedicou aos meus sentimentos. Não é por orgulho que digo isso, mas porque vejo como gosta de mim, ao se preocupar tanto com o meu coração! (...) Passei por tanta coisa hoje, e o peso que suportei na alma, numa única manhã, outro não suportaria num ano inteiro. Eis como tudo aconteceu: sai de manhã bem cedinho para apanhá-lo em casa e ainda poder chegar a tempo no serviço. Chovia tanto hoje, era tanta lama! Eu, minha estrelinha, agasalhei-me bem com o capote e fui andando, o tempo todo pensando: ‘Senhor, dizia comigo, perdoe os meus pecados e fazei com que se cumpram os meus desejos’. Passei perto da igreja de skoi, fiz o sinal da cruz e arrependi-me de todos os meus pecados, mas me lembrei de que era indigno de querer me entender com o Senhor Nosso Deus. Fiquei ensimesmado, sem a menor vontade de olhar para nada; e fui andando assim, sem atentar no caminho”⁹.

A teologia acadêmica do tempo, seja aquela russa-ortodoxa quanto aquela católica (ambas no estilo da manualística), não contemplava tal aproximação, excluindo completamente qualquer referência à dimensão histórico-existencial do conhecimento e do ensino da verdade de fé. No trecho acima vê-se como Dostoiévski – tocado pelos dramas existenciais dos seus contemporâneos – coloca na boca dos seus per-

9. Cfr. F. Dostoiévski, *Gente pobre*, São Paulo: Editora 34, 2011, pp. 117-118.

sonagens a paixão pelo mistério de Deus e as perguntas sobre os problemas da vida concreta. Toda a perspectiva colocada na extensão do diálogo desta novela proposta pelo autor russo gira em torno do convite para que o ser humano possa sair de si, porque a redenção dele está exatamente neste movimento de saída. O personagem mesmo ensimesmado vai andando sem atentar para o caminho, mas na sequência seu olhar não poderá ficar indiferente. Ele anda pelos caminhos do mundo – como diria o filósofo Rozenzweig – para evitar a alienação e passa a compreender que deve estar diante de Deus, dos outros e consigo para acolher a redenção. Em *Gente pobre* fica visível a desproporção entre a miséria exterior enfrentada pelos personagens e a riqueza que brota do coração e da interioridade na medida em que cada um dos atores faz o êxodo de si para contemplar e compadecer-se do destino do outro. Dostoiévski, muito antes da famosa ‘virada antropológica’ posta em ação por Karl Rahner, demonstra que uma reflexão feita no interior de uma narrativa global – que faz referência ao contexto vital e existencial dos personagens descritos e às suas respectivas experiências de vida e de fé tanto positivas quanto negativas – consegue evidenciar com maior nitidez a grande complexidade dos temas religiosos. Por sua parte, os manuais de teologia da época corriam o risco de provocar o achatamento ou embotamento da discussão sobre os temas religiosos – sem colher o seu núcleo veritativo - privando-os exatamente do seu *humus* vital.

É a este aspecto do teologar que parece fazer alusão, em 1906, o jovem Florenskij quando na sua crítica à manualística russa, anota:

“(...) é necessário abandonar o absurdo hábito de iniciar a pesquisa a partir de posições dogmatizantes. E não basta dizer que estas posições não são necessárias; já que, de um modo ou de outro, não podem ser demonstradas – entendendo a palavra *demonstrar* no sentido mais amplo – elas aparecem absolutamente incompreensíveis, enquanto são constituídas por termos que colocados ao interno do universo daquela determinada composição, não possuem algum conteúdo real. Antes de falar com qualquer pessoa é necessário não só estabelecer os termos, mas explicá-los. Nesta direção, portanto, explicar significa preencher os termos de um

conteúdo vivo e concreto, fazer referência à experiência vivida do interlocutor ou ainda ajudá-lo a viver coisas novas, contagiá-lo com a própria experiência pessoal, compartilhar com ele a própria plenitude. Do contrário teremos uma construção de palavras, uma argumentação verbal que acaba somente colocando as pessoas contra a parede... com as palavras”.¹⁰

O segundo aspecto é aquele da teodiceia, cujas questões não eram contempladas pela teologia dos manuais. E para que estas questões fossem trabalhadas era preciso rigor e humildade. No entanto, elas são pouco consideradas também pelas nossas teologias, em particular pelos tratados de dogmática. É como se o problema do mal não tivesse algum influxo sobre a compreensão e sobre a transmissão das verdades de fé. Ao contrário, é muito evidente que a teologia de hoje e de amanhã, para ser crível e eficaz no seu serviço à Igreja e ao anúncio do Evangelho, deva aprender a falar de Deus em um modo ‘sensível à teodiceia’¹¹, e ob-

10. Florenskij, “Dogmatismo e dogmatica”, p. 152. Na mesma linha seria importante observar a convergência dos juízos elaborados pelos teólogos russos quando refletem a questão do dogma a partir da sua ligação com a vida e a práxis. Veja, por exemplo, a forma como tal tema é tratado por Bulgakov: “A dogmática é a ciência teológica que testemunha o conteúdo da vida religiosa (...) e, por isso, ela deve estar no compasso do desenvolvimento da vida e das suas respectivas necessidades” (Bulgakov, *Lo spirituale della cultura*, 2006, p. 141). Também é sugestivo o juízo que aparece em Lossky quando mostra a convergência entre a tradição doutrinal e a vivência dos mistérios da fé apontando que todo o desenvolvimento das lutas dogmáticas “aparecem dominadas pela preocupação constante que a Igreja teve em salvar, em cada momento da sua história, a possibilidade de que os cristãos alcancem a plenitude da união mística” (Lossky, *Teologia mística de la Iglesia de oriente*, Barcelona: Herder, 1982, p. 9).

11. Cfr. Johann B. Metz, “Theodizee-empfindliche Gottesrede”, in Idem (ed.), *“Landschaft aus Schreien”. Zur Dramatik der Theodizeefrage*, Mainz: Matthias-Grünwald, 1995, pp. 81-102. Será necessário aqui observar as considerações críticas propostas por Villas Boas a respeito da superação da teodiceia e a proposta de uma patodiceia. O núcleo dessa crítica aparece no sentido de que “o Deus da teodiceia não permite que a tragédia provoque um dever no ser humano, visto que tudo está no arco de sua vontade, de modo que o pathos cristão dramático se resigna à vontade desse Deus. Assim, tais valores são dependentes de um imaginário apático fundado na apatia divina, enclausurando o indivíduo na conformidade com a realidade em que se encontra” (Ales Villas Boas, *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia*, São Paulo: Paulus, 2016, p. 89). Também será significativo o exame das páginas de 97 a 160 em que o autor discute o pensamento poético como forma concreta de patodiceia. Estas discussões estão em convergência com as provocações críticas a respeito da teodiceia realizada por Gustavo Gutierrez (2008) e Andrés Torres Queiruga (2011) que deslocam a questão para a compaixão para com os pobres e dizem que a experiência da fome e das violências deve modificar o modo de falar de Deus.

viamente falamos aqui de uma teodiceia renovada¹².

A reflexão de Dostoiévski vai na direção oposta da teologia de seu tempo. Assim, consciente de que a busca pela verdade sobre Deus e o ser humano nas suas relações – aquela dada (que a pessoa tem enquanto ser criado à imagem e semelhança) e aquela a ser construída (vivida como evento de redenção/divinização) – estão intrinsecamente ligadas com a inquietação existencial em torno da pergunta sobre ‘onde está e o que faz Deus quando um inocente sofre, quando uma criança morre, quando um pobre é humilhado, quando um justo é colocado a prova?’. A permanente e trágica presença do mal no mundo e a justificação de Deus como Criador e Pai, amorosamente próximo a todos os homens – em Cristo mediante o Espírito Santo – e que deseja salvar cada um, são polos argumentativos que o escritor russo mantém sempre unidos, consciente de que eles devem ser levados a sério lá onde se queira falar da Revelação e da fé.

O seu magistral modo de incluir a teodicéia nas reflexões religiosas, com traços de singelo realismo e profunda espiritualidade cristã, é muito sugestivo. Por isso não causa maravilhamento o fato de que teólogos e teólogas de todas as confissões venham beber nesta fonte para aprender este gênero de arte.

Já o terceiro aspecto a ser sublinhado refere-se à decisão de Dostoiévski de dedicar as narrativas mais incisivas e persuasivas sobre Deus, a fé, a Igreja, o renascimento espiritual e outros temas aos mais pequenos, aos mais simples, aos pecadores, enfim, ele entrega suas narrativas àqueles que nunca seriam escolhidos pelas autoridades eclesiais para tratar tais temas. Podemos pensar, por exemplo, na figu-

12. Dentre os poucos autores da época moderna que tiveram a ideia de repensar a teodiceia pode-se recordar Antonio Rosmini (1797-1855) porque estava convencido a respeito da “possibilidade de superar o nível apofático-ético da teodiceia, para explicitar aquele teológico-cristológico” que ele elabora “através da leitura da figura e do livro de Jó em chave fortemente cristocêntrica”, Giuseppe Lorizio, “Teologia della rivelazione ed elementi di cristologia fondamentale”, in Idem, *Teologia fondamentale*, vol. 2: *Fondamenta*, Roma: Città Nuova, 2005, p. 67.

ra de Sonja que obrigada a prostituir-se por causa da pobreza de sua família, será protagonista de um dos momentos mais fortes e decisivos do romance *Delito e castigo*, quando, lendo o Evangelho sobre a ressurreição de Lázaro, contribuirá para o primeiro despertar da consciência de Raskol'nikov. Quem vai recolher a confissão do jovem assassino e anunciar-lhe Cristo não será um mulher piedosa, nem mesmo um santo monge ou um zeloso sacerdote mas será aquela que vivia no pecado e que aos olhos da Igreja era uma pecadora.

Considere-se também o momento culminante e conclusivo dos *Irmãos Karamazov*, quando ao redor da tumba do pequeno Iljušečka reúnem-se os amigos. Dostoiévski confia o discurso de despedida não a um padre ou um monge, mas a Alëša Karamazov, um rapaz simples, membro de uma família com comportamentos estranhos e pouco recomendável. As suas palavras inflamadas de fogo a respeito da recordação sagrada – a eterna memória – dos amigos e sobre a ressurreição dos mortos suscita o entusiasmo nos corações entristecidos dos companheiros de Iljušečka, mas ao mesmo tempo, atingem e comovem os leitores. O que dizer, então, quanto ao fato de que no mesmo romance, o escritor tenha entregue exatamente a Ivan Karamazov a tocante narrativa sobre o encontro de Cristo com o velho Inquisidor justamente a este intelectual refinado, inquieto e irônico mas que caminha fora dos confins da fé em Deus?

Estes são apenas alguns exemplos da escolha precisa que Dostoiévski realiza quando escreve suas narrativas e romances. Qual efeito ele busca obter? Quais são as razões da sua insistência sobre esta opção? A resposta encontra-se sugerida nas numerosas cartas e nos diários do escritor e, antes ainda, na sua própria vida. De fato, ele se identificou com a verdade do Evangelho de Cristo expressa sinteticamente com as palavras de Paulo: “Mas o que é loucura ao mundo, Deus o escolheu para confundir os sábios; e o que é fraqueza no mundo, Deus o escolheu para confundir o que é forte” (1Cor 1,27). É, portanto, evidente que Dostoiévski desejasse anunciar e colocar em ação tal ver-

dade também nas suas narrativas persuadido, no entanto, a respeito da infinita superioridade e universalidade da sabedoria do Evangelho.

Esta paradoxal verdade torna-se o terreno para a construção dos romances e a perspectiva de fundo dos sugestivos quadros propostos por Dostoiévski que, desse modo, parece sustentar que a formulação das reflexões sobre temas religiosos não podem constituir uma atividade reivindicada, de modo exclusivo, por parte dos especialistas na matéria, dos profissionais da religião, dos doutores das academias teológicas e dos expertos em púlpito. Pelo contrário: a sobriedade, a humildade, o *non sum dignus* são, para ele, as fundamentais características daqueles que, prescindindo do status social, da história pessoal ou do grau de formação acadêmica e cultural conseguem sustentar um discurso religioso e teológico penetrante, privado de frases estereis e de pensamentos retrógrados. Este tipo de teologia não ama as argumentações separadas de uma *ratio* especulativa, mas brota da profundidade do coração cheio de emoções fortes e de sentimentos sinceros. O lado irreverente dos “teólogos dostoiévskianos”, que os fazem aparecer pouco confiáveis aos olhos dos representantes oficiais da Igreja e da teologia (simbolizados na figura do velho Inquisidor) é que tendem utilizar linguagens muito diferentes das usuais, adotando pontos de vista frequentemente pouco ‘ortodoxos’. Mas isto, para Dostoiévski é o imposto a ser pago cada vez que haja o desejo de renovação do pensamento religioso, promovendo um retorno aos ideais da primitiva comunidade cristã, inspirando-se no frescor das origens e na explosiva e criativa força do Espírito de Cristo.

3. A necessidade de sínteses e de profecia

Há ainda um quarto aspecto a ser considerado que se refere à síntese do pensamento teológico. Não obstante nas narrativas e nos romances de Dostoiévski sejam tratados numerosos e complexos argumentos religiosos, o seu pensamento teológico aparece coeso e organicamente unido. A razão disto é a explícita presença, por detrás dos

discursos religiosos, de um único e unificante 'horizonte hermenêutico'. Segundo o juízo do jovem Florenskij, a ausência de tal horizonte é exatamente aquilo que caracterizou os manuais de teologia oficiais da Igreja ortodoxa russa e representou um dos seus mais clamorosos limites. Ele explica:

“São indicadas diversas lacunas nas dogmáticas de fabricação pátria e o mais criticado é o bispo Macário. É claro que é necessário colher os frutos destas indicações, mas preencher as lacunas seria como tentar apagar o fogo de todo um edifício com duas ou três vasilhas de água. Não temos dúvida de que os desagradáveis defeitos que acabamos de recordar atingem a integridade arquitetônica da dogmática. Mas vale a pena chorar sobre isto, quando aparecem perguntas mais importantes? Consegue-se ver como se encadeiam os diversos níveis e compreender por qual razão depois de um segue-se outro? Os estudantes conseguem refletir sobre os dogmas formulados com rigor matemático que se entrelaçam como fios de um único tecido? Este não aparece, talvez, como um tecido feito de erros e de sonhos? É claro, para eles, a unidade do plano, o recíproco condicionamento e a recíproca dependência dos singulares conceitos e teses que estão a serviço, como órgãos de um único organismo, de um único e planejado conjunto? Pelo que sei tudo isso permanece completamente no vazio e a dogmática se apresenta não como um sistema, nem como uma construção de esquemas, mas como um acúmulo de tomos e de palavras confusas”.¹³

No caso do teólogo de Dostoiévski está claro que as tessituras dos discursos religiosos foram elaboradas com uma única agulha, identificada com o Evangelho sobre a bondade infinita de Deus, ou seja, bordados com a verdade sobre Deus que, no Cristo humilde e pobre, manifestou-se como Amor universal, misericordioso e compassivo. Os ensinamentos tocantes do starec Zosima dos *Irmãos Karamazov* são, deste ponto de vista, uma justificação da unificante 'hermenêutica da caridade' que o escritor russo, em muitas outras ocasiões, reconheceu como o seu credo e a sua pessoal concepção da fé cristã.¹⁴

13. Florenskij, “Dogmatismo e dogmatica”, p. 148.

14. Cfr. Berdjajev, *La concezione di Dostoevskij*, pp. 111-128.

Quanto tenha sido clarividente e antecipatória esta escolha hermenêutica – não só para a teologia, mas também para a doutrina eclesial – é hoje claro aos olhos de todos. De qualquer forma, os romances dostoiévskianos junto com outros textos de espiritualidade, teologia, filosofia e literatura do século XIX e da primeira metade do XX tiveram o mérito de ter contribuído na criação e na difusão daquele *milieu* espiritual-cultural que, antes do Concílio Vaticano II, influenciou decisivamente na formação de alguns protagonistas chave da renovação teológica.

Seria oportuno evidenciar dentre os variados aspectos da teologia dostoiévskiana a dimensão profética de seus escritos. A capacidade visionária de prever – do ponto de vista espiritual – certos desenvolvimentos históricos e os seus êxitos finais é admirável.¹⁵ Como já foi evidenciado por Vladimir Solov'ëv, os discursos religiosos são proféticos tanto em relação à sociedade russa e europeia quanto à Igreja e ao cristianismo em geral¹⁶. De fato, os romances *Delito e castigo* e *Os demônios* colocam-nos de sobreaviso diante da loucura de quem está por trás da porta da história, decidido a entrar para mudar o mundo com a violência das armas antes que com as ideias; de quem justifica habilmente o abuso indiscriminado do poder e da prepotência como condições necessárias para afirmar, na sociedade, os ideais de um novo e puro humanismo; de quem quer ofuscar a fé em Deus, buscando extirpar as raízes da tradição cristã do povo russo e dos povos europeus. Dostoiévski chama a atenção da Igreja diante das múltiplas tentações derivadas de semelhante plano, de renunciar, por exemplo, em ser na e pela sociedade a “cidade situada sobre o monte” (cf. Mt 5, 14) construindo uma muralha de separação com o mundo; a tentação de não anunciar aquele ideal social e moral que souberam encarnar, com coragem e credibilidade, a

15. Um aspecto profético relevante de Dostoiévski – colocado em evidência por Tat'jana Kasatkina – consiste em realizar uma aproximação cognoscitiva a respeito do significado do indivíduo singular e concreto na sua relação com a totalidade, isto é, com Deus. A estudiosa russa explica: “A capacidade de ver e de dar-se conta do lugar ocupado pelo ‘particular’, da não causalidade do ‘particular’ e da dependência que o todo tem do particular é o fundamental dom profético do escritor” (Kasatkina, *Dostoevskij*, p. 49).

16. Cfr. Solov'ëv, “Tre discorsi in memoria di Dostoevskij”, pp. 37-45.

primitiva comunidade cristã, da qual se dizia: “A multidão dos que haviam crido era um só coração e uma só alma e ninguém considerava exclusivamente seu o que possuía, mas tudo entre eles era comum” (At 4,32). Consequentemente, o autor russo profetizava a necessidade da superação de um “cristianismo do templo”, “da sacristia” em favor de um “cristianismo universal” aberto a toda a humanidade, realmente interessado aos destinos e aos sofrimentos de cada povo e de cada pessoa humana.¹⁷

Segundo Solov’ëv, o fundamento sobre o qual se apoia a profecia dostoiévskiana é a ideia da absoluta unicidade de Cristo, a sua pessoa encarna o mais alto ideal moral de dimensões universais: a caridade universal de Deus Pai, a compaixão com todo o criado e com todos os homens. Cristo manifesta em si o plano de Deus para com o mundo e com a humanidade. Obviamente, o Cristo de Dostoiévski tem um rosto e um comportamento do manso e humilde prisioneiro capturado pelo velho Inquisidor. Enquanto tal ele suscita – ainda que não em todos como é o caso de Guardini – um fascínio e um desejo de seguimento que jamais poderia ter sido suscitado pelas definições cristológicas dos manuais escolásticos. Uma coisa é certa: o *solus Christus* da teologia de Dostoiévski resultou em uma profética tomada de posição diante da idolatrização, na sociedade russa e europeia da primeira metade do século XX, dos tiranos e dos ditadores, das ideologias e dos sistemas políticos perversos, reproposta e reconfirmada pela Narrativa sobre o Anticristo de Solov’ëv.

Quanto tudo isso possa ser hoje inspirador para a nossa teologia seria, sem dúvida, uma questão a ser discutida. De qualquer modo, é convicção de muitos que a profecia não pode faltar à teologia; e esta deve ser exercitada fazendo referência não tanto as mensagens das aparições privadas quanto a eterna verdade central do Evangelho de Cristo – testemunhada sobretudo no evento pascal – que se manifesta

17. Já numerosos estudiosos procuraram esclarecer que o ‘nacionalismo’ de Dostoiévski não está em conflito com tal visão, dado que, para ele, o povo russo deveria ser o protagonista e o exemplo no meio de outros povos, do progressivo afirmar-se da ideia cristã a respeito da fraternidade universale em Cristo.

com crescente convicção na consciência dos cristãos do nosso tempo.

Estamos persuadidos – por outro lado – que haverá sempre teólogos e teólogas que sobre a teologia profética desejarão aprender justamente com Dostoiévski cuja clarividência foi fruto de uma longa e sofrida busca pelo sentido mais profundo da vida, de uma luta consigo mesmo, com os próprios limites e com as próprias doenças. Tal sede foi satisfeita pelos maravilhosos momentos daquele imprevisível irromper, no coração, dos penetrantes raios de luz que introduzem o pensamento em uma outra ordem – superior – de ideias, aquela da *sapientia crucis*.

4. A arte de Dostoiévski remete à arte iconográfica

O filósofo e sociólogo Vladislav A. Bačinin reporta, em um recente artigo, uma consideração que o notável teólogo ortodoxo Alexander D. Schmemmann (1921-1983) tinha anotado em seu diário e que eram derivadas pela assídua frequência das grandes obras da literatura russa e mundial. “Como é possível – pergunta-se Bačinin resumindo o sentido das palavras de Schmemmann – que, em certos casos, homens distantes da Igreja e da teologia mostrem possuir uma finíssima intuição teológica? “. A sua resposta é que tudo “depende muito provavelmente não do grau do talento que um estudioso (de literatura) possui, mas do grau do seu desembaraço criativo, da sua liberdade frente ao dever de realizar uma apologética”.¹⁸

Como se pode observar, a obra de Dostoiévski representa para os leitores de todos os continentes, estudiosos de literatura ou amadores

18. Partindo desta consideração, Bačinin afirma: “Enquanto isso uma profunda e criativa identificação com um texto, uma identificação com a escuta criativa podem aparecer infinitamente mais importantes do que os princípios metodológicos do ‘apriori’. Sobretudo se pensamos na lógica que a reflexiva identificação com um texto oferece como possibilidade a um estudioso de talento de chegar àqueles níveis profundos nos quais já não se consegue mais manter a distinção entre o secular e o religioso, onde, como diria Dostoiévski, as margens se cruzam e todas as contradições coexistem juntas. Se um tal estudioso não procura apresentar o mal como um bem, a mentira como uma verdade, os resultados das suas pesquisas passarão a ser de interesse não só para os ateus, mas também para os crentes. Isto significa, portanto, que não é necessário sustentar a ideia de um insuperável abismo entre as ciências seculares das letras e a teologia com a literatura”, Vladislav A. Bačinin, *Literatura i teologija* [Literatura e teologia], *Proza.ru*, 2014, <https://www.proza.ru/2014/10/24/1999>.

apaixonados por obras literárias, uma extraordinária ocasião de experimentar, no próprio coração, o despertar da intuição teológica. Trata-se de uma oportunidade para aprender de novo a aproximar-se da profundidade transcendente da vida e a pensar e sentir teologicamente. Estas obras possuem, de fato, todas as características necessárias para que, nas pessoas livres de preconceitos religiosos ou anti-religiosos, tais efeitos possam ser verificados. Para o estudioso Gilberto Safra estes textos de Dostoiévski permitem integrar os vértices literários, filosóficos, teológicos e políticos criando narrativas resistentes à fragmentação e que evitam a abstração racionalista, por isso, o estudo de Dostoiévski junto com outros pensadores russos são fundamentais para “compreender os problemas do sofrimento humano contemporâneo com uma profundidade que desconhecia até então” porque eles tratam a condição humana em seu registro ontológico. Desse modo, Safra percebe em sua atuação clínica a necessidade de recolher a herança dos autores russos como forma de exercitar melhor uma escuta qualificada dos pacientes:

“reconhecer em seu modo de ser, o tipo de sofrimento e de situação encontrada assinalada nos escritores russos porque muitos dos nossos pacientes sofrem pelo desenraizamento, pelo fato de terem sido coisificados, reduzidos a ideias ou abstrações. Na atualidade, encontramos pessoas que são filhos da técnica e que sofrem da agonia do totalmente pensável. Surpreendi-me com a constatação do quanto tínhamos para aprender com esses pensadores do final do século XIX e início do XX.”¹⁹

É típico de um romance, por outro lado, ter uma estrutura narrativa configurada dialeticamente, paradoxalmente. Ele não se limita a exprimir um único ponto de vista, mas cria “permanentemente um cruzamento entre as diversas perspectivas, entre os diversos tipos de juízo”.

²⁰ Tudo isso explica porque o romance não se deixa traduzir em teorias

19. Gilberto Safra, *A po-ética na clínica contemporânea*, 3 edição, Aparecida/SP: Idéias e Letras, 2004, p. 34.

20. Elmar Salman, *Teologia è un romanzo. Un approccio dialettico a questioni cruciali*, Milano: Paoline, 2000, p. 22.

ou opiniões: na sua estrutura narrativa se imprimem, coexistem e vibram simultaneamente a singularidade, a liberdade, a tragicidade, a complexidade e a concretização de cada figura, de cada história, de cada concreto fenômeno. Em um certo sentido pode-se dizer – explica Elmar Salman – que no gênero do romance realiza-se a filosofia do grande Nicolau de Cuza, pensador “que nos faz compreender a importância de colocar-nos no lugar da perspectiva de uma pessoa”.²¹ Portanto, de um lado o romance é “uma obra integral que contém um universo e, por outro, é o exercício da individuação de cada perspectiva”.²²

Tudo o que vale para o romance em geral, também vale de modo particular para os romances de Dostoiéski, conhecido pela sua polifonia, devido ao fato de que ele amando empaticamente, é capaz de penetrar em qualquer fenômeno, seja este referente a uma determinada pessoa, a um concreto grupo social ou uma determinada situação. Colocando-se dentro destas situações, o escritor “não as descreve exteriormente, mas fala delas usando a voz do próprio fenômeno, aquela que surge das suas vísceras, dos fundamentos”.²³ O efeito polifônico é em Dostoiévski exponencial, porém, graças a escolha de tecer tapetes constituídos por múltiplos pensamentos que desenvolvidos a partir de singulares fenômenos, podem ser entre eles também muito diferentes, aliás radicalmente contrários.²⁴

Tal procedimento, realizado com exemplar habilidade narrativa, guarda em si algo de dramaticamente orquestral, sinfônico evitando uma perspectiva caótica, uma abordagem preocupada em manifestar a verdade da própria vida, isto è, da vida que é e será sempre infinitamente complexa. Por isso, diante dessas concretas manifestações da vida, ocorre saber ordenar pensamentos e palavras, começando pela paciente escuta do próprio coração das pessoas e circunstâncias que configuram

21. Ivi, p. 23.

22. Ivi, p. 24.

23. Kasatkina, *Dostoevskij*, p. 48.

24. Cfr. Berdjajev, *Tipy*, p. 80.

o contexto. Cada específico pensamento que o escritor russo consegue formular a partir de um determinado “fenômeno” transforma-se, em todo caso, em um conjunto de pensamentos, ou seja, de sistemas que carregam diferentes tipos de concepções de mundo. E cada singular pensamento é como uma peça de um único grande mosaico, adquirindo “o seu valor no interior da totalidade do universo criado por Dostoiévski”²⁵.

Tal modalidade de construção narrativa – no qual como explicitado antes, não carece um horizonte hermenêutico de unidade – ricorda aquela particular técnica que é própria da arte iconográfica. Escrever um ícone consiste, de fato, em criar uma imagem sacra caracterizada por algumas transgressões com relação a unidade em termos de perspectiva e gerando, desse modo, uma perspectiva invertida ou inversa. Graças a ela as figuras e os objetos representados mostram detalhes e planos que, na vida real, não podem ser visíveis simultaneamente, como por exemplo, os três lados do livro do Evangelho ou aqueles aspectos particulares dos rostos dos santos que estão situados para além do horizonte visivo do observador.

Tal procedimento, porém, tem um efeito extraordinário porque nos mostra a policentricidade da representação uma vez que o ícone é construído como se o olho mirasse as várias partes da imagem mudando várias vezes de lugar. Portanto as fachadas dos edifícios são pintadas, sim, mais ou menos em relação as exigências da habitual perspectiva linear, “mas cada uma com o seu particular ponto de vista, isto è, com um seu particular centro de perspectiva e, as vezes, com o seu próprio horizonte”.²⁶ Mas por qual motivo os iconógrafos adotam tal perspectiva? Justamente pelo fato de que a perspectiva invertida ajuda a pessoa a experimentar no seu íntimo que por detrás das formas e das situações concretas da vida existe aquele Mistério divino que como um oceano de

25. Kasatkina, *Dostoevskij*, p. 49.

26. Pavel A. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma: Gangemi, 1990, p.

76. Idem, *A perspectiva inversa*, São Paulo: Editora 34, 2012.

luz envolve cada existência.²⁷

Obviamente que com esta referência não queremos comparar a obra literária de Dostoévski a um ícone, mas somente recordar que entre as duas realidades artísticas existe um profundo nexos. De fato, segundo Florenskij, o ícone encarna uma concepção de mundo que é de algum modo 'universalmente humana' e em estreita correspondência com a mentalidade das antigas culturas (egípcia, grega, etc) e de todas as grandes religiões. Uma concepção capaz de colher nos fenômenos externos uma alma, uma profundidade ontológica e intuitivamente capaz, não obstante as diferenças, de reconhecer que tais expressões são sustentadas por um único 'sopro de vida' e provenientes de uma única fonte.²⁸

5. Conclusão: na direção de uma teologia da imagem

Segundo Florenskij, os ícones, mesmo sendo representações dos vários temas e das várias verdades da fé cristã, são antes de tudo um instrumento privilegiado da custódia e da transmissão deste universal olhar místico sobre o mundo, sobre a vida interpretado à luz da verdade trinitária do Deus revelado, por meio do Espírito Santo, em Cristo. Portanto, os ícones contêm uma espécie de 'sabedoria universal' em torno de realidades como comunhão, unidade e diversidade:

“A realidade nos é dada somente vivendo, no contato vivo com o ser. A vida é uma contínua mudança da auto-identidade abstrata, um contínuo morrer do eu individual para crescer em comunidade [*sobornost*]. Somente vivendo é que conseguimos chegar à comunhão com nós mesmos no espaço e no tempo como um organismo unitário; desde os singulares elementos que se excluem mutuamente segundo a lei da identidade, partículas, células, estados de ânimo nós nos reunimos em unidade.

27. Cfr. Pavel A. Florenskij, *Iconostasi. Saggio sull'icona*, Milano: Medusa, 2008, p. 119; Idem, *La colonna e il fondamento della Verità*, Cinisello Balsamo: San Paolo, 2010, p. 341; Idem, *La concezione cristiana del mondo*, Bologna: Pendragon, 2011, p. 189.

28. Pavel A. Florenskij, *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, Torino: Bollati Boringhieri, 2007, p. 269; Florenskij, *Iconostasi*, pp. 108-112, 126-137.

É desse modo que nos juntamos para tornarmo-nos família, estirpe, povo, etc. Nos unimos tornando-nos humanidade e, desse modo, compreendemos na unidade do ser humano todo o mundo. Mas cada ato que cria comunhão representa, ao mesmo tempo, uma reunião de diversos pontos de vista, pontos esquemáticos e perspectivos”.²⁹

Na opinião de Florenskij, a arte é uma educadora do olhar, do pensamento, da vida e do relacionar-se que carrega consigo a força de tornar eterno o que é da ordem temporal. É muito evidente, portanto, que a obra dostoevskiana seja, deste ponto de vista, uma verdadeira e peculiar expressão artística que convida não só que o ser humano possa viver na beleza, mas compreender o testemunho profético que emana desta obra.

Como poder exercitar semelhante forma de arte na teologia é uma pergunta que hoje, na época do pensamento fraco e do crescente domínio da linguagem por imagens, deveríamos colocarmo-nos com urgência, buscando inspiração na grande tradição artística alimentada pela fé cristã que com renovada fidelidade e criatividade, somos chamados a transmitir às novas gerações.

Referências

- ARGUEDAS, José Maria. **Todas las sangres**. Lima: Horizonte, 1987.
- BACININ, Vladislav A. Literatura i teologija [Literatura e teologia]. Proza.ru, 2014, <https://www.proza.ru/2014/10/24/1999>.
- BESANÇON, Alain. Svoboda a pravda [Liberdade e verdade]. Brno: CDK, 2013.
- BOFF, Clodovis. O livro do sentido: crise e busca de sentido hoje. Volume I: parte crítico-analítica. São Paulo: Paulus, 2014.
- BUGAKOV, Sergej. Lo spirituale della cultura. Traduzione di Maria Campatelli. Roma: Lipa, 2006.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Memórias do subsolo. Tradução do russo de Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

29. Pavel A. Florenskij, *Il valore magico della parola*, Milano: Medusa, 2001, p. 97.

- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Os demônios. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Os irmãos Karamázov. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012, vol. 1 e 2.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Gente pobre. Tradução do russo de Fátima Bianchi. 1. edição. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FLORENSKIJ, Pavel A. Il valore magico della parola. Milano: Medusa, 2001.
- FLORENSKIJ, Pavel A. Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- FLORENSKIJ, Pavel A. Iconostasi. Saggio sull'icona. Milano: Medusa, 2008.
- FLORENSKIJ, Pavel A. La colonna e il fondamento della Verità. Cinisello Balsamo: San Paolo, 2010.
- FLORENSKIJ, Pavel A. La concezione cristiana del mondo. Bologna: Pendragon, 2011.
- FLORENSKIJ, Pavel A. A perspectiva inversa. Tradução de Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.
- GUTIÉRREZ, Gustavo. A densidade do presente. São Paulo: Loyola, 2008.
- GUARDINI, Romano. O mundo religioso de Dostoiévski. São Paulo: Editorial Verbo, s/d.
- LORIZIO, Giuseppe. Teologia della rivelazione ed elementi di cristologia fondamentale. In: Teologia fondamentale, vol. 2: Fundamenta. Roma: Città Nuova, 2005.
- LOSSKY, Vladimir. Teologia mística de la Iglesia de oriente. Barcelona: Herder, 1982.
- METZ, Johann B. Theodizee-empfindliche Gottesrede. In: "Landschaft aus Schreien". Zur Dramatik der Theodizeefrage. Mainz: Matthias-Grünwald, 1995.
- RIMOLI, Emanuele. Libertà alla prova. Commento teologico alla Leggenda del Grande Inquisitore. Roma: ed. Miscellanea Francescana, 2015.
- SAFRA, Gilberto. A po-ética na clínica contemporânea. 3 edição. Aparecida/SP: Idéias e Letras, 2004.
- SALMAN, Elmar. Teologia è un romanzo. Un approccio dialettico a questioni cruciali. Milano: Paoline, 2000.
- SCHULT, Maike. Im Banne des Poeten: die theologische Dostoevskij-Rezeption und ihr Literaturverständnis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

- SOLOV'EV, Vladimir S. Sulla bellezza nella natura, nell'arte, nell'uomo. Traduzione di Adriano Dell'Asta. Milano: Edilibri, 2006.
- TOLSTAYA, Katya. "Literary Mystification: Hermeneutical Questions of the Early Dialectical Theology", *Neue Zeitschrift fur Systematische Theologie und Religionsphilosophie* 54/3 (2012), pp. 312-331.
- TOLSTAYA, Katya. *Kaleidoscope: F.M. Dostoevsky and the Early Dialectical Theology*. Leiden-Boston: Brill, 2013.
- TORRES QUEIRUGA, Andrés. *Repensar o mal: da ponerologia à teodiceia*. Tradução de Afonso Maria Ligório Soares. São Paulo: Paulinas, 2011.
- VILLAS BOAS, Alex. *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia*. São Paulo: Paulus, 2016.
- ŽAK, Lubomir. *Trindade e imagem. Aspectos de teologia mística de Vladimir Losskij*. Prefácio de Márcio.L. Fernandes, Pós-fácio di Clodovis M. Boff. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2012.
- WILLIAMS, Rowan. *Dostoevsky: Language, Faith and Fiction*. London: Continuum, 2008.

Teo
Lite
rária



Artigo enviado em
12/11/2018
e aprovado em
16/11/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Doutora em Filosofia,
chefe do departamento
de filosofia da religião da
Universidade Pontifícia
São João Paulo II, Cracóvia,
Polônia. Email: tereza.obolevich@upjp2.edu.pl.

Science and Religion in Dostoevsky's Thought

Ciência e Religião no
Pensamento de Dostoiévski

*Teresa Obolevitch**¹

Abstract

This article is the result of a work still in progress. We try to show how Dostoevsky, "the greatest Russian metaphysician," understands the relationship between faith and science, between mystery and reason. Dostoevsky postulates a rejection of the "Euclidean spirit" for solving the fundamental problems of man. It should be noted that, despite a long-standing critical tradition, the author of "Notes from Underground" wasn't exactly an irrationalist, even though in his diary, in his letters one might perceive an attitude of refusal of nineteenth-century scientific standards, such as the experimental method and the logical-argumentative discourse. By the way, in his novels, particularly in the dialogues between the characters, the author uses reason for the sake of the intelligibility of the plot. However, what most characterizes not only Dostoevsky's prose as his world view is the term of dialogues in antinomies. This is because, for him, science, reason would fall short of the divine mystery and the mystery of human life.

1. This paper is inspired by part of the book that still be released, *Faith and Reason in Russian Religious Thought*.

Keywords: Russian thought, Russian theology, Russian literature, Theopoetic, Fiodor Dostoevsky.

Resumo

O presente artigo é fruto de um trabalho ainda em andamento. Nele, procura-se mostrar de que modo Dostoiévski, “o maior metafísico russo”, compreende as relações entre fé e ciência, entre mistério e razão. Dostoiévski postula uma rejeição do “espírito euclidiano” para a resolução dos problemas fundamentais do homem. É preciso ressaltar que, a despeito de uma longa tradição crítica o confirmar, o autor de *Memórias do subsolo* não era exatamente um irracionalista, mesmo que em suas cartas, diários se possa perceber uma atitude de recusa dos padrões científicos do século XIX, tais como o método experimental e o discurso lógico-argumentativo. A propósito, em seus romances, particularmente nos diálogos entre os personagens, o autor se utiliza da razão para o bem da inteligibilidade do trecho. Contudo, o que mais caracteriza não somente a prosa de Dostoiévski como sua visão de mundo é o termo dos diálogos em antinomias. Isto porque, para ele, a ciência, a razão estaria aquém do mistério divino e do mistério da vida humana.

Palavras-chave: Pensamento russo, Teologia Russa, Literatura Russa, Teopoética, Fiodor Dostoiévski.

Dostoevsky is often perceived as “Russia’s greatest metaphysician” (BERDYAEV, 1957, p. 11) and one of the most influential Russian religious thinkers, “not only a philosopher,” but “also a *philosophical problem*,” (FLOROVSKY, 1996-1997, p. 30) so that the later Russian philosophical tradition is nothing but “a series of footnotes” to him. In both his fiction and non-fiction, like his diaries or letters, he paid much attention to the problem of the relationship between faith and reason. It was his deep conviction that faith has absolute priority over reason: “faith and mathematical proof are two irreconcilable things. There’s no stopping someone who makes up his mind to believe.” (DOSTOEVSKY, 1994, p. 422)

Any attempts at the “justification” of faith in the face of atheism are failed. The clear example of this conviction can be found in *The Idiot*:

Listen, Parfyon, a few moment ago you asked me a question, and this is my answer: the essence of religious feeling has nothing to do with any reasoning, or any crimes and misdemeanours or atheism; it is something entirely different and it will always be so; it is something our atheists will always overlook, and they will never talk about *that*. (DOSTOEVSKY, 1984, p. 238)

In particular, there are no so-called proofs or evidences of the existence of God. Furthermore, any attempt to grasp what is beyond a limited, three-dimensional “Euclidean mind” is the worst sort of atheism—it is the beginning of conceit and arrogance. Evidence of this would be the famous “The Legend on the Grand Inquisitor” scene contained in *The Brothers Karamazov*. Ivan Karamazov refused to accept the possibility of the rational explanation of religious truths:

If God does exists and if He indeed created the world, then, as we well know, He created it according to the principles of Euclidean geometry made the human brain capable of grasping only three dimensions of space. Yet there have been and still are mathematicians and philosophers—among them some the most outstanding—who doubt that the whole universe or, to put it more generally, all existence was created to fit Euclidean geometry; they even dare to conceive that two parallel lines that, according to Euclid, never meet on earth do, in fact, meet somewhere in infinity. And so, my dear boy, I've decided that since I'm incapable of understanding even that much, I cannot possibly understand about God. I humbly admit that I have no special talent for coping with such problems, that my brain is an earthly, Euclidean brain, and that therefore I'm not properly equipped to deal with matters that are not of this world. (DOSTOEVSKY, 1972, p. 282)

In this connection it is worth saying that *The Brothers Karamazov* by Dostoevsky inspired, in a sense, Einstein! As the creator of the Theory of Relativity declared in his letter to his close friend Paul Ehrenfest in 1919: “It is the most wonderful book that I've laid my hands on.” (VICUNICH, 2002, p. 181) Later on, in 1921, he stressed the significance of ethics of Dostoevsky and in 1930 termed him “a great religious writer” (VICUNICH, 2002, p. 181) that gives him “more than any other thinker, more even than

Gauss.” (LEATHERBARROW, 2004, 2) Apparently, the author of *The Brothers Karamazov* was not a teacher of cosmology, even if he mentioned non-Euclidean geometry (which he learnt about during his studies at the Academy of Military Engineers in St. Petersburg in 1838–1843) and some scholars, such as Liza Knapp, maintained that there exist some “analogies may be drawn between the *physics* of Dostoevsky and those of Einstein”—on the grounds that:

When Ivan says that he cannot accept God’s harmony because of his three-dimensional, Euclidean mind, Dostoevsky indirectly seems to hint that the fourth dimension Ivan cannot comprehend, that the fourth dimension barring him from harmony, is none other than time. . . The novel thereby suggests that time is the “fourth dimension,” that it provides a fourth coordinate without which events in three-dimensional space cannot be fathomed. In this manner, Dostoevsky’s novelistic universe is grounded in physics and, specifically, it depends on a four-dimensional space-time continuum which anticipates Einstein’s perception of the physical universe. (KNAPP, 1987, 108-115)

This suggestion, although interesting, appears to be extravagant and preposterous. Perhaps the most accurate is the idea that Dostoevsky pointed out the impossibility of the complete cognition of the divine reality and his mystery in his considerations on the “Euclidean mind.” It is a kind of “monad” closed toward God (POPOVICH, 2007, p. 41) and enabled to solve “the final” questions about God, man, the meaning of life, death, suffering etc. “Dostoevsky’s profession of faith had to overcome not so much the claims of nineteenth-century Natural Science as the tragic, insoluble contradiction between belief in an omnipotent and merciful God and the cruel, bleak reality of innocent suffering.” (KIRILLOVA, 2001, p. 50) In *The Brothers Karamazov* the opposition or tension between the scientific-natural and religious-existential perspectives is expressed by Zosima.²

2. Modelled on the Russian Hesychast St. Tikhon Zadonsky, who perceived the “fight between the flesh and the spirit” as a battle between faith and reason. (BERRY, 1989-1990, p. 67)

Look at the worldly, at those who set themselves above the people of God . . . They have science, but science contains nothing that does not come through the sense. The spiritual world, the nobler side of man's being, has been rejected altogether, banned as it were triumphantly, perhaps even with hatred.(DOSTOEVSKY, 1972, 378)³

This statement should be completed by the remark that in his draft of this novel the Russian writer put in the mouth of Zosima the following words: "When we will be afraid of science and even point its new ways."(DOSTOEVSKIJ, 1976, p. 250) Dostoevsky distinguished between science and enlightenment as a spiritual activity. In his letter to a Russian jurist and publicist Alexander D. Gradovsky (1841–1889) he noticed:

You uttered an important word: "enlightenment." I wish to ask you what you mean by it? Western science, useful knowledge, handicrafts, or spiritual enlightenment? The former, i.e., science and trades, in truth, should not evade us, and there actually is no reason for us to seek to evade them. I am also in full accord with you that these can be acquired only from Western European sources, for which Europe deserves praise and our eternal gratitude. But my conception of enlightenment (and I believe that no one can have a different conception) coincides with what this word literally implies, i.e., spiritual light illuminating the soul, enlightening the heart, guiding the mind and indicating to it the road of life. If this be so, I wish to state to you that there is no reason for us to borrow such an enlightenment from Western European sources are fully available—and not absent.⁴(DOSTOEVSKY, 1949, p. 982, 983)

One can observe that in the works of Dostoevsky an initial Christocentrism was subsequently completed by cosmocentrism, although, nature was expressed chiefly in a spiritual way. (STRUVE, 2010, p.

3. Cf, Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, 1972., 204: "Secular science, which has grown into a great force, has investigated, particularly during the past century, everything that has been handed down to us in the sacred books . . . That was because they analysed only the parts and failed to study the whole, showing thereby a truly astonishing blindness" (the words of Father Paisii to Alyosha).

4. These sentences quoted a represent of Russian Academic philosophy Petr Linnicki (Linnitskiy, *Slavyanofil'stvo i liberalizm (zapadnichestvo)*, 217).

190) According to Alexander Vicunich, Dostoevsky recognizing the social and practical values of science, criticized materialism and the logical rigidity of the scientific method. (VUCINICH, 1970, p. 475) At first glance, Dostoevsky banned any rational activity as that which distorts truth which is beyond comprehension and especially distrusted science which submits life to the laws of necessity and deprives us of freedom and love. In other words,

Nature became thoroughly rationalised, and depersonalised . . . Science treats everything it investigates as objects, units, aggregates, whereas Dostoevsky's characters are pre-eminently subjects, personalities . . . The natural sciences and mathematics are context-free object systems, devoid of subjects, of human reference; they are not bound by history, by specific times and places.(THOMPSON, 194, 198)

Indeed, in the *Notes from the Underground* the hero of Dostoevsky claimed:

as soon as they prove to you, for instance, that you are descended from a monkey, then it is no use scowling, accept it for a fact. When they prove to you that in reality one drop of your own fat must be dearer to you than a hundred thousand of your fellow-creatures, and that this conclusion is the final solution of all so-called virtues and duties and all such prejudices and fancies, then you have just to accept it, there is no help for it, for twice two is a law of mathematics. Just try refuting it. . . you say, science itself will teach man (though to my mind it's a superfluous luxury) that he never has really had any caprice or will of his own, and that he himself is something of the nature of a piano-key or the stop of an organ, and that there are, besides, things called the laws of nature; so that everything he does is not done by his willing it, but is done of itself, by the laws of nature. Consequently we have only to discover these laws of nature, and man will no longer have to answer for his actions and life will become exceedingly easy for him. All human actions will then, of course, be tabulated according to these laws, mathematically, like tables of logarithms up to 108,000, and entered in an index; or, better still, there would be published certain edifying works of the nature of encyclopaedic lexicons, in which everything will be so clearly

calculated and explained that there will be no more incidents or adventures in the world. (DOSTOEVSKY, 2009, p. 8)

One could also cite the example derived from a notebook for *Crime and Punishment*: “the arithmetics destroy while spontaneous faith saves. As James Scanlan observed, whilst on the surface, “when Dostoevsky is accepted as a philosopher, it is typically as an ‘irrationalist’” and that he would seem to scorn rationality and welcome such a paradox, “with its disdain for basic laws of logic.” (SCANLAN, 2002, p. 5)

Yet, a closer consideration allows us to say that he was “far from an unqualified rejection of rational demands.” (SCANLAN, 2002, p. 7) To be more precise, Dostoevsky constructed some quasi-logical patterns of reasoning or syllogisms (i.e. the debate between Zosima and Ivan from *The Brothers Karamazov* or between Shatov and Stavrogin from *The Devils* concerning the belief in God and its significance for Russia), even if they resemble “a dialogue between an empirical scientist and a theologian: both use logic and reason to structure their arguments, but the theologian uses as a point of departure a claim that must be accepted purely on faith.” (CASSEDY, 2005, p. 97)⁵ For him, there are no conclusive, pivotal statements in the field of faith. Faith surpasses philosophical investigations and is full of antinomies. The task of reason is to stress the exclusive role of faith, but not negate rationality as such. The reality is much larger than the scope of an empirical experience or rational deliberations. Psychology delivers the simplest example of the weakness of science: as Dostoevsky show, the human attitude cannot be explained by means of the logical laws of identity. (LAUT, 1996, 70) The people conduct themselves in unpredictable, undetermined, incoherent yet still real, not illusory or deceptive ways.

5. Cf. PEACE, 2005, 77: “Dostoevsky’s thought processes are not the cold rationalism of the syllogism and its corollary—the logical inevitability of the triad. They inhere in inspired revelation, yet it is curious that the Golden Age takes on this revealed role throughout his writing.”

Undoubtedly the position of Dostoevsky with regard to the relationship between faith and reason was much more nuanced. The Russian writer was interested in science, especially physics and even “advocated to others the importance of scientific knowledge” (KALADIUK, 2006, 421) so that he mentioned non-Euclidean geometry in his novels. In the creativity of the Russian writer one could find other traces of his scientific preoccupation. Thus, Ivan from *The Brothers Karamazov* hinted at Charles Lyell’s work *Principles of Geology* which discussed a period of the universal denial of God which would be “analogous with geological periods.” (KATZ, 1998, p. 68) A number of times Dostoevsky referred to Darwin, ironically calling him “a leader of European progressive thought.” In his belletristic works, the writer presented a theory of evolution rather in a negative or skeptical sense as incompatible with Christianity. The reason was quite simple:

For Dostoevsky-the-writer Darwin means the extension of natural science, its method and conclusions, beyond its appropriate limits and into the realm of human spirituality and morality. The results were potentially disastrous: his fictional heroes could be saved only by love and faith. (KATZ, 1998, p. 72)

Yet, as a matter of fact, Dostoevsky did not always express his own views through the mouths of his heroes. For instance, in his documentary work like the letter to Vasilii A. Alekseev from June 7, 1876, Dostoevsky presented his position about the theory of evolution in a more cautious and tolerant way:

By the way: remember the contemporary theories of Darwin and others concerning the descent of man from monkeys. Without engaging in any theories, Christ explicitly declares that in man, in addition to an animal world, there is also a spiritual world. And what of it? What difference does it make where man is descended from (the Bible does not explain how God blinded him from earthly clay). God still *breathed the breath of life into him* (DOSTOEVSKIY, 1996, 523).

In Irina Paperno's suggestion, Dostoevsky even borrowed his artistic method "from positivist science:" and the human consciousness depicted by him "serves as the nutrient medium in which as idea is allowed to grow—the writer stages a scientific experiment"(PAPERNO, 197, p. 126) in order to test the atheistic worldview. Besides, some of his contemporaries (the poet Apollon N. Maikov, 1821–1897) "observed Dostoevsky's almost 'chemical' method of characterization," what is not surprise since he "took the challenge of science seriously" and, as a "child of his century" (using the words of the writer) "was to a certain degree a man of science."(EVDOKIMOVA & GOLSTEIN , 2016, p, 4)

One can add that Dostoevsky in his *A Writer's Diary*, together with the famous Russian chemist Dmitrii Mendeleev (1834–1907), the head of the Commission to Investigate the Phenomena of Mediums, challenged the spiritualism that was extremely popular at the time especially in the cultural circles of St. Petersburg society, albeit using quite different tools. (GORDIN, 2001, p, 756-780) Contrary to Mendeleev, Dostoevsky was unconvinced about the possibility to confirm or deny any super-rational phenomena by means of science, yet understood the fascination of spiritualism from an existential and religious point of view.

On the other hand, Dostoevsky read the works of the Fathers of the Church with passion, especially St. Isaac of Nineveh (c. 613 – c. 700) and contacted the monk-elders from the Optina monastery (in 1878 he visited this place together with Vladimir Soloviev). In the spirit of St. Isaac and the entire Hesychast tradition, the Russian writer favored the concept of so-called cardiognosy so that cognition in the order of heart, "the descent of the mind into the heart."(SAL'VESTRONI, 1996, p. 270-306) He was also close to the concept of integral knowledge proclaimed borrowed by the Fathers of the Church and by the Slavophile. For examples, in his famous novel entitled *Crime and Punishment* (1866) Dostoevsky was preoccupied with the issues of intelligence and wisdom, head and heart, mind and nature (STUCHEBMKHOV, 2009, p. 78, 79) showing the dangers of rationalism and the justification of his own attitude which the main hero,

Raskolnikov performed. Therefore, the novel ended with the following statement: "Instead of dialectics, there was life, and something completely different had to work itself out in his consciousness"(DOSTOEVSKY, 1993, p, 547) that described the state of reconciliation of mind and heart, or "believing reason," a holistic knowledge guided by faith. It is the only way for the cognition of God and transcendent values.

Proclaiming the freedom and unpredictability of human existence, Dostoevsky seemed to deny the cognitive role of philosophy and science as a way to obtaining the truth. At the same time, it was not a mere fideism.

Despite the epistemological preference he gave to faith, he should not be classed with irrationalists such as Soren Kierkegaard and Lev Shestov (see below—T. O.), who saw no role whatever for logic in the discussion of religious truths. In the epistemological sphere, Dostoevsky's "irrationalism"—if such it must be called—consists entirely in relegating reason to a secondary role and denying it the power of production certainty on ultimate questions such as the existence of God and the immortality of the soul. . . . Reason, if not the sole source of our mystical knowledge of a higher reality for Dostoevsky, is consistent with it and participates in establishing it (SCANIAN, 2002, 237-238).

In this context, Sergei Kibal'nik shrewdly said, referring to Mark Twain, "rumours about Dostoyevsky's irrationalism are 'slightly exaggerated'."(KIBAL'NIK, 2013, p. 82) Following Semen Frank, he characterized the views of Dostoevsky as a sort of anti-rationalism that, however, "is not identical with irrationalism, that is some kind of romantic and lyrical vagueness, logical disorder of spiritual life. It doesn't involve either a tendency to deny science or inability to carry out scientific research" (FRANK, 1996, p, 165) The writer remarked that true science (contrary to positivist science) searches for the interpretation of facts and, additionally, the unity of the various branches of knowledge.(TARASOV, 2013, p. 93-94)

In this sense he was like Pascal, who defended the “reason of faith” and at the same time was interested in physics and mathematics. Proclaiming the priority of faith, Dostoevsky respected natural science, even if he definitively marked the limits of the scientific explanation and objected the “blind realism” that ignore transcendent sphere. He struggled against aggressive scientism, positivism and secularization, narrow interpretation of the world as submitted to necessary, against false hope in scientific progress that was supposed to replace the religious tenets and values, but not against science itself. Together with the Slavophiles, Dostoevsky strove for an integral attitude embracing faith and reason in a single spiritual unity.

REFERENCES

- BERDYAEV, Nicholas. Dostoevsky. Translated by Donald Attwater, New York: Living Age Books, 1957.
- BERRY, Thomas.. “Dostoyevsky and St Tikhon Zadonsky” In New Zealand Slavonic Journal, 1989–1990.
- BULANOV, A. M.. “Svyatootecheskaya traditsiya ponimaniya serdtsa v tvorchestve F. M. Dostoevskogo.” In *Khristianstvo i russkaya literatura. Sbornik statey*. Edited by Vladimir A. Kotel’nikov, St. Petersburg: Nauka, 1996.
- CASEDY, Steven. Dostoevsky’s Religion. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- DOSTOEVSKIJ. Fedor M. “Rukopisnye redakcii.” In: DOSTOEVSKIJ. Fedor M. *Polnoe Sobranie Sochinenij v 30 tomah*. Vol. 15. Leningrad: Nauka, 1976.
- DOSTOEVSKY, Fedor. The Brothers Karamazov. Translated by Andrew R. MacAndrew. New York: Bantam Books, 1972.
- DOSTOEVSKY, Fedor. The Idiot. Translated by David Magarshack. London: Penguin Books, 1984.
- DOSTOEVSKY, Fedor M.. “Pis’ma 1834–1881.” In: DOSTOEVSKY, Fedor M *Sobranie sochineniy v pyatnadtsati tomakh*. Vol. 15. Leningrad: Nauka, 1996,
- DOSTOEVSKY, F. M. The Diary of a Writer. Translated by Boris Brasol. New York: Charles Scribner’s Sons, 1949.
- DOSTOEVSKY, Fyodor.. Crime and Punishment. Translated by Richard Pevear

- and Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Classics, 1993.
- DOSTOEVSKY, Fyodor. Notes from the Underground. New York: Cosimo Classics, 2009.
- DOSTOEVSKY, Fyodor.. A Writer's Diary. Vol. 1: 1873–1876. Translated by Kenneth Lantz. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1994
- EDVOKIMOVA, Svetlana & GOLSTEIN, Vladimir. "Introduction: Fiction beyond Fiction: Dostoevsky's Quest for Realism." In: Dostoevsky beyond Dostoevsky. Science, Philosophy, Religion. Edited by Vladimir Golstein and Svetlana Evdokimova. Boston: Academic Studies Press, 2016.
- FLOROVSKY, George. "On Studying of Dostoevsky" In: Russian Studies in Philosophy 35, 3, 1996–1997.
- FRANK, Semen L. "Russkoe mirovozzrenie" In Semen L. Frank, Russkoe mirovozzrenie. St. Petersburg: Nauka, 1996,
- GORDIN, Michael D.. "Loose and Baggy Spirits: Reading Dostoevskii and Mendeleev" In: Slavic Review 60, 4, 2001, 756–80.
- GORODETSKY, Nadejda. Saint Tikhon Zadonsky: Inspirer of Dostoevsky. London: SPCK, 1951.
- GRILLAERT, Nel. "'Raise the people in silence': Traces of Hesychasm in Dostoevskij's Fictional Saint Zosima." In: Dostoevsky Studies 15, 2011, 47–88.
- KASATKINA, Tat'yana. Svyashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyy obraz v proizvedeniyakh F. M. Dostoevskogo. Moscow: IMLI RAN, 2015,
- KIRILLOVA, Irina. "Dostoevsky's markings in the Gospel according to St John." In Dostoevsky and the Christian Tradition. Edited by George Pattison and Diane Oenning Thompson. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- KALADIUK, Anna Schur. "On Sticking to the Fact and Understanding Nothing. Dostoevsky and the Scientific Method." In: Russian Review 65, 3, 2006.
- KATZ, Michael R.. "Dostoevsky and Natural Science." In: Dostoevsky Studies, 9, 1988.
- KIBAL'NIK, Sergei A.. "On Dostoevsky's Anti-Rationalism, its European Philosophical Parallels and its Followers." In: Russian Thought in Europe: Reception, Polemics and Development. Edited by Teresa Obolevitch, Tomasz Homa, Jozef Bremer. Krakow: Wydawnictwo Ignatianum – Wydawnictwo WAM, 2013.
- KNAPP, Liza. "The Fourth Dimension of the Non-Euclidean Mind." In: Dostoevsky Studies, 8, 1987.

- LAUT, Rienhard. *Filosofiya Dostoevskogo v sistematičeskom izložhenii*. Translated by I. S. Andreeva. Moscow: Respublika, 1996.
- LEATHERBARROW, William J. "Introduction." In: *The Cambridge Company to Dostoevsky*. Edited by William J. Leatherbarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- PAFFENROT, Kim. *In Praise of Wisdom: Literary and Theological Reflections on Faith and Reason*. New York: Continuum, 2004.
- PAPERNO, Irina. *Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1997.
- PEACE, Richard. "Dostoevsky and the Syllogism." In: *Dostoevsky Studies*, 9, 2005.
- POPOVICH, Justin. *Filosofiya i religiya F. M. Dostoevskogo*. Translated by I. A. Charota. Minsk: Izdatel' D. V. Kharchenko, 2007.
- PRESTEL, David. "Father Zosima and the Eastern Orthodox Hesychast Tradition." In: *Dostoevsky Studies II*, 1, 1998, 41–59.
- SAL'VESTRONI, Simonetta. *Bibleyskie i svyatootecheskie istochniki romanov Dostoevskogo*. Moscow: Izdatel'stvo BBI, 2015.
- SCANLAN, James. *Dostoevsky the Thinker*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- STRUVE, Nikita, "Dukhovnost' Rossii v tvorčestve Dostoevskogo." In: *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniya*, 196, 2010.
- STUCHEBMKHOV, Olga. "Hesychastic Ideas and the Concept of Integral Knowledge in *Crime and Punishment*." In: *Dostoevsky Studies*, 13, 2009, 78–79.
- TARASOV, Boris. *F. M. Dostoevskiy i sovremennyy mir*. Moscow: Moskovskie uchebniki, 2013.
- TARASOV, Boris. "Filosofiya serdtsa v tvorčestve Paskalya i russkikh mysliteley." In: *Vestnik Russkoy khristianskoy gumanitarnoy akademii*, 16, 3, 2015, 230–33.
- THOMPSON, Diane Oenning. "Dostoevskii and Science." In *The Cambridge Company to Dostoevsky*. Edited by William J. Leatherbarrow. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- VICUNICH, Alexander. *Einstein and Soviet Ideology*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2002.
- VICUNICH, Alexander. *Science in Russian Culture. 1861–1917*. Stanford: Stanford University Press, 1970.



Artigo enviado em
12/12/2018
e aprovado em
14/12/2018

V. 8 - N. 16 - 2018

*Professor no Departamento e no Programa de Pós Graduação em Ciência da Religião da Universidade de Juiz de Fora. Coordenador do Núcleo de Estudos da Religião em Dostoiévski e Tolstói e a sua recepção (NERDT). <http://www.ufjf.br/nerdt/nerdt/>. Atualmente realiza estágio de pós doutoramento no Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom) of the Russian Academy of Sciences. <http://www.pushkinskijdom.ru/>.

Dostoevsky and Religious Aesthetics: apophaticism and nihilism

Dostoiévski e Estética Religiosa: apofatismo e niilismo

*Jimmy Sudário Cabral**1

Abstract

To interpret Dostoevsky's thinking as a kind of apophatic method means to assume the impossibility of understanding it without first assuming the intrinsic connection between religion and art, which is the basis of his realism. By separating aesthetics from religion in Dostoevsky's works, one runs the risk of falling into the common misunderstanding of a certain criticism which considered that the aesthetic deconstruction experienced by the artist did not reach the fundamental nucleus of the religious thinker. This paper will argue that the apophatic suspension which offers the religious tone to Dostoevsky's works is the result of a particular aesthetic reconfiguration of religion in the light of nihilism and can be interpreted as a particular interweaving between the aesthetic-religious elements found in

1. This paper has been written during my time as a Visiting Scholar at Boston College (January-July 2018). I am grateful to professor Dr. Maxim Shrayner, and to the Department of Slavic & Eastern Languages and Literatures, where I spent a fruitful semester.

Shakespeare and Cervantes, and the core of the apophatic spirituality of Eastern Christianity.

Keywords: Fiodor Dostoevsky, Theopoetic, Theology and Russian Literature, Nihilism, Apophaticism..

Resumo

Interpretar o pensamento de Dostoiévski como uma espécie de método apofático significa assumir a impossibilidade de compreendê-lo sem primeiro assumir a conexão intrínseca entre religião e arte, que é a base de seu realismo. Ao separar a estética da religião nas obras de Dostoiévski, corre-se o risco de cair na incompreensão comum de certa crítica, que considerava que a desconstrução estética experimentada pelo artista não atingiu o núcleo fundamental do pensador religioso. Este artigo argumentará que a suspensão apofática que oferece o tom religioso às obras de Dostoiévski é o resultado de uma reconfiguração estética da religião à luz do niilismo e pode ser interpretada como um particular entrelaçamento entre o elemento estético-religioso que encontramos em Shakespeare e Cervantes e o núcleo da espiritualidade apofática do cristianismo oriental.

Palavras-chave: Fiódor Dostoiévski, Teopoética, Teologia e Literatura Russa, Niilismo, Apofatismo.

Religion and nihilism are key concepts in the constitution of Dostoevsky's artistic universe. They have become ubiquitous in the philosophical and literary corpus of Russian *intelligentsia* of the second half of the 19th century. Nihilism, as an experience of «rupture of the traditional figure of the bond»² is the phenomenon behind the thought and art of works as *Fathers and Sons* and *The Brothers //Karamazov*. The distinction between the naturalistic and scientific nihilisms of

2. Badiou, A. *Manifesto for Philosophy*, p.55.

young radicals and the literary experience of Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy sheds light on a kind of philosophical discernment that has given religious meaning to Russian literature. In Turgenev's superfluous type of character, whose spiritual ancestry lies in Hamlet, there is an awareness of rootlessness and metaphysical orphanhood that could be interpreted as the starting point of a particular type of religious art. Inessa Medzhibovskaya's observation that «the Russian superfluous man was the closest literary link to the literature of religious despair, and his deathbed confession the closest link to spiritual autobiography»³, serves here as an important starting point.

In his essay *Hamlet and Don Quixote*, Turgenev described the formation of the modern subjectivity of his Russian contemporaries by using as reference Shakespeare's and Cervantes's literary types. Hamlet, as a contemporary character, becomes the mirror of the modern condition and the spiritual source for the creation of an inner world. Turgenev's distance from the scientific naturalism of young nihilists gave way to a kind of subjectivity that rose above the emptiness and sterility found, for example, in Bazarov. The narrative of a self that embodies the egoism of Hamlet or the enthusiasm of Don Quixote translates an aesthetic experience displaced from the contents of a traditional religion, and indifferent to scientific and naturalist determinisms. Don Quixote's faith in «something eternal and immutable» and Hamlet's «selfishness and individualism» bear no relation to the traditional religious universe, and go beyond the limits of the world of science.

Turgenev's depiction of reality offers a modern scenario of identity creation in which nihilism appears as the starting point of the configuration of the world. The fossilization of the traditional concept of God, the rootlessness caused by the loss of the sense of community, and the alienation of all sentiment of nature offered the creation of a reality, and of a self surrendered to the determinisms of a bourgeois world, which

3. Medzhibovskaya, I. *Tolstoy and the religious culture of his time*, p.63.

we find, for instance, in Balzac's and Flaubert's works. The increase of religious vocabulary in the 19th century Russian literature was due to the emergence of the tragic temperament which facilitated the return of a philosophical and religious grammar from the world of Shakespeare and Cervantes. The construction of a self that embodies elements of the «spirit of a northern [Hamlet], the spirit of reflection and analysis, a ponderous, gloomy spirit», or a «spirit of the southern individual [Quixote], bright, cheerful, naive»⁴ provided a kind of aesthetics of existence that faced the modern solitude and the hopeless orphanhood of the world. A degree of seriousness, which sought to face the ultimate consequences of nihilism, could be found in the aesthetics of Turgenev. His Hamlet, albeit being a selfish one who «cannot believe in himself», has an inflated ego.⁵ The aesthetic experience of self-construction found in his work could be related to what Elizabeth Allen called «secular salvation,» and what she sought to confront as «the loss of lasting psychological integration and consistent moral integrity.» Allen argues that «Turgenev creates his own order and thereby espouses his own faith, a faith in aesthetic inventiveness that brings the only salvation Turgenev can envision - secular salvation.»⁶

The interweaving of nihilism and aesthetics in Russian literature, and the creation of a modern religious grammar enabled a genuine expression of resistance to nihilism. The high seriousness of *Anna Karenina* when compared to *Madame Bovary* refers us to a kind of inner life which could not easily be found in the European novel. It was the literary expression of resistance to nihilism that could be found in Dostoevsky's and Tolstoy's works.⁷ The lack of texture and substance of the ego subjected to the determinisms of the bourgeois life form, as seen in Flaubert's *Madame*

4. Turgenev, *The essential Turgenev*, p.558

5. Ibid, p.550

6. Elizabeth Allen, *Beyond Realism*, p.54

7. According to Orwin, «Turgenev, Dostoevski, and Tolstoy all share this complex attitude toward subjectivity; it affects every aspect of Russian psychological realism. The self that Russian realists construct is made up of matter not visible under a microscope, and we confirm its existence only because we feel its motive power in ourselves». Donna Tussing Orwin, *Consequences of Consciousness: Turgenev, Dostoevsky, and Tolstoy*. Stanford University Press, 2007, p.10

Bovary, the shattering of subjectivity provoked by scientific naturalism, the erasure of interiority due to the determinisms of social life (and the demonic narrowing of the soul, according to young Lukács) are faced in the works of both Dostoevsky and Tolstoy without the gimmicks of a cynical reason, and a simple retreat to the traditional religion dogmas.

Oblomov's laziness, similarly to *Bartleby's* will, was imposed as a negative experience of a century which was characterized by its familiarity with nihilism. The superfluous Russian type represented a tense aesthetic form, which was the symptom of the rootlessness and the metaphysical orphanhood of the modern man. What is called religious consciousness in modern literature must be understood as the expression of a literary experience which sought to convey the reality of a modern ego devoid of substance. The uniqueness of Russian nihilism lies on a type of experience of negation of morality and of traditional religion, it is a form of *apophaticism applied to a traditional understanding of being* which signified the first sign of religious consciousness found in modern literature (as Tikhon says, "the complete atheist stands on the last step but one before perfect faith"). In this sense, the Russian nihilism should not be interpreted as a simple negation of religion, but as something that «represents its profound essence and dignity.»⁸ G. Florovsky had already emphasized the «wild emotional storm» of Russian nihilism, and interpreted that «psychologically it was a change of faith».⁹ Between *What Is To Be Done* (1863) and *The Death of Ivan Ilyich* (1886), in the 19th century Russia, a scenario filled with complex relations between religion, nihilism and art was seen. While Chernyshevsky acknowledged in science the last stop of his nihilism, Tolstoy followed his youthful intuition of creating a new religion devoid of dogmas and mysticism. The definition of art as «the spiritual organ of human life» found in *What is Art*¹⁰ is the result of a particular aesthetic reconfiguration of religion in

8. Epstein, M. Post-Atheism: From Apophatic Theology to "Minimal Religion". In *New Perspectives on Post-Soviet Culture*, p.355

9. Florovsky, G. *Theology and Literature*, p.14

10. Tolstoy, L. *What is Art*, p.171

the light of nihilism, and of a deconstruction of the traditional concepts of religion enclosed in the ideas of God and Revelation.

II

In his first speech in homage to Dostoevsky, Soloviev stated that modern art, which has detached itself from religion, should establish a new and free attachment with the latter. Thus, not only would the religious idea master the artist, but they themselves would also master the religious idea. V. Ivanov, in his *Freedom and the Tragic Life*, certainly had this idea in mind when he characterized Dostoevsky as a *theurgist*, «a creator of myth.» The conception of a religion rooted in the consciousness of the artist, as found, for example, in Holderlin's poetics, can easily be applied to the literary mythologization seen in Dostoevsky's works. Unlike a traditional religious consciousness which claims a specific revelation, understood as the Sacred Scriptures or Church, the modern religious consciousness is characterized by its sacralization of an ideal or by its exercise of aesthetic rootedness particularly in the spirit of a people. Both forms, in addition to serving as models for the understanding of Dostoevsky's religious aesthetics, are characterized by the contingency and the transience of an object which lacks transcendental locus.

Religious consciousness is always the consciousness of something, and, as far as the religious consciousness of the modern Russian literature is concerned, it has been characterized by its particular insight into nihilism. Dostoevsky's perception that «there was no sense in asking about the origins of nihilism in Russia because everyone was nihilistic»¹¹ should be interpreted in the light of what Mikhail Epstein recognized as the «dark and unhealthy side of apophaticism.»¹² The sense of apophaticism must be interpreted here as a form of nihilism which assumed all the consequences of the event named by Nietzsche as the *death of God*. The

11. Florovsky, G. *Theology and Literature*, p.26

12. Epstein, M. *Post-Atheism*, p.351

theological provenance of Russian nihilism, and the apophatic substance of its form of «negation,» which was considered by Grigoriev in his review of Tolstoy as «the methods of our time,»¹³ will not be analyzed here. The type of religious consciousness found in Dostoevsky, the radicality of his apophaticism, and how he set up a nihilistic religious aesthetic that made possible the existence of an anti-nihilistic literary experience shall be focus.

Although the rapprochement between Dostoevsky and Nietzsche in the 20th century was exalted, the affinity between the complete insight into nihilism, and the role of art towards the latter are clear and unavoidable. The diagnosis of European culture in *Winter Notes*, and the untimely description of nihilism in *Notes from Underground* present a philosophical insight into European nihilism, and a spiritual understanding of art found in Dostoevsky's letter to Apollon Maykov in December 1868.

“I have absolutely different notions of reality and realism from what our realists and critics do. My idealism is more real than theirs. Lord! If one tells the story sensibly of what we Russians have been through the last ten years in our spiritual development – won't the realists in fact yell that it's a fantasy! And meanwhile it is original, real realism! That in fact is what realism is, only deeper, but with them it's shallow sailing. Well isn't Lyubim Tortsov in essence paltry – and after all, that's all of the ideal that their realism had allowed itself. Profound realism indeed! With their realism you can't explain a hundredth part of real, actually occurring facts”¹⁴

Dostoevsky's reality has an apophatic dimension which has considered the scientific contours of modern realism as superficial.

13. Grigoryev stated that “he has only one thing in common with the methods of our time – negation. But negation of what? Of everything borrowed and assumed in our false development. Cut off from his native soil by birth and upbringing, he tries through negation to dig down to his roots, the simple basis, the primary causes. He is not content like Turgenev with looking reverentially from afar at the soil». In. Knowles, A V. *Tolstoy: The Critical Heritage*. Boston, Redwood Burn, 1978, p.69-70.

14. Dostoevsky, *Complete Letters*, v.3, p.114

His «profound realism,» a modern type of apophasticism that created transcendence, must be interpreted as the expression of his nihilism and, at the same time, as the possibility of an anti-nihilist literary experience. The reduction of reality to the contours of modern scientism, the determination of subjectivity by materialism and utilitarianism, and the definition of morality and religion based on the projections and aspirations of a bourgeois *weltanschauung* (my idea is to become as rich as Rothschilds)¹⁵ experienced a radical suspension in the whole of his literary work. The antinomy of an agonized and unfounded world provides a reality with no fixed points, in which the «traditional figures of the bond» [Religion, Humanism, Science] are incapable of establishing any value. Isaiah Berlin's portrait of Dostoevsky offers one of the most complete and illustrative images of his apophasticism.

I realize that he is a great genius, but I don't find his philosophy of life very sympathetic, it's too religious for me, and too clerical. Besides, when I read Dostoevsky I become unnerved – he can completely dominate one. One suddenly finds oneself in a nightmare, one's world becomes obsessive, turns into something sinister, one wants to escape from it. I don't want to write about that. It's too strong, too dark, too terrifying, for me. I am hopelessly secular. It is the kind of Christianity where saintliness borders on madness. [...] Kafka is more sympathetic. He is more realistic. [...] Dostoevsky is like a magnifying glass. If you hold a magnifying glass over a piece of paper in the light, it scorches it. The paper becomes distorted. That's what Dostoevsky does to reality.¹⁶

What Berlin regarded as a distortion of reality can be interpreted as an experience of apophatic suspension of the positivity of the world. Sir Isaiah's resistance to Dostoevsky's antinomian realism is similar to Tolstoy's opinion in relation to Shakespeare's worlds, in which «all is erratic, inflated, unnatural, and violates the unity of the character.»

15. Dostoevsky, *The Adolescent*, p.78.

16. Ramin Jahanbegloo, *Conversations with Isaiah Berlin*, Halban Publishers, London, 2011

The negative suspension of their realism promotes a deconstruction of the «traditional figures of the bond,» thus, creating a distortion, «like a magnifying glass» of the positive world spaces imprinted on modern reality. As a sort of apophatic suspension of modern reality, Dostoevsky promoted a deconstruction of the main positive configurations which offered unity to the world of his contemporaries: the vulgarity of the scientific materialism, the insignificance of the traditional religion, and the exercises of returning to some type of romantic naturalistic truth.

To interpret Dostoevsky's thinking as a kind of apophatic method means to assume the impossibility of understanding it without first assuming the intrinsic connection between religion and art, which is the basis of his realism. While describing perfectly the meaning of reality for Dostoevsky, Robert Louis Jackson can be used here as a good example of criticism that accomplishes this separation. In an article that seeks to establish the relations between Nietzsche and Dostoevsky, Jackson considered that,

reality for Dostoevsky Always is pregnant with an inner truth, a poetry that can at any moment suddenly make itself felt (and *suddenly* is one of his favorite words); a poetry that in spiritual-religious terms is revelation but in purely aesthetic terms for Dostoevsky means a triumph over naturalistic surface reality, a disclosure of the rich but usually masked interiority of man and human reality¹⁷.

For Jackson, Dostoevsky's definition of reality experiences a kind of «phenomenological epoché» *avant la lettre*, a «triumph over naturalistic surface reality,» a distance taken, as Husserl wanted, from naive natural validations. This understanding accurately identifies Dostoevsky's opinion on a realism that is incapable of «explaining a hundred part of real,»¹⁸ and sheds light on his attempt to formulate an aesthetic which sought to distinguish the religious substance from the nihilism that determined the psychological types of his time. Although Jackson described with

17. Jackson, R L. *Dialogues with Dostoevsky*, p.240.

18. Dostoevsky, *Complete Letters*, p.114.

rare mastery the definition of reality in Dostoevsky's work, one notes in his analysis a misconception that ignores how the relation between art and religion is constituted in the author's corpus. The distinction between «spiritual-religious terms» and «purely aesthetic terms» does not consider the nature of the concept of religion and the romantic filters that determined the appearance of the concept in Dostoevsky's work. Dostoevsky's realism corresponds to an experience of mutual penetration of religion and aesthetics, thus, being impossible to distinguish between the two concepts in the architecture of his thought and work. To consider religion and art as two distinct realities reproduces a misconception about the nature of religion and its role in the experience of overcoming nihilism in Dostoevsky's literature. Jackson's understanding of a «poetry that in spiritual-religious terms is revelation» cancels the potency of a religious aesthetic by subjecting it to the fixed content of a traditional religion. The idea that there is a religious principle uncontaminated by aesthetics, and that this principle could be identified with the classic concept of the revelation of Christianity does not find support in the architecture of Dostoyevsky's work. His realism must not be interpreted as a sort of negative propaedeutic which points dialectically to a redemption that would take place within the positive frameworks of a traditional type of religion.

The apophatic suspension which offers the religious tone to Dostoevsky's works does not reproduce the classical schemes of a negative theology that preserves the metaphysical foundation interpreted by traditional theology, such as God, revelation or principle. By separating aesthetics from religion in Dostoevsky's works, one runs the risk of falling into the common misunderstanding of a certain criticism which considered that the aesthetic deconstruction experienced by the artist did not reach the fundamental nucleus of the religious thinker. The idea of revelation in Dostoevsky can be interpreted as a particular interweaving between the aesthetic-religious elements, as found in Shakespeare and Cervantes, and the core of the apophatic spirituality of Eastern Christianity. In his *Anatheism*, Richard Kearney offers a good starting point for thinking about

the relation between Shakespeare's poetics and the apophatic mysticism that, as it has been already argued, finds a clear correspondence in Dostoevsky's. Kearney mentions John Keats's «negative capability» as the articulation of a poetic suspension, especially present in Shakespeare, that would be «the ability to be 'in uncertainties, mysteries and doubts without any irritable attainment after fact and reason.» Kearney argued that «there is a thin line, I suspect, separating Keats's formula of literary agnosticism from the analogous moves of apophatic mysticism in theology or the methodic suspension of accredited certainties in philosophy.»¹⁹

III

The meaning and rediscovery of the grammar of Shakespeare and Cervantes, and the enthusiasm with which Dostoevsky received the essay of Turgenev sheds light on the constitution of religious vocabulary in the Russian literature of the second half of the 19th century. The negativity of a consciousness fueled by the power of Hamlet's ego, and the enthusiasm and sanctity of Don Quixote's ideal can be interpreted as the modern *Loci Theologici* on which the religious aesthetics of Dostoevsky's novels have been composed. The definition of art as «the highest expression of religious consciousness,» found in Tolstoy's eccentric treatise, can be applied to Dostoevsky's effort to find a moral and religious principle that could respond to the challenges posed by his time. The characters met in the first lines of *The Idiot* are inside a high-speed train and represent the modern sign of a time that has seen the erosion of all attachments to traditional values. According to Mishkin, “the men of those days they were absolutely not the same people that we are now; it was not the same race as now, in our age, really, it seems we are different species... In those days they were men of one idea, but now we are more nervous, more developed, more sensitive; men capable of two or three ideas at once... Modern men are broader-minded.”

19. Kearney, R. *Anatheism*, p.11

The theological projections, as well as the critical fortune that placed Dostoevsky within the margins of a traditional type of religion, were mistaken for not taking under consideration the secular character of their sources, and the aesthetic dimension of their spiritual development. In Dostoevsky's work an interlocution with the traditional universe of Christianity capable of elevating it to a stature of dignity could not be found. In its dogmatic form and within its institutional frameworks, Christianity is absent from Dostoevsky's work, and its existence is contemplated through a latent indifference that makes it disappear along with the historical insignificance of all orthodoxies and their place in the modern world in motion. There is no art subjected to theological contents, and the type of religion seen in his narrative originates from the aesthetic elaboration of an experience displaced from the formal tradition of Christian orthodoxy. The concept of revelation in Dostoevsky's work, which shall be developed at another time, can be interpreted as a trace, word which has the meaning given by J. Derrida: «the trace is not a presence but rather the simulacrum of a presence that dislocates, displaces, and refers beyond itself. The trace has, properly speaking, no place, for effacement belongs to the very structure of the trace.»²⁰ Criticism of the heteronomous function, and of the perverse dimension of institutional religion made Dostoevsky a sharp opponent of Roman Catholicism. In addition, it is quite significant that an intelligentsia of the Catholic Christianity like Romano Guardini, in his reading of *The Legend of the Grand Inquisitor*, opposed the antinomic presence of the figure of Christ, and promoted a retreat from Christianity to the «average possibilities of the Christian fact», which, for Guardini, ends in the «Church». His assessment of Ivan's legend as a «blasphemy,»²¹ differently from Alyloch, who saw it as a praise of Christ, appeared as a retreat from the unbreathable universe found in Dostoevsky's religion, thus, being favorable to the Christianity subjected to what Nicolas Berdiaev's existentialism considered as «patrimonial heritage».

20. Derrida, J. *Speech and Phenomena*, p.176

21. Guardini, R. *L'univers Religieux de Dostoïevski*, p. 135.

The misconception of reading Dostoyevsky through the lenses of a theological hermeneutics of Christianity, be it Orthodox, Protestant or Catholic, is at risk of displacing the author of his explicit experience of metaphysical, ontological, and social orphanhood, which will be the intimate nature of a literary activity constituted under the auspices of nihilism. Lukács' intuitions in his *The Theory of the Novel* is known to be originated from his frustrated attempt to write a book on Dostoevsky, according to his letter to the poet Paul Ernst in August 1915: «I have already given up my Dostoevsky book; it has become too big a project. Out of it emerged a large-scale essay, called *The Aesthetic of the Novel*.»²² The novel, as an «Epic in a world without God», according to Lukács' thesis, contemplates a condition which could be compared to what Lucien Goldmann called «tragic vision». It results from the loss of meaning of the «idea of God,» and loss of the «notion of community» that has overcome the modern world. As an expression of a “mature virility”, the modern novel exhales an awareness of the triviality of social life in a world devoid of any divine trace, and subjected to what Dostoevsky might call the “transcendent principle of money.”²³

The elective affinities which shaped Dostoevsky's novels belong to the canonical pantheon of the modern West, being, thus, within a philosophical-religious and literary arc composed of the figures of Hamlet and Don Quixote. The birth of these aesthetic types points to a time when men and world are devoid of a transcendent meaning. According to Lukács, Don Quixote, the

«first great novel of world literature stands at the beginning of the time when the Christian God began to forsake the world; when man became lonely and could find meaning and substance only in his own soul, whose home was nowhere; when the world, released from its paradoxical anchorage in a beyond that is truly present, was abandoned to its immanent meaninglessness.»²⁴

22. Lukács, G. *Selected correspondence 1902-1920*, p. 252.

23. Malcon Jones, *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*, p.69

24. Lukács, *Theory of Novel*, p.103.

Therefore, a particular type of religious art, not a traditional form of religion, becomes the discernment space of an interiority that faces “the prosaic vulgarity of outward life”.²⁵ The meaning of Shakespeare and Cervantes in Dostoevsky’s work must be interpreted as the necessary substance for the creation of a particular type of religious aesthetics.²⁶ The rise of the novel, as done by Lukács, the epic of an era in which the extensive totality of life is no longer given as evident, helps us understand the place of art in the constitution of Dostoevsky’s inner world. In his *Diary of a Writer*, from 1876, Dostoevsky makes an important confession of the meaning of Don Quixote for the composition of the principles of his religious aesthetics. «This is so far, the last and greatest expression of human thought; and if the world were to come to an end, and people were asked there, somewhere: ‘Did you understand your life on earth, and what conclusion have you drawn from it?’ – men could silently hand over *Don Quixote*: ‘such is my inference from life. Can you condemn me for it?’

Bibliography

- Allen, E. *Beyond Realism: Turgenev’s Poetics of Secular Salvation*, Stanford University Press, 1992.
- Badiou, A. *Manifesto for Philosophy*. State University of New York, 1999.
- Berdiaev, N. *Dostoevsky*. Sheed & Ward Inc, New York, 1934.
- Derrida, J. *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs*, Northwestern, 1973.
- Dostoyevsky, Fyodor, *Complete Letters: 1868-1871 ...* Editors, David Allan Lowe, Ronald Meyer. V. III. Ardis, 1990.
- _____. *Writer’s Diary*. Northwestern University Press, 1994.
- _____. *Winter notes on summer impressions*. Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- _____. *The Brothers Karamazov*. W. W. Norton & Company, 2011.
- _____. *The Idiot*. New York, Dover Publications, Inc, 2013.

25. *Ibid*, p.107

26. Ziolkowski, E. *The Sanctification of Don Quixote*, p. 98

- Clement, O. *Le visage intérieur*. Stock, Paris, 1978.
- Deseille, P. *La spiritualité orthodoxe et la philocalie*, Placide Deseille, 1997.
- Epstein, M. Genis, A. Vladiv-Glover, S. *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York, Berghahn Books, 1999.
- Florovsky, G. Theology and literature. Collected Works of Georges Florovsky: Volume 11, Nordland Publishing Company, 1972.
- Guardini, R. *L'univers religieux de Dostoïevski*. Paris: Ed. Du Seuil, 1947.
- Jackson, R.L. *Dialogues with Dostoevsky: The Overwhelming Questions*. Stanford University Press: Stanford California, 1992.
- Jones, M. *Dostoevsky and the dynamics of religious experience*, Anthem Press, 2005.
- Pattison, G; Thompson, D. *Dostoevsky and the Christian Tradition*. Cambridge University Press, 2001.
- Kearney, R. *Anatheism: Returning to God After God*. Columbia University Press, 2011.
- Kostalevsky, M. *Dostoevsky and Soloviev: The Art of Integral Vision*, New Haven: Yale University Press, 1997.
- Lukács, G. *Selected Correspondence (1902-1920)*. Edited by Judith Markus and Zaltan Tar. New York: Columbia University Press, 1986
- _____. *The Theory of the Novel*. Cambridge: MIT Press, 1971. 1983.
- Mc Reynolds, S. *Dostoevsky Studies (13), Dostoevsky and Christianity*, Attempto, 2009.
- _____. Dostoevsky in Europe: the political as the spiritual. *Partisan Review*. 69.1 (Winter 2002).
- Mikhailovsky, N.K. *A Cruel Talent*. Ann Arbor, Michigan: Ardis, 1978.
- Medzhibovskaya, I. *Tolstoy and the religious culture of his time*. A biography of a long conversion, 1845-1887. New York, 2008.
- Soloviev, V. *The Heart of Reality*, University of Notre Dame, 2003.
- Tolstoy, L. *What I Believe: My Religion*, The Free Age Press, 1902.
- _____. *What is Art*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1996.
- _____. *Tolstoy on Shakespeare*. A critical Essay on Shakespeare. New York & London, Funk & Wagnalls Company, 1906
- Turgenev, I. *The Essential Turgenev*, Evanston, Northwestern, 1994.
- Venturi, F. *Roots of Revolution*. A History of the Populist And Socialist Movements In Nineteenth Century Russia, Alfred A Knopf, 1960.
- Ziolkowski, E. *The Sanctification of Don Quixote: From Hidalgo to Priest*. University Park: Penn State Press, 1991

Teo
Lite
raria



Artigo enviado em
13/08/2018
e aprovado em
16/11/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Doctora en Filosofía.
Titular de la Cátedra
de Ética de la carrera
de Filosofía de la
Universidad Católica
Argentina (UCA). Email:
marisamosto@gmail.com.

¿La belleza salvará al mundo? - *Purtroppo non è così.*

Beauty will save the world?

Unfortunately this is not the case

*Marisa Mosto**

“La belleza es algo temible y amedrentador...
en ella se juntan las riberas, cohabitan todas las
contradicciones” (...)
“el diablo lucha con Dios
y el campo de batalla es el corazón del hombre”
(...)
“la lucha se efectúa al amparo de lo bello”.
Fedor M. Dostoievski

Resumen

el artículo analiza distintas afirmaciones sobre la belleza puestas en boca de varios personajes en diferentes novelas de Fedor Dostoievski y las compara con el pensamiento de Semen L. Frank, Sergei Bulgákov, Andrei Tarkovski, Pavel Florenski. La belleza aparece ligada a la verdad y el bien, trascendiendo su perfil meramente estético hacia una comprensión pascual encarnada en la historia Divino-humana.

Palabras clave: belleza, ambivalencia,
verdad, amor pascual

Abstract

the article analyzes different assertions about the beauty put in the mouths of several characters in different novels by Fedor Dostoyevsky and compares them with the

thought of Semen L. Frank, Sergei Bulgákov, Andrei Tarkovski, Pavel Florenski. Beauty appears linked to truth and good, transcending its merely aesthetic profile towards a paschal understanding embodied in the divine-human history.

Keywords: beauty, ambivalence, truth, paschal love

Son conocidas para quienes frecuentan el ámbito de la filosofía o de la literatura un puñado de enigmáticas afirmaciones sobre la belleza enunciadas por personajes de distintas novelas de Dostoievski. Nuestra intención ha sido rastrearlas, meditarlas, comprenderlas desde la filosofía (y por momentos también desde la teología), destacar las antinomias que despiertan y rescatar su contenido sapiencial. Revivir y prolongar con la ayuda de otros pensadores rusos el legado que nos ha concedido el esfuerzo de Dostoievski por descifrar el misterio del hombre: “El hombre, ese es el misterio. Es necesario descifrar ese misterio [...] Trabajo en este misterio, porque quiero ser un hombre.” (Cfr. KJIETSAA, 1989, 29)

1. El idiota

La belleza salvará al mundo

Al parecer esa extraña sentencia fue afirmada en cierta ocasión por el príncipe Mishkin. Al menos eso dicen algunos personajes allegados a él.

Ippolit: “Príncipe, ¿es verdad que usted dijo una vez que al mundo lo salvaría la belleza? ¡Caballeros! –gritó dirigiéndose a toda la concurrencia-. El príncipe ha dicho que la belleza salvará al mundo... Yo sostengo que, si se le ocurren ideas tan peregrinas, es porque está enamorado. Caballeros el príncipe está enamorado. Lo he adivinado en cuanto lo he visto. No se sonroje, príncipe, porque entonces me dará usted mucha pena. ¿Qué clase de belleza es la que salvará al mundo? Kolia me ha dicho que... Es usted un ferviente cristiano, ¿verdad? Kolia dice que usted lo pretende por lo menos...” (DOSTOIEVSKI, 1977, 458)

Y más adelante en la trama:

“-¡Escuche de una vez por todas! –dijo Aglaya pareciendo perder la paciencia-. Si trae usted a colación temas como la pena de muerte, la situación económica en Rusia, o esa teoría de que la belleza salvará al mundo..., bueno, yo encantada y me divertiré mucho, pero..., pero le advierto: ¡no aparezca nunca más ante mis ojos! Y esta vez se lo digo en serio, muy en serio.” (DOSTOIEVSKI, 1977, 458)

Desconciertos, burlas, enojos.¹

¿Qué significa que la belleza salvará al mundo? ¿No era ese acaso el papel del Mesías o el de Cristo? ¿Será por eso que Ippolit asocia la idea con el cristianismo de Mishkin? Aunque en primer lugar intuye que el origen de esa sentencia se vincula con el amor: *el príncipe está enamorado*. La belleza es algo que enamora. (Es cierto que cuando Mishkin *conoce* a la desdichada Natalia a través de un retrato suyo en la casa del General Yepanchin resulta deslumbrado por su belleza. Y que la relación con Natalia empuja casi toda la acción de la novela. Aunque no la lleva precisamente a la salvación.)

¿Pero, cómo la belleza podría salvar al mundo? ¿De qué lo (nos) salva? ¿Del mal que nos corroe?: ¿de la injusticia, la traición, el desamor, el hambre, la violencia, la enfermedad, la muerte? ¿Qué podría oponer a esa tremenda fuerza destructiva la frágil, etérea, inasible belleza?

Aglaya por su parte coloca la misteriosa sentencia en la misma bolsa con temas absolutamente heterogéneos (castigos, economía). No le presta atención, no le interesa. Su paciencia se agota. En realidad no le divierte en lo más mínimo. Lo dice en serio, pero a las palabras del príncipe no parece tomarlas en serio. Su actitud provoca en los lectores un raro sentido de justicia que los mueve a reparar aún más en el contenido de esas ideas para compensar así al maltratado príncipe por la irritante levedad con que juzga a su pensamiento la orgullosa Aglaya.

1. El príncipe Mishkin recuerda a un personaje típico de la tradición espiritual rusa que suele despertar esas reacciones, los *jurdivyi*, los locos en Cristo. Para conocer los rasgos de esa espiritualidad véase: ŠPIDLIK, 1986, 139-145

Lo curioso es que nunca la *oímos* del propio Mishkin. Y lo interesante es que la haya sostenido precisamente él. El personaje de Mishkin fue pensado por Dostoievski como la encarnación de un hombre bueno, sin doblez, la versión a escala sólo humana de Cristo (el Santo, el Salvador, Rey, el único plenamente Bueno) (Cfr., DOSTOIEVSKI, 1991, 1058). El *príncipe* Mishkin conoce entonces de salvación. Él mismo intenta actuar esa tarea que ahora predica de la belleza; es por lo tanto una voz autorizada en el tema. Sabe de lo que habla.

Por otra parte, Dostoievski en la declamación de Aglaya, se toma el trabajo de recordarnos la idea más de 200 páginas después de la primera vez que la mencionara en la novela y lo hace dentro de una enumeración tan heterogénea que destaca aún más sus contornos. Como un pintor que ilumina un detalle con el recurso del claro oscuro. Como si buscara que no nos pasara desapercibida a sus lectores del mismo modo que no les pasó desapercibida a los amigos del bueno de Mishkin.

2. Demonios

Es imposible vivir sin la belleza

Así lo afirma Stepán Trofímovich.

-Pero yo digo -gritó Stepán Trofímovich en el último límite de la exaltación- pero yo digo que Shakespeare y Rafael... están por encima de la emancipación de los siervos, por encima del nacionalismo, por encima del socialismo, por encima de la joven generación, por encima de casi toda la humanidad, porque son el fruto, el verdadero fruto de la humanidad toda y puede que el fruto más alto que lograrse pueda. La forma de la belleza está ya lograda y sin ella es posible que yo no me aviniese a vivir... ¡Oh Dios! -y juntó las manos- Diez años hace que gritaba lo mismo en Petersburgo, desde una tribuna, exactamente igual que ahora; tampoco me comprendieron; se echaron a reír y empezaron con si-seos. Gentes de pocas luces, ¿qué os hace falta para comprender? Pero ¿no sabéis, no sabéis que sin los ingleses podrá muy bien seguir viviendo la humanidad y lo mismo sin Alemania; que es posible vivir sin rusos;

que es posible vivir sin ciencia; que es posible vivir sin pan; pero que es imposible vivir sin la belleza, porque entonces no habría ya nada que hacer en este mundo. Todo el secreto es ese; esa es toda la historia. La ciencia misma no puede sostenerse un minuto sin belleza. ¿No sabéis eso los que os reís? Se convertiría en algo servil; ni un clavo inventaría... ¡No cederé! -gritó torpemente para terminar, descargando con todas sus fuerzas un puñetazo en la mesa.” (DOSTOIEVSKI, 1984, 411-412)

Como el agua o el oxígeno pareciera que la belleza le aporta al hombre algún elemento que hace posible la vida. *Más que el pan*. La evidencia de esa realidad es tan fuerte para Stepán como su puñetazo sobre la mesa. Si ella nos faltara, ... ¿de qué moriríamos, Stepán? ¿Qué tienes en mente?

Stepán Trofímovich es un hombre de la cultura, escritor y pedagogo pero no creemos que se refiera aquí con tanta vehemencia simplemente al placer estético que pudieran despertarle las letras o las artes plásticas. También es un idealista. La fuerza de su perfil idealista se ve reflejada en el movimiento juvenil revolucionario que lo reconoce como su mentor. Seguramente tenga en mente, entonces, *algo más*. Y algo que sea común a todos los hombres y no solo a unos pocos estetas.

Hacia el final de la novela, antes de morir, añade *algo más*:

“Al hombre, mucho más indispensable que su propia felicidad, le es saber, y a cada instante creerlo, que en algún sitio ya hay una felicidad perfecta y tranquila para todos y para todo... La ley toda de la vida del hombre se reduce a que el hombre puede inclinarse siempre ante lo infinitamente grande. Si se les privara a las gentes de lo infinitamente grande, dejarían de vivir, morirían de desolación. Lo inconmensurable y lo infinito son, pues, tan indispensables para el hombre como ese planetilla en que vive. [...] A todo hombre, sea quien fuere, es indispensable inclinarse ante lo que constituye la Gran Idea.” (DOSTOIEVSKI, 1984, 563)

¿Moriríamos sin la belleza, moriríamos de desolación (¿de soledad

absoluta?) si no pudiéramos inclinarnos frente a lo infinitamente grande, a lo que está por encima de nosotros mismos, aquello que nos llama a trabajar por la plenitud de lo humano y la felicidad perfecta?

Morir de desolación sin la belleza. ¿Es realmente *fatal* la soledad? ¿De qué modo nos salva de la soledad, la belleza? ¿Cómo se relacionan la belleza y la ausencia de soledad con la plenitud de lo humano? ¿Cómo podría satisfacer la belleza, -de nuevo-: tan etérea, tan sutil, tan inasible, los febriles, atormentados deseos que atraviesan el corazón humano?

Pero, ¿qué es «la belleza» de la que penden la vida y la salvación? ¿Cómo podríamos «definirla»?

Se nos escapa un: ¡qué belleza! en situaciones tan diferentes que se hace difícil encontrar el elemento que las hermana, el rasgo común por el cual de todas ellas predicamos el mismo atributo.

Recordemos.

-El murmullo del agua cuesta abajo colándose entre las piedras del lecho del río. El sol horadando el bosque. Zarandea el fuego, abraza la madera liberando su hechizo. El aroma de la tierra húmeda, humilde, poderosa.

-Pero también, ¡qué belleza!: un poema, una melodía, la voz que canta. (Hay voces que se toman la libertad de circular por nuestras venas, de llevar el ¡qué belleza! por todas nuestras nervaduras.)

-Y también ¡qué belleza!: un gesto de perdón, de fidelidad, de compasión.

¿Qué tienen en común todas esas experiencias para que nos despierten un *qué belleza*? ¿Cómo se relacionan con la vida y la salvación?

Pensemos: en todas ellas reconocemos su *belleza* como *espectadores*. Pasivos. Contemplativos. Receptivos. Damos espacio a una manifestación singular. La recibimos como un *don*. Un don gratuito. No hemos hecho nada y allí están: el agua, el aire, el fuego, la tierra, los aromas, la poesía, el gesto. Irrumpen verticalmente. Con esto de *verticalmente*, me refiero a que las captamos en su presencia incontestable. Allí están frente a nosotros. Ahora. *Son algo otro*. No como el punto de llegada previsible de un proceso en gestación, si no como una novedad consistente en su alteridad. Robusta. *Aprehendemos* sus cualidades, matices. Nos afectan para bien. Recibimos algo que *nos sorprende* y a la vez, misteriosamente en cierta medida *esperábamos*, sin ser conscientes de ello; de no ser así no lo percibiríamos como algo que felizmente nos *corresponde*, que nos es connatural, con lo que nos sentimos profundamente emparentados, unidos por hilos arcanos. La alteridad se vuelve familiar. Halaga, honra nuestra capacidad de expectativa. Suscita en nosotros alegría.

Kirillov: “Parece como si de pronto sintiese usted toda la naturaleza y saliese diciendo: «Sí es verdad. Dios al crear este mundo, al fin de cada día de creación, dijo: Sí, es verdad; está bien.»” (DOSTOIEVSKI, 1984, 501)

Esos momentos de ¡qué belleza!, contienen una partícula que nos remonta al horizonte de lo místico.² Ya ven: hasta el ateo Kirillov lo reconoce. Desatan en nosotros una disposición al consentimiento con el ser

2. Compárese con la siguiente constatación de Michel Hulin a propósito de una cierta mística natural o *salvaje*, como la denomina en su libro: “Surja espontáneamente, de improviso, o sea inducida por medios más o menos artificiales, la forma de experiencia mística calificada por nosotros de «salvaje» implica siempre una nota afectiva fundamental: la de una alegría sin medida, gratuita y portadora al mismo tiempo de la misteriosa certeza de que «todo está bien» [...]” (HULIN, 2007, 133)

y captación de su *aura*.³ En ellos advertimos una cara imprevisible de lo real, *infinitamente grande, por encima de nosotros* y que sin embargo nos abraza. Generosa. Uno es *parte* de eso y se *da cuenta*. Hermano del agua, del fuego, del aire, del aroma, la tierra, de los hombres. Uno confirma su invitación personal a la fiesta de la vida. En última instancia la experiencia de la belleza, el ¡qué belleza!, es para nosotros la constatación de un *Entre* que nos reúne. Algo está allí, se nos revela *entre* nosotros y los otros. Expande nuestra tonalidad vital.

Ayudémonos a precisar el concepto de belleza con S. L. Frank

En su obra, traducida al italiano como *L'inattingibile* (en ruso, непостижимое, -nepostižimoe- *inconcebible*), Semen Ljudvigovic Frank dedica un apartado a la cuestión de la belleza. Veamos cómo la define:

“Lo bello es siempre una «*imagen*», un «*cuadro*», un todo *no analizado*, objeto de pura contemplación sensible y no de un *pensamiento* que analiza y descompone.” (FRANK, 1976, 237)⁴

Sostiene aquí la percepción de la belleza como proveniente de un

3. La expresión es de Walter Benjamin: “Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de los objetos naturales. Definimos ésta como la manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de las montañas” [...] “La definición del aura como «la manifestación irrepitable de una lejanía (por cercana que pueda estar)» no representa otra cosa que la formulación del valor cultural de la obra artística en categorías de percepción espacio-temporal. Lejanía es lo contrario que cercanía. Lo esencialmente lejano es lo inaproximable. Y serlo es de hecho una cualidad capital de la imagen cultural. Por propia naturaleza sigue siendo «lejanía por cercana que pueda estar». Una vez aparecida conserva su lejanía, a la cual en nada perjudica la cercanía que pueda lograrse de su materia.” (BENJAMIN, 1989, 24)

4. S “Il bello è sempre una «*immagine*», un «*quadro*», un intero *non analizzato*, oggetto di pura contemplazione sensibile e non di *pensiero* analizzante e scomponente.” Y también: “il bello è un'*unità metalogica in quanto è dato visibilmente* e viene ravvisato *in maniera contemplativa* nella sua *composizione data ai sensi o attraverso la medesima*.” Las traducciones son mías. No existe hasta el momento una versión en español de la que tengamos conocimiento. Todas las bastardillas son de Frank.

ser que se presenta con una integridad propia y al que recibimos en la contemplación pasivamente. La belleza es de tal modo que no necesita ser justificada: se impone por su propio peso o evidente densidad existencial.

“La esencia immanente de la belleza radica en el hecho de que en ella percibimos de modo inmediato-evidente y experimentamos en el aspecto más externo del ser su valor absoluto, su significado y fundamento interior. De ahí que lo bello es un ser no problemático, incuestionable: están fuera de lugar todos los «por qué», «por qué motivo», «por qué razón», cuando el fundamento interior se devela immanente al mismo fenómeno y se encuentra contenido en él.” (FRANK, 1976, 239)⁵

En la experiencia de la belleza nos sentimos a gusto con la existencia, en paz, hermanados con los seres, partícipes todos de un mismo fundamento.

“En lo bello hacemos las paces interiormente con el ser, porque lo bello lleva en sí de modo immanente y nos devela, la última profundidad, el fundamento último interiormente autoevidente y «transparente» para nosotros del ser.” (FRANK, 1976, 239)⁶

“La belleza es el testimonio inmediato más evidente y convincente de la existencia de una cierta afinidad misteriosa entre el mundo «interior» y «exterior», entre nuestro propio ser interior inmediato y el fundamento último del mundo exterior de los objetos.” (FRANK, 1976, 240)⁷

La experiencia de la belleza nos reconcilia con nuestro lugar en el

5. *“L'essenza immanente della bellezza sta nel fatto che in essa noi percepiamo in maniera immediata-evidente ed sperimentiamo nell'aspetto più esterno dell' essere il suo valore assoluto, la sua significanza e fondatezza interiore. Perciò il bello è un essere non-problemático, inquestionabile: sono fuori posto ogni «perché», «per qual motivo», «per qual ragione», dove la «fondatezza» interiore si dischiude immanente nello stesso fenómeno ed è già racchiusa in quest'ultimo.”*

6. *“Nel bello noi facciamo pace interiore con l'essere, perché il bello porta in sè immanenti e ci dischiude l'ultima profondità, l'ultimo fondamento interiormente autoevidente e per noi «trasparente» dell'essere.”*

7. *“La bellezza è la testimonianza immediata più evidente e convincente di una certa affinità misteriosa fra il mondo «interiore» ed «estriore», fra il nostro autoessere interiore immediato e il primo fondamento del mondo esteriore degli oggetti”.*

mundo, nos hace sentir en una casa familiar, lejos de la temida y ¿fatal? soledad, *en compañía*:

“Descubrimos en la realidad exterior algo emparentado con nuestra íntima profundidad, con nuestro propio ser escondido; en el instante del gozo estético dejamos de sentirnos solos y en lugar de eso encontramos en la realidad exterior que nos rodea una patria anhelada para nuestra «alma», para esta solitaria peregrina en el mundo de los objetos.” (FRANK, 1976, 241)⁸

“El hecho de la «belleza» o de la «experiencia estética» testimonia irrefutablemente la existencia de un *profundo parentesco interior en la estructura misma* de los objetos de la experiencia «exterior» e «interior», testimonia la existencia de una cierta unidad entre el ser objetivo externo y el «propio ser» interior.” (FRANK, 1976, 243)⁹

“En la experiencia de la «belleza» se nos revela *la unidad* por esencia inaccesible de la realidad en sí más allá de las categorías de externo e interno, objetivo y subjetivo, en otras palabras, un *parentesco profundo*, misterioso inexplicable «de modo simple», aunque evidente a pesar de su carácter misterioso, entre el mundo íntimo del alma humana y el fundamento de todo lo existente, del mundo exterior de la realidad objetiva.” (FRANK, 1976, 244)¹⁰

Pareciera, como dijimos más arriba, que la experiencia de la belleza viene de la mano de la experiencia de la existencia de lazos, de un «entre» que reúne la multiplicidad de los seres. En realidad no sabemos qué es la belleza *en sí*. Sabemos de la belleza cuando nos sentimos conmovidos en presencia de la alteridad en el seno de ese «entre».

Referirse a la belleza es señalar el parentesco, el saberse del algún modo UNO con el otro. Ciudadanos de un Reino. Oficiantes de una cierta

8. “noi scorgiamo nella realtà esterna qualcosa di Parente alla nostra profondità intima, al nostro autoessere nascosto; e nel momento del godimento estético cessiamo di sentirci soli e invece troviamo nella realtà esterna che ci circonda una sospirata «patria» per la nostra «anima», per questa pellegrina solitaria nel mondo degli oggetti.”

9. “Il fatto della «bellezza» o dell' «esperienza estetica» testimonia irrefutabilmente di una *profonda parentela interiore nella struttura stessa* degli oggetti dell'esperienza «esterna» e «interna», testimonia di una certa unità fra l'essere oggettivato esteriore e l' «autoessere» interiore.”

10. “Nell'esperienza della «bellezza» a noi si rivela *l'unità* per essenza inattingibile della realtà come tale al di là delle categorie dell'esteriore e interiore, di oggettivo e soggettivo, in altre parole una *parentela, profonda*, misteriosa, inexplicabile «prosaicamente» ma autoevidente nonostante tutta la sua misteriosità, fra il mondo intimo dell'anima umana e il fondamento di quanto ci sta davanti come mondo esterno della realtà oggettivata.”

liturgia cósmica que constata la vida de lo múltiple desde su Fundamento que se hace tangible en el «entre». Es cierto aquello entonces: *Parece como si de pronto sintiese usted toda la naturaleza y saliese diciendo: «Sí es verdad. Dios al crear este mundo, al fin de cada día de creación, dijo: Sí, es verdad; está bien».*

La experiencia de la belleza al parecer, efectivamente nos pone en compañía: en ella nos reconocemos hermanos en el Origen de la existencia; nos despierta a un aspecto fundante de nuestra esencia metafísica, nos revela lo esencial de nuestro ser en el mundo: el estar recibiendo a los otros *como don* y quizás de ser nosotros don para ellos merced al Fundamento que nos aúna. Conjura la desolación. Nos recuerda nuestra valía (*sí, es verdad; está bien*) y nuestra procedencia. Oficia como una suerte de *memoria*, de reminiscencia: puede iniciar en nosotros un movimiento de reconversión espiritual a la Fuente. Y en este sentido *salvarnos* del olvido. La comunión, la vivencia del «entre», nos salva del olvido, la desidia, el abandono del ser en las manos del mal y de la nada.

Seguramente es por eso que cuando le llega el turno Dimitri Karamazov introduce su mirada sobre la belleza con unas estrofas del himno a la alegría de Schiller. En ellas el *Eros* universal, la energía que empuja la vida canta de gozo en la experiencia de la comunión entre los seres enmarcada por la belleza.

¡La alegría por la belleza! En cada latido, en cada inhalación. No cabe entonces ningún pesar, ningún interrogante, ninguna duda. No cabe desear ningún futuro. Lamentar ningún pasado. *Sufrir ninguna exclusión*. ¿Es así?

Sin embargo todo esto no termina de convencer a Dostoievski. Eso explica por qué continúa y profundiza el pensamiento de Mishkin y Stepán Trofímovich, en su última obra y lo haga valiéndose del alma apasionada y atormentada de Dimitri. No son tan sencillas las cosas como parecen.

3. Los hermanos Karamazovi

La belleza es algo terrible y amedrentador

El pasaje de la novela se titula: “Confesión de un corazón fogoso en verso”. En el relato, Dimitri Karamazov, sale sorpresivamente al encuentro de su hermano Aliocha quien se dirige a la casa de Katerina Ivanovna (una beldad que despertó oscuros sentimientos en Dimitri y

que tampoco dejó impasibles a sus hermanos). Mitia¹¹ alberga la intención en ese momento de abrir su corazón al piadoso Aliocha e inicia su confianza, ansiosamente, con estas palabras: “Yo habría querido empezar... mi confesión... con el himno a la alegría de Schiller: *An die Freude!*” (DOSTOIEVSKI, 1991, 962)

Pero luego nos descoloca: su testimonio despliega una intensa complejidad. Su alma es un torbellino, un desgarramiento. El lector no entiende dónde encuentra Mitia la mentada alegría:

“¡Amigo mío, en humillación, en humillación también ahora! Terriblemente mucho ha tenido que sufrir el hombre sobre la Tierra, terriblemente excesiva es su desgracia. No pienses que soy un necio vestido de uniforme de oficial, que bebe coñac y se juerguea. Yo, hermano, casi solo en esto pienso: en ese hombre humillado, si es que no miento. ¡Ojalá Dios me diera ahora no mentir ni pavonearme! Pienso en ese hombre, porque yo soy otro hombre igual. [...] Porque yo soy un Karamazov. Porque si me despeño en el abismo, ha de ser derechamente, de cabeza y los pies para arriba, y hasta contento de caer en tan humillante postura y teniéndolo a gala. Y he aquí que, en medio de esta ignominia, de pronto salgo entonando un himno. Bueno que sea yo un maldito, un ruín y un villano, pero también sé besar la orla de ese manto en que se envuelve mi Dios; yo iré al mismo tiempo a la zaga del diablo, pero a pesar de todo, yo soy tu hijo, Señor, te amo, y siento alegría, sin la que el mundo no podría subsistir y ser.” (DOSTOIEVSKI, 1991, 962-963)

Yo, hermano, casi solo en esto pienso: en ese hombre humillado. Mitia pone al desnudo en su confesión el hecho de que él mismo encarna la tragedia del ser humano socavado por el mal: el ardor de la búsqueda de la Vida, los sufrimientos que ese ardor le causa, la imposibilidad de liberarse de él porque se identifica con él, lo lleva en sus entrañas, lo empuja a todo lo que hace, *derechamente hacia el abismo*. La humillación a la que nos vemos expuestos cuando comprobamos que somos engañados una y otra vez, arrastrados, estafados por espejismos, por las mentiras seductoras de la nada. *Terriblemente mucho ha tenido que sufrir el hombre sobre la Tierra, terriblemente excesiva es su desgracia.* ¡Pero a pesar de todo *yo soy tu hijo, Señor!* Es allí cuando finalmente introduce

11. Mitia es el diminutivo de Dimitri. En la novela aparecen indistintamente los dos formas.

unos versos del himno de Schiller y comenzamos a entenderlo mejor:

“El alma por Dios creada
 bebe la eterna alegría:
 por la secreta fuerza del germen,
 la llama ardiente de la vida:
 la planta a la luz asciende
 el caos al sol se armoniza
 y en las lontananzas los astros
 inaccesibles se deslizan.
 De Natura santa en el seno,
 cuanto alienta alegría aspira;
 todo ser y todo pueblo
 tras de sí los encamina
 a nosotros, amigos, en nuestra desgracia,
 diéndonos el jugo de la vida:
 a las Gracias, diadema: al insecto...lujuria:
 al ángel ... la presencia divina”¹²

El único de los seres creados por Dios que es vulnerable al engaño es el hombre. La llama ardiente de la vida conduce a la planta, a la luz, a los astros, a los ángeles a la *alegría* a la que aspiran. En cambio el hombre permanece expuesto a falsas promesas que despiertan su sensualidad y que lo colocan en un mayor estado de aislamiento, sufrimiento y humillación en el que termina por ejercer violencia a los otros y a sí mismo.

“¡Pero basta de versos! [Continúa enseguida Dimitri]
 He derramado lágrimas, y tú, déjame llorar. Será una
 sandez, de la que todos se burlan, pero no te rías tú.
 Porque a ti también te arden los ojos, te arden. ¡Basta
 de versos! Quiero decirte ahora algo de los insectos, de
 esos a los cuales dio Dios la sensualidad.
 Al insecto...la lujuria
 Yo, hermanito, soy ese mismo insecto, y por mí he dicho
 eso especialmente. Y todos nosotros los Karamazovi,
 somos así, y también dentro de ti, que eres un ángel,
 vive el insecto y en tu sangre se engendran tempesta-

12. Probablemente Dostoievski haya realizado una adaptación de los siguientes versos: Freude trinken alle Wesen/ An den Brüsten der Natur; /Alle Guten, alle Bösen/ Folgen ihrer Rosenspur. /Kiss gab sie uns und Reben, /Einen Freund, geprüft im Tod; Wollust ward dem Wurm gegeben, /Und der Cherub steht vor Gott. [Se derrama la Alegría para todos los seres/por todos los senos de la Naturaleza; /Todos los buenos, todos los malos, /Siguen su camino de rosas. /Ella nos dio los besos y la vida, /Y un amigo, probado hasta en la muerte; /Al gusanillo fue dada la voluptuosidad, /Y el querubín está ante Dios. / ¡Ante Dios!] Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Oda_a_la_Alegr%C3%ADa Sin embargo no hemos rastreado aún si existe algún otro paralelo.

des. La belleza... es una tremenda y espantable cosa. Tremenda porque es infinita y no se la puede definir, ya que Dios no nos ha propuesto sino enigmas. Ahí las orillas se juntan, ahí todas las antítesis viven revueltas. Yo, hermanito, soy muy inculto: pero en esto he pensado mucho. Tremendamente hay muchos misterios. Demasiados enigmas surgen en la Tierra del hombre. Adivina, si sabes, y sal enjuto del agua. ¡La belleza! Por eso no puedo sufrir que algunos hombres hasta de corazón superior y de gran talento, empiecen por el ideal de la Madona y terminen por el ideal de Sodoma. Todavía es más tremendo aquel que, ya con el ideal de Sodoma en el alma, no reniega también del ideal de la Madona y su corazón arde por él y de veras, de veras arde, igual que en la niñez, en los años inmaculados. No: amplio es el hombre, hasta demasiado amplio: yo lo habría hecho más angosto. El diablo sabe lo que en el fondo es. Lo que a la inteligencia le parece ignominia, al corazón se le antoja belleza. En Sodoma, ¿hay belleza? Creo que también en Sodoma la hay para la inmensa mayoría de las gentes... ¿Conocías tú o no ese secreto? Pavoroso es eso de que la belleza no sólo sea terrible sino también algo misterioso. Ahí el diablo lucha con Dios, y el campo de batalla es... el corazón del hombre. Aunque por lo demás, aquel a quien le duele, es que de ello habla." (DOSTOIEVSKI, 1991, 963)¹³

Bástenos la transcripción de estos párrafos para captar las *tempestades que se engendran en la sangre* de Mitia. Su corazón es ese campo de batalla. Experimenta el tironeo engañoso de la belleza. El desasosiego del alma secuestrada por la tentación, alienada y humillada. Y aun así alegre por la promesa que parece encerrar la belleza. No se trata sólo de sensualidad (*No pienses que soy un necio vestido de uniforme de oficial, que bebe coñac y se juerguea*). El hombre definitivamente busca algo más. *Demasiado amplio es el hombre, yo lo hubiera hecho más angosto*. Pero la belleza puede funcionar como una araña con su tela. Entusiasmarnos, atraernos, atrápanos, devorarnos: tornarnos destructivos y autodestructivos

13. La traducción que usamos en el encabezado general de este trabajo de un fragmento de este texto (que es en algún aspecto diversa en su forma a la presente) la tomamos del libro de Nicolás Berdiaev, (1978, p. 45-46)

Si Mishkin es la encarnación del hombre absolutamente bueno, una suerte de hombre sin *mancha*, Mitia es el prototipo del hombre caído, desequilibrado, inquieto, *siempre con el corazón en la mano*, incapaz de resignarse con menos de lo que su alma misteriosamente anhela y tropezando una y otra vez con espejismos, que terminan por dañar y dañarlo. En ese *status* ontológico reside su humillación fundamental.

Sigue ayudándonos S.L. Frank

¿La belleza salvará al mundo?

Lamentablemente no es así.

Continuamos ahora con el hilo del desarrollo de las reflexiones de S.L.Frank sobre la belleza. Habíamos llegado a su constatación de que la experiencia de la belleza conduce al hombre a las orillas de lo divino en su hermandad con la creación.

“En base a lo que hemos afirmado podría parecer –como muchas veces ha acontecido al espíritu humano- que en el fenómeno de la belleza se encuentre contenida la respuesta al enigma trágico que atormenta el corazón del hombre, que se ha abierto el camino de huida al dualismo y la desarmonía ontológica que constituyen la tragedia de la existencia humana. Lamentablemente no es así.” (FRANK, 1976, 244)¹⁴

No, no es así. No es así Mishkin. No es así Stepan Trofímovich.

“la belleza como tal no lo salva de las fuerzas destructoras del mal y de la tragedia de la vida. [...] Ella señala una cierta armonía potencial del ser a la vez que co-existe pacíficamente con su desarmonía actual; de ese modo ella misma, según la profunda observación de Dostoievskij, reúne en sí misma lo «divino» con lo «diabólico» pues cuando algo nos seduce mediante su

14. “Sulla base di quanto abbiamo detto potrà sembrare –come più volte è accaduto allo spirito umano- che nel fenomeno della bellezza sia contenuta la soluzione del tragico enigma che tormenta il cuore umano, che sia aperta la via d’uscita dal dualismo e dalla disarmonia ontológica che costituiscono la tragicità dell’essenza umana. Purtroppo non è così.”

apariencia engañosa nos encontramos frente al principio demoníaco. [...] Por eso el sueño de la transfiguración final del mundo es el sueño del triunfo completo en ella de la belleza; pero es precisamente solo un sueño que se contrapone a la amarga realidad de la desarmonía y laceración interior del ser. La belleza es solamente un reflejo del «paraíso», de la radicación ontológica de toda la realidad en la unitotalidad divina.” (FRANK, 1976, 245)¹⁵

Sergui Bulgákov: la “mueca del horror antiguo”

¿La belleza es *solamente* un reflejo del paraíso? Si nos atenemos a la experiencia de Mitia, la belleza puede ser también el umbral ingrato que nos arroje al abismo de la laceración, la soledad, el vacío. Claramente tiene *dos* rostros que ha conservado vivos a lo largo de la historia.

“Esta fuerza de la inercia domina de forma creciente, de modo que la creación se ha vuelto más sorda a sus propias llamadas interiores, han aparecido en ella contrastes y fisuras, ha sufrido la intrusión del «no ser» de la «vanidad». Más aun, las fuerzas de la naturaleza, que están bajo la custodia de los santos ángeles, pueden convertirse en guarida de los demonios y el «caos natal» [Tiutchev], que bulle bajo la piel del ser, también es capaz de volverse demoníaco. Este carácter caótico y demoníaco de la naturaleza pueden deformar su rostro, ya sea por la ausencia de toda expresividad, ya sea por la mueca del «horror antiguo».” (BULGAKOV, 2014, 263)¹⁶

15. “la bellezza come tale non lo salva dalle forze distruggitrici del male nè dalla tragicità della vita. [...] Essa segnala una certa armonia potenziale dell'essere ma coesiste pacificamente con la sua disarmonia attuale; anzi essa stessa, secondo la profonda osservazione di Dostoievskij, accoppia in se medesima il «divino» col «satanico» perché dove qualcosa ci seduce con la sua apparenza ingannatrice noi abbiamo a che fare col principio demoniaco. [...] Perciò il sogno della trasfigurazione finale del mondo è il sogno del trionfo completo in esso della bellezza; ma è appunto solo un sogno cui si contrapone l'amara realtà della disarmonia e lacerazione interiori dell'essere. La bellezza è solamente un riflesso del «paradiso», della radicazione ontologica di tutta la realtà nell'unitotalità divina.” La unitotalidad divina equivale, creemos, a la comprensión de la realidad como procedente de Dios y existiendo en Dios, siendo sostenida por Él. (“en Dios vivimos, nos movemos y existimos” Hch 17, 28)

16. Apartado titulado “La belleza y el mal”. La expresión *horror antiguo* (*drevnyi uzhas*) aludiendo al miedo frente a la amenaza de la nada sobre el ser corresponde a S. V. Ivanov. Cfr. nota al pie 36

¿Podrían suscitarse los ¡qué belleza!, independientemente de algún modo de *presencia* en el alma de ese horror antiguo? Quiero decir ¿acaso no se entiende la alegría por la belleza, su ser *reflejo del paraíso* como una especie también de *alivio o consuelo* para el ser desterrado, de aplacamiento de su horror al vacío, como un refugio frente al caos urdido con los hilos del «entre»? El hombre teme a la nada, al vacío; padece *horror vacui*, decían los latinos. Se siente amenazado por el caos. Ese temor viene de la mano no sólo de nuestra conciencia de finitud, sino también de la *presencia* del mal en la existencia, cuya tarea es justamente expandir las fronteras del caos y la nada. ¿Podría entenderse la fiesta de la belleza al margen del *eros* (deseo) humano herido, indigente, expuesto al sufrimiento? Esto es lo que sabía Stepan Trofímovich. ¿No es esa también la intuición que está contenida en el mito de *Eros* del *Banquete* de Platón? *Eros*, hijo de la miseria (*Penía*) y el recurso (*Poros*), en tensión y desequilibrio constante, fue engendrado el día del nacimiento de Afrodita y es por esa razón precisamente acompañante y escudero de Afrodita (203b). Sin *Eros*, indigente y alerta frente a las amenazas del mal y de la nada, del caos, sin *Eros* huyendo de la miseria en que lo ha colocado el *horror antiguo*, no se entiende la alegría por la belleza. Ni la seducción de la belleza. La belleza promete, anticipa un «entre» en su perfil paradisíaco y en su otro perfil despliega una humillante carcajada que amplía las grietas por las que nos deslizamos a la nada. El «entre» entonces es el tejido que nos sostiene fuera de la nada. Esto lo sabía Mishkin. La seducción en cambio separa los hilos, debilita su tensión, boicotea el «entre», ensancha el caos y la soledad. Destruye. Todo esto lo sabe Mitia.¹⁷

17. Dice Pavel Florenski "Todo el asunto estriba en que aquella visión que surge en la frontera entre el mundo visible e invisible puede deberse a la *ausencia* de toda realidad perteneciente a este mundo de abajo, es decir, puede ser una señal incomprensible de nuestro propio vacío, porque la pasión es la ausencia en el alma del ser concreto objetivo. Entonces, en la casa desocupada y barrida entran y se instalan máscaras de la realidad, ya completamente apartadas del mundo real.» (2016, p. 47) Y también: "La *prélest'* es una inclinación apasionada o pasional del alma hacia la mentira, movimiento basado en el orgullo." Archimandrita, más tarde obispo, Ignati Briancháninov, *Sobre la oración de Jesús*; Obras, Sankt-Petesburg, 1865, vol. I, 130, (Cfr. FLORENSKI, 2010, 573)

Pavel Evdokimov: ambivalencias

“Gogol se abandona a sus amargas ilusiones: «Desgraciadamente, a causa de la voluntad del diablo que aspira a destruir la armonía del Universo, la Belleza cayó terriblemente burlada en un abismo atroz» -«¡Cuán horrible es nuestra vida y sus contrastes entre el sueño y la realidad...Más te hubiera valido [Belleza] no existir, permanecer ajena a este mundo...!»” (EVDOKIMOV,1991, 42)

El ser humano se confunde fácilmente. Otra vez: *Demasiado amplio es el hombre, yo lo hubiera hecho más angosto*. La seducción lo deja aún más solo, apesadumado en la desazón, avergonzado de su fracaso y a la vez tentado y enardecido por falsas promesas. *Eros* anhela, clama, exige una trasfiguración que lo libere de la amenaza de la nada. Dejaría entonces, de ser propiamente *eros*. Tendríamos que encontrarle otro nombre. No sabríamos cual. El terreno de *eros* es el terreno del hombre. Aún los momentos de sosiego y alegría de los que gozamos, son hechos posibles sobre el trasfondo de *eros*.

Mitja Karamazov es alguien en quien todos podemos vernos reflejados como seres humanos. Un punto de partida en común. Mitja es capaz de urdir y llevar adelante con entusiasmo los planes más abyectos y a la vez de compadecerse por el llanto de los niños hambrientos, de arrepentirse de las torpezas e injusticias cometidas, está dispuesto a expiar culpas ajenas, a reconocer por donde pasan las cuestiones importantes y decisivas de la vida, a entregarlo todo por el amor de una mujer. El lado más oscuro y el más luminoso de su persona tienen la misma raíz: su vínculo ardiente con la vida, en sentido integral: físico, psíquico, espiritual. *Bueno que sea yo un maldito, un ruin y un villano, pero también sé besar la orla de ese manto en que se envuelve mi Dios; yo iré al mismo tiempo a la zaga del diablo, pero a pesar de todo, yo soy tu hijo, Señor, te amo, y siento alegría, sin la que el mundo no podría subsistir y ser.*

Dimitri Karamazov es en el fondo, como todo ser humano, un alma

noble que tropieza en su búsqueda apasionada e incansable. Se sabe en deuda con la vida y sabe que a su vez la vida tiene una deuda con él (*¡nos hiciste para Ti, Señor!*). Mitia es capaz de mucho más, lo intuye a cada momento y como prototipo del ser humano (*pienso en ese hombre, porque yo soy otro hombre igual*), sufre permanentemente una crisis interior.

Andrei Tarkovski:

Toda crisis interior es un signo de salud

“Para mí, son extraordinariamente importantes las tradiciones culturales rusas que proceden de Dostoievski [...] la crisis interior, tan característica de los personajes de este autor, de su propia obra y también de la de sus continuadores. [...] Para mí, una crisis interior es siempre un signo de salud [...] el alma ansía armonía, mientras que la vida está llena de disonancia. En esta contradicción se halla el estímulo para el movimiento, pero también la fuente de nuestro dolor y de nuestra esperanza. Es esa contradicción la confirmación de nuestra profundidad interior, de nuestras posibilidades espirituales.” (TARKOVSKI, 1991, 218)

¿Cuáles son nuestras posibilidades espirituales Andrei? ¿Cuál es el camino que nos lleva a ellas? ¿Podría ser ésta, quizás tu respuesta?:

[El ser humano] “prefiere ir a la caza de ídolos engañosos, aunque, al fin y al cabo, de todo aquello no quede más que esa partícula elemental con la que el hombre puede realmente contar en su vida: la capacidad de amar. Y esa partícula elemental puede ocupar en su alma una posición existencialmente definitiva, puede dar sentido a su existencia.” (TARKOVSKI, 1991, 223)

La capacidad de amar...

¿Es esa capacidad la cara activa de *eros*, aquella que procede de la estirpe de *Poros*? Por otro lado recordemos la íntima vinculación entre el amor (*eros*) y la belleza (*Afrodita*) que el ser humano ha intuido (*¡el príncipe está enamorado!*) desde que comenzó a pensar en estos temas.

¿Qué nos enseña sobre nuestras posibilidades espirituales la belle-

za? ¿Cómo se relaciona con ellas?

4. La columna y el fundamento de la Verdad

El amor realizado es la belleza

*Querida, ¿acaso no ves cómo todo lo que aparece ante nuestros ojos
es sólo un reflejo, una sombra, de aquel que es invisible?*

*Querida, ¿acaso no oyes cómo el estruendo estridente del mundo
es sólo un eco engañoso de las armonías triunfantes?*

*¿O tal vez no sientes, querida, que sólo hay una cosa en el mundo: lo que un corazón
confía a otro corazón en un saludo sin palabras?*

Vladimir Soloviov¹⁸

Pavel Florenski reúne esa partícula elemental de la que habla Tarkovski con la belleza de este modo: “La verdad manifestada es el amor. El amor realizado es la belleza” (FLORENSKI, 2010, 95)¹⁹.

*La belleza es el amor realizado.*²⁰ Esta afirmación debería resultar-nos de algún modo, familiar pues habíamos dicho que a nuestros ¡qué belleza! los despiertan también los gestos de amor (compasión, fidelidad, perdón). Todo gesto de amor que sana la creación herida, al hombre herido por el mal, puede conmovernos en esa dirección. El gesto libre y generoso de la persona que cuida de la Vida, pone en evidencia el rol protagónico del hombre en la trama del «entre». Su capacidad de reverencia -que anida en esa partícula elemental, frente a algo *infinitamente más grande que él, que puede dar sentido a su vida*.

18. Los poemas que citamos de Soloviov los tomamos de un trabajo sobre este autor de Adriano Dell’ Asta publicado en la Revista Católica Internacional *Communio*, Segunda época, Año 13, mayo-junio de 1991, pp. 246-265.

Publicado en: http://www.mercaba.org/Enciclopedia/S/vladimir_soloviev.htm acceso, 13 de agosto de 2018

19. Continúa Florenski, en su carta IV titulada “La luz de la verdad”: “«La Verdad, el Bien y la Belleza»: esta tríada metafísica representa no tres principios diferentes, sino uno sólo. Se trata de una misma *vida espiritual*, pero considerada desde diversos puntos de vista. La vida espiritual en la medida en que procede del Yo y tiene su foco de irradiación en el Yo, es la Verdad. Percibida como la acción inmediata del otro es el Bien. Contemplada finalmente por un tercero como algo objetivo, como algo que irradia hacia afuera, es la Belleza.”

20. Platón en *Banquete* 206e sostiene que el impulso creador *engendra en la belleza*, movido por la belleza. En Florenski el amor realizado es la belleza. Sin embargo creemos que no se oponen: son dos momentos distintos en la relación amor-belleza: el inicial donde se produce la motivación y el final donde asistimos a la realización. El que engendra (el de *da*, el que *pone en el ser*) es el amor.

También desde el punto de vista metafísico –y aquí es dónde se sitúa principalmente Florenski en su capítulo- puede pensarse al amor como lo que se opone a la nada, al no ser y el vacío. En la perspectiva de la metafísica clásica, para san Agustín o santo Tomás la existencia es sostenida por un gesto generoso, libre, de Amor divino. Todo lo que existe es testimonio del amor de Dios por su creatura. Hay para ellos, una íntima relación entre la existencia y el amor de modo que cuando algo existe es porque el Amor le está presente.²¹ La ausencia de amor es la ausencia de ser, es no ser, nada. Verdaderamente entonces, es fatal la soledad: la soledad metafísica en el caso del ser finito equivale a su aniquilación.

Dios es Amor dice san Juan (1Jn 4:8), Dios es entonces quien existe plenamente, como Ser Absoluto en sí. Pero es un Absoluto que por amor, libremente, se hizo a sí mismo en cierta medida relativo en el acto de crear:

Bulgákov: “La *kenosis* del Dios-Trinidad en la creación conlleva el empequeñecerse de Dios respecto a su carácter de absoluto. El Dios absoluto, que no se refiere a nada excepto a sí mismo, se convierte en absoluto correlativo. Precisamente al poner el ser relativo de la creatura, entra en correlación con él, lo «Absoluto» se convierte en «Dios» que es un concepto relativo. Él es Dios respecto a otro, para la creatura; lo Absoluto tomado en sí mismo no es Dios.” (2014, 279)

Dios se llama *Dios* a partir de ese gesto de entrega, del don a nosotros de la existencia. Y ese amor realizado a causa de nosotros es para nosotros belleza (*yo soy tu hijo, Señor, te amo, y siento alegría, sin la que el mundo no podría subsistir y ser.*) La creación entonces es amor entregado. En esta perspectiva la realidad es un regalo de Alguien a mí, a nosotros. O para hablar con precisión: yo, nosotros somos un regalo al que se le sigue regalando. No éramos nadie, somos don de un Yo (o un Nosotros) que ha dispuesto ese regalo *especialmente* para un tú o ustedes, que somos nosotros.

21. «Todo el tiempo que una cosa existe, es preciso que Dios le esté presente en tanto que existe. Ahora bien, existir es lo más íntimo que hay en cada ser, y es lo que más profundo hay en él, puesto que el existir es forma para todo lo que hay en este ser. Es preciso pues, que Dios esté en todas las cosas, e íntimamente: *unde oportet quod Deus sit in ómnibus rebús, et intime*» Santo Tomás, *Suma Teológica*, I, 8, 1 *ad Resp.* Cf. In I *sent. dist.* 37, q. 1, art., 1 *Solutio*)” (GILSON, 1978, 168)

Es una cuestión estrictamente personal.

De modo similar el hombre como hacedor, imagen y semejanza, es también en su medida creador, tiene la capacidad de amar, de poner en la existencia una novedad. Una novedad que procede de su identidad personal (de su yo), una novedad que lo re-presenta, y que responde a un tú, que es correlativa a un tú, que ha pensado *especialmente* para ese tú, o ese ustedes. Tanto en sus gestos concretos de amor, como en el arte, o la cultura en general podemos señalar detrás de ellos, ese movimiento estrictamente personal. La obra de un hombre es de ese hombre y referida a *tales* personas en *tal* circunstancia. Es correspondencia. Mi obra es (intenta ser y sólo si lo es nos sentimos en paz) mi *verdad* manifestada por el amor, la verdad que me define y me da un nombre, puesta en acto, hecha don, (*especialmente*, correspondiente) por mi libertad: nos hacemos a nuestra medida *como dioses*, por la generosidad de Dios. La existencia ha sido creada, es sostenida, sanada y acrecentada por cada una de esas entregas personales libres.

El *amor* es una energía por decir así, donante de existencia, ontologizante

Florenski “[...] el amor es un acto substancial que pasa del sujeto al objeto y que tiene su punto de apoyo en el objeto, mientras que el conocimiento y el gozo son inmanentes al sujeto y es en él donde encuentran el punto de aplicación de su fuerza.” (2010, 95)²²

La *belleza* es la luz en la que resplandece el amor realizado como manifestación de la verdad.

22. Florenski continúa señalando la virtud ontologizante del amor: “El *amor* de Dios pasa hasta nosotros, pero el conocimiento y el gozo contemplativo siguen permaneciendo en Él. Precisamente por eso la Hipóstasis que se ha encarnado no es el Padre ni el Espíritu Santo (el Paráclito =Consolador, el que llena de alegría), sino el Hijo-Verbo, el Amor divino hipostático, el Corazón paterno, si se nos permite utilizar la atrevida expresión de Jacobo Böhme, para el cual el Hijo representa «el corazón en el Padre, *Das Herz im Vater*».”, p. 95 “Amar al Dios invisible significa descubrir pasivamente ante Él el propio corazón y esperar Su revelación activa, para que la energía del amor divino desciende al corazón: «La causa del amor a Dios es Dios –*Causa diligendi Deum Deus est*», dice Bernardo de Claraval. Por el contrario, amar a una criatura visible significa permitir a la energía divina recibida manifestarse atravesando al que la recibe, irradiando hacia fuera y a su alrededor, del mismo modo como actúa en la Divinidad Trihipostática misma; es permitirle pasar a otro, llegando al hermano. Para los esfuerzos meramente humanos, *el amor al hermano es absolutamente imposible*. Es la obra de la fuerza de Dios. Amando, amamos por Dios y en Dios.” (2010, 101-102)

“La belleza, siendo una manifestación o demostración de lo que ha llegado a ser objetivo, está relacionada esencialmente con la luz, porque todo aquello que puede manifestarse es manifestado precisamente por la luz.” (FLORENSKI, 2010, 113)

El amor es una fuerza ontológica luminosa (Cfr. FLORENSKI, 2010, 97). Es entrega que regala para una vida nueva. ¿No es verdad que hay algo pascual en toda esta descripción del amor? ¿De la entrega de sí para dar vida?

Y si toda la creación ha sido pensada según las Escrituras en vistas a Cristo (Col 1, 16-17), el Sacrificio de amor de Cristo, su obra redentora, culmina el trabajo del Amor. La historia de la salvación es amor realizado. Y cada gesto del hombre que se pone libremente a favor de la construcción del Reino es amor realizado, hecho posible a su vez, por el Amor que lo crea, sostiene y redime. Es amor gracias al Amor. Forma parte del *Entre*, textura del Amor.²³

Estas ideas insuflan a la belleza una dimensión de dramaticidad de

23. Para Soloviov amando nos abrimos a la intimidad de los seres desde su fundamento que es en definitiva también el nuestro. El amor nos reconduce a la unidad vital común, a la *infinitamente grande e incommensurable Vida Divina*: “Cuando hablamos de tener fe en el objeto de nuestro amor debemos entender la afirmación de este objeto como algo que existe en Dios y que sólo en este sentido adquiere un valor infinito. Evidentemente, esta actitud con respecto al otro, que nos hace considerarlo como trascendente y que lo traspone mentalmente a la esfera de la Divinidad, presupone una actitud análoga hacia sí mismo, una trasposición análoga y afirmación de sí en la esfera absoluta. Yo puedo reconocer el valor absoluto de una persona determinada o tener fe en ella (sin lo cual es imposible un amor auténtico) sólo si la afirmo en Dios y, por consiguiente, sólo si creo en Dios mismo y en mí como ser que tiene en Dios su propio centro focal y sus propias raíces. Esta fe trinitaria es ya en cierto sentido un acto interior, y con este acto se ponen los cimientos de una reunificación auténtica del hombre con su otro y para restablecer en uno (o en los dos) la imagen del Dios uno y trino...” (2009, 98)

Ese sería el significado del amor y de su irradiación en la belleza, la anamnesis de nuestra vocación creatural a ser partícipes del *entre* la vida divina “[...] Y aunque nuestra vida real se desarrolle fuera de esta esfera superior, a nuestro intelecto no le es totalmente extraño sino que, por el contrario, podemos tener también un cierto conocimiento especulativo de las leyes de su naturaleza. Y la primera ley, la fundamental, dice: si en nuestro mundo la existencia distinta y aislada es una realidad y algo actual, mientras que la unidad es sólo un concepto y una idea, en el otro mundo, en cambio, lo verdaderamente real es la unidad o, más exactamente, la unitotalidad, mientras que la distinción y el aislamiento existen solamente como algo potencial y subjetivo” (SOLOVIOV, 2009, 29)

la que la noción romántica de belleza carece.²⁴

El amor humano es un amor herido. Es *Penia*. Pero también es *Poros*. Es *Poros* en su perfil activo, hacedor y es *Penia*, en su perfil de indigencia y necesidad. Podría pensarse a *Poros* como el recurso que ha recibido *Penia* para superar su indigencia. Así al menos aparece en el mito relatado por Platón. Podríamos pensar que *Poros* entrega sus conquistas como don a *Penia*. Pero mutuamente, interpersonalmente: mi amor hacedor por el otro alivia su indigencia y circularmente es su amor el que alivia la mía.

La alegría por la belleza que experimenta el hombre se entiende dentro de esta constelación. Dostoievski encabeza su última novela con los versículos de Juan 12, 24 que apuntan al misterio pascual del amor: *si el grano de trigo no cae en tierra y muere, queda él solo; pero si muere, da mucho fruto.*

Si es cierto que el amor crea y sostiene lo existente y que el amor realizado es belleza, entonces la belleza sin amor es realmente un espejismo, falsedad, una silueta vacía. Hija de la mentira.

El santo, luz que irradia la plenitud de lo humano.

*Pobre amiga, cansada del mundo,
Cuánta fatiga sienten ya tus miembros,
Pero en mí encontrará reposo tu cuerpo
Mientras oscurece y se apaga el crepúsculo.
Pobre amiga, el amor no pregunta
Dónde estuviste ni de dónde venías,
Susurra suave, llámame solamente
Y entrarás en mi corazón, mudo.
La muerte y el tiempo rigen el universo
Pero no podrán adueñarse de ti.
En el círculo oscuro de la nada terrena
Sólo permanece inamovible el sol del amor.
Vladimir Soloviev*

La dramaticidad de la belleza en la historia de los hombres encuen-

24. Cfr. la conferencia en Chile de sacerdote jesuita Marko Rupnik: <https://youtu.be/wK-2gazqC89M> acceso, 13 de agosto de 2018

tra en la figura del santo el grado más *alto del amor realizado dentro* del horizonte de la creación herida.

Evdokimov: “La belleza natural es real, aunque frágil. Por eso, en la cima del ser se encuentra la belleza personalizada en un santo que se convierte en el centro hipostasiado de la naturaleza en cuanto «microcosmos» y «microthéos». La naturaleza espera gimiendo que su belleza sea salvada a través del hombre hecho santo.” (1991, 45)

El santo es *centro*, «microcosmos» y «microtheos». El santo vive en una mayor cercanía, en una cercanía más íntima y personal al *Sol del amor*, que el resto de los seres. Encarna de manera especial el amor realizado por Dios en el corazón del hombre que se abre a sus dones.

Florenski: [El creyente] Por medio del Hijo recibe al Espíritu Santo y entonces, en el Paráclito, contempla la inefable belleza del ser de Dios, experimenta un gozo que le conmueve de un modo inexplicable, *viendo* en el interior de su corazón de carne *la luz espiritual* o «la luz del Tabor»; y así él mismo se vuelve espiritual y bello. [...] Aquí el Espíritu Santo es calificado directamente como la Causa de la belleza luminosa del santo. La luz espiritual», acompañada a veces por el «calor» y el «perfume» espirituales: he aquí la intuición racional que buscábamos, la intuición que incluye en sí misma la serie de los elementos que la fundamentan, la *belleza* perfecta como síntesis del dato concreto absoluto y de la justificación racional absoluta. La luz espiritual es la luz de la misma Divinidad Trihipostática, la esencia divina que no viene meramente dada como un hecho externo, sino que es dada en sí misma. [...] aquella luz en cuya visión se alcanza la contemplación de Dios y que es por eso nuestra salvación, ya que no podemos vivir fuera de Dios. ¿No reza acaso el cristiano ortodoxo? «Sálvame en tu resplandor»” (2010, 110-111)²⁵

25. Es interesante recorrer la nota 127: allí Florenski enumera en relación con el tema de la luz una gran cantidad de lugares en la obra de Dostoevski en los que se refiere a la luz del ocaso. “Este rayo del sol del ocaso es el símbolo de nuestra relación con el otro mundo” (p. 558) “Precisamente por eso los santos padres llamaban a la *ascesis*, en cuanto actividad dirigida a la contemplación de la luz inefable por el Espíritu Santo, no una ciencia y ni tan siquiera una trabajo moral, sino un *arte*; es más: la *ascesis* era para ellos el arte por excelencia, «el arte de las artes» [...] Y de hecho la ascética no está dirigida a formar al hombre «bueno», sino *bello*; el rasgo característico de los santos ascetas no es en modo alguno la «bondad», que se encuentra también en hombres carnales, incluso en pecadores habituales: es la *belleza* espiritual, la belleza deslumbradora de una persona resplandeciente, portadora de luz.” (2010 113)

Un papel luminoso, mediador del Resplandor y por lo mismo de la salvación en la que consiste la cercanía al *Sol* del amor, también lo actúan algunos personajes de Dostoievski: Mishkin, Makar (*El adolescente*), Zozima (*Los hermanos Karamazovi*).

Evdokimov: "Dostoievski dibuja un rostro de santo y lo suspende en la pared del fondo como un icono. Pero en su luz reveladora y terapéutica es donde se descifra el sentido de los acontecimientos que suceden en la escena del mundo..." (1991, 46)

Mientras tanto el hombre pugna por alcanzar el ideal

Dostoievski en sus obras, como señala Evdokimov, *dibuja un rostro de santo y lo suspende en la pared del fondo como un icono*. Su presencia luminosa provoca en los personajes que los rodean y en nosotros sus lectores, la terapéutica reminiscencia de nuestra profunda identidad metafísica. Nos recuerda nuestras *posibilidades espirituales*, latentes en el misterio del hombre. Ser hombre es no abandonarse en la batalla. Dostoievski sabía de la perseverancia en esa lucha.

Luego de la muerte de María, su primera mujer, Dostoievski que se sentía culpable por haberla prácticamente abandonado en su agonía (él también conoció como Dimitri *las tempestades que se engendran en la sangre*), escribe:

"16 de abril. Masha yace ante mí, sobre la mesa. ¿Volveré a verla jamás?"

Amar a otro como a sí mismo de acuerdo con el mandamiento de Cristo es imposible. El hombre está atado a la tierra por la ley de la personalidad. El Ego lo retiene. Sólo Cristo pudo hacerlo, pero Cristo es un ideal perpetuo y eterno, y para alcanzarlo el hombre se esfuerza, y la ley de la naturaleza le induce a luchar contra él...Y por lo tanto en la tierra el hombre pugna por alcanzar un ideal que contradice su naturaleza. Cuando el hombre ve que no ha vivido de acuerdo con el mandamiento que le impone alcanzar el ideal, que no ha sacrificado su Ego a otras personas a otro ser (Masha y yo), sufre y llama pecado a esa condición. El hombre debe sufrir

incesantemente, pero este sentimiento está compensado por la alegría celestial que viene de esforzarse por el mandamiento a través del sacrificio. Este es el «equilibrio terrenal»; sin él la vida carecería de sentido.” (Cfr., KJETSAA, 1989, 175)

Estas notas pertenecen a la misma época en que escribiera la novela en la que se escucha por primera vez la voz *de profundis* de Dostoievski: *Memorias del subsuelo*, alrededor de 20 años antes de *Los hermanos Karamazovi*. Pero ya encontramos allí, planteado en otros términos el dilema que anida en el corazón del hombre y que surgirá con mayor claridad en el personaje de Dimitri.

Me conmueve la mirada de Dostoievski. Ella, como la mirada de un padre, sabe compadecerse del hombre y su lucha más allá de sus fracasos.

Terriblemente mucho ha tenido que sufrir el hombre sobre la Tierra, terriblemente excesiva es su desgracia. ¡Pero a pesar de todo yo soy tu hijo, Señor!

Terminamos con estas líneas de Soloviov, su joven amigo

Viven los hombres del amor de Dios,
que sobre todos desciende invisible,
del Verbo de Dios que, silencioso,
resuena en el mundo entero.

Viven los hombres de aquel amor,
que sólo anhela al otro,
que triunfa de la muerte
y no concluye en el hades.

Y puesto que no es demasiada osadía
sentirse hombre entre los hombres,
vivo en la idea de que junto al amado
juntos estaremos para siempre.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1989

BERDIAEV, Nicolás, *El espíritu de Dostoievski*, Lohlé, Buenos Aires, 1978

- BULGÁKOV, Sergui, *El Paráclito*, Sígueme, Salamanca, 2014
- DELL'ASTA, Adriano "Vladimir Soloviev", *Revista Católica Internacional Communio*, Segunda época, Año 13, mayo-junio de 1991, http://www.mercaba.org/Enciclopedia/S/vladimir_soloviev.htm
- DOSTOIEVSKI, Fedor "Epistolario de Dostoievski relacionado con sus obras", en *Obras Completas*, Tomo IV, Aguilar, Méjico, 1991
- DOSOIEVSKI, Fedor, *Demonios*, Barcelona, Planeta, 1984
- DOSTOIEVSKI, Fedor *Los hermanos Karamazovi*, en *Obras Completas*, Tomo III, traducción de Rafael Cansinos Assens, Aguilar, Méjico, 1991
- DOSTOIEVSKI, Fedor, *El idiota*, Juventud, Barcelona, 1977
- EVDOKIMOV Pavel, *El arte del icono. Teología de la belleza*, Claretianas, Madrid, 1991
- FLORENSKI, Pavel, *La columna y el fundamento de la verdad*, Sígueme, Salamanca, 2010
- FRANK Semen Ljudvigovic, *L'inattingibile. Verso una filosofia della religione*, Jaca Book, Milano, 1976
- GILSON Etienne, *El tomismo*, EUNSA Pamplona: 1978,
- HULIN, Michel, *La mística salvaje*, Siruela, Madrid, 2007
- KJETSAA, Geir, *Dostoyevski. La vida de un escritor*, Javier Vergara Buenos Aires, 1989
- ŠPIDLIK Tomáš, *Los grandes místicos rusos*, Ciudad Nueva, Madrid, 1986
- TARKOVSKI Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Rialp Madrid, 1991
- SOLOVIOV, Vladimir, *El significado del amor*, Burgos, Monte Carmelo, 200



Artigo enviado em
24/09/2018
e aprovado em
16/11/2018

V. 8 - N. 16 - 2018

*Doutorando em Estudos Literários Comparados pela Universidade de Brasília.
Email: victorhpoliveira@gmail.com.

**Professor adjunto do departamento de teoria literária e literaturas da Universidade de Brasília.
Email: wiliamalvesbiserra@gmail.com.

Homo Cordis Absconditus: A Mística do Coração nos Relatos de um Peregrino Russo

Homo Cordis Absconditus: Heart
Mysticism in The Way of a Pilgrim

*Victor Hugo Pereira de Oliveira**

*William Alves Biserra***

Resumo

O presente artigo tem como objetivo a exposição da Mística do Coração no livro Relatos de um Peregrino Russo. Visando a exploração da interface entre a teologia e a literatura russa, será feita uma breve recensão dos principais teólogos (especialmente os russos) no que se refere à simbologia do coração e seus principais pressupostos, como o Hesicasmo e a Philokalia. Em seguida, será investigada a maneira como a Mística do Coração reverbera nos Relatos, que fora escrito na Rússia Imperial na segunda metade do século XIX inserindo-se na literatura espiritual russa. Com o objetivo de divulgar para todos os cristãos os tesouros da Igreja Ortodoxa que antes estavam restritos aos ambientes monásticos e eclesiais, os Relatos trazem a história de um peregrino anônimo que aprende de um velho sábio e da leitura da Philokalia a Oração do Coração. Sendo o ponto fulcral do Hesicasmo, tal Oração mostra um novo modo de ser ao Peregrino Russo. Viu-se, desta forma, que o livro traz em si a Mística do Coração junto do seu fundamento teológico.

Palavras-chave: Mística do Coração;
Teologia Ortodoxa; Literatura Russa.

Abstract

This article aims to expose the Heart Mysticism in the book *The Way of a Pilgrim*. Aiming at exploring the interface between theology and Russian Literature, a brief review of the main theologians (especially the Russians) will be made with regard to the symbology of the heart and its main assumptions, such as Hesychasm and Philokalia. Then the way the Heart Mysticism reverberates in the book will be investigated. Written in Imperial Russia by the second half of the nineteenth century, the book is inserted in Russian spiritual literature. In order to spread to all Christians the treasures of the Orthodox Church which were previously restricted to monastic and ecclesial environments, the book brings the story of an anonymous pilgrim who learns from an old wise man and from reading the *Philokalia* the Prayer of the Heart. Being the focal point of Hesychism, such way of praying shows a new way of being to the Russian Pilgrim. It was thus seen that the book carries within itself the Heart Mystique with its theological foundation.

Keywords: Heart Mystique; Orthodox Theology; Russian Literature.

Introdução¹

O livro *Relatos de um Peregrino Russo* contém as memórias espirituais do Peregrino Russo narradas por ele ao seu pai espiritual.

Uma vez que a narrativa faz referência à Guerra da Crimeia e à Libertação dos Servos², é possível inferir que o livro fora escrito na Rússia Imperial na década de 50 do século XIX. Quanto à sua origem, Leloup (2008) aponta para a possibilidade de uma parte destes relatos – os quatro primeiros – ter sido escrita por um peregrino anônimo e, posteriormente, passar por uma breve revisão teológica. M. Evdokimov (1990) afirmou que os últimos relatos, aparecendo como se fossem um apêndice aos textos iniciais, aparentam ter uma autoria monástica, uma vez que surge um tom densamente teológico nos diálogos entre os personagens. O título original do livro, em russo, lê-se: *Откровенные рассказы*

1. Este artigo traz um recorte expandido de um capítulo da dissertação de mestrado intitulada *Um Caminho entre a Literatura e a Espiritualidade: As Ressonâncias do Hesicasmo nos Relatos de um Peregrino Russo*. Agradecemos a Ribanna Martins de Paula a leitura crítica de uma versão prévia deste artigo. Eventuais erros e incoerências, entretanto, são de nossa exclusiva responsabilidade.

2. Cf. FRENCH, R. M. (1965).

странника духовному своему отцу³ (*Otkrovennyye rasskazy strannika dukhovnomu svojemu ottsu*⁴). Tendo sido publicado no final do século XIX, este livro foi trazido para o ocidente juntamente com os cristãos ortodoxos que fugiram da Rússia na ocasião da Revolução Bolchevique. Através de diversas traduções para os idiomas da Europa ocidental – francês, holandês, inglês, entre outros –, os tesouros da tradição cristã oriental (especialmente a tradição da Igreja Bizantina Grega e Russa) foram, ao seu tempo, sendo descobertos pelos cristãos ocidentais (católicos romanos e protestantes de diversas denominações). Sendo particularmente famoso fora do âmbito da Igreja Ortodoxa Russo, este livro divulga para todos os cristãos – por causa de sua linguagem simples – algumas das riquezas do Oriente Cristão, a saber: a *Philokalia*, o *Hesicasmo*, a direção espiritual com um *Stárets*⁵ e a Oração do Coração.

Esta última – a Oração do Coração – terá a sua presença nos *Relatos do Peregrino Russo* analisada neste artigo tendo em vista a contribuição com os estudos sobre a interface entre a literatura russa e a teologia. Utilizar-se-á, como aporte teórico, as reflexões de alguns dos principais teólogos que se debruçaram sobre a espiritualidade russa, entre eles: Olivier Clément (1993), Michel Evdokimov (1990), Paul Evdokimov (2011), Tomáš Špidlík (1978) e Vladimir Lossky (1976). Será feita uma investigação acerca da simbologia do coração e a sua importância para a espiritualidade cristã ortodoxa russa conforme Chevalier & Gheerbrant (1993), Chryssavgis (2003), Leloup (2003), Tomberg (1989), entre outros. Em seguida, será feita uma perscrutação das quatro primeiras narrativas dos Relatos com o objetivo de se investigar as ressonâncias da mística do coração na espiritualidade do Peregrino Russo.

A Mística do Coração na Espiritualidade Russa

A Mística do Coração é mencionada no verbete que o teólogo jesuíta Tomáš Špidlík escrevera sobre a *Mística Russa* no *Dicionário de Mística* compilado por Luigi Borriello (2003). A Mística Russa seria composta por uma espécie de personalismo, pela presença dos pais espirituais, pela devoção ao Cristo Kenótico, pelo papel redentor do sofrimento.

3. Cf. FRENCH, R. M. (idem).

4. Algo como “narrativas sinceras de um peregrino ao seu pai espiritual”.

5. Do russo: ancião. Cf. ŠPIDLÍK, T. in: BORRIELLO, L. 2003, p. 744.

mento, pela necessidade do conhecimento espiritual, pela beleza, pelo esplendor da iconografia, pela visão espiritual do cosmos, pela visão histórica, pela importância da Divina Liturgia e pela Mística do Coração. Esta última, para o teólogo, teria uma importância particular para a mentalidade do povo russo. Tal importância estaria fundamentada, especialmente, numa espécie de resposta ao racionalismo e iluminismo da Europa Ocidental que acabaria por recalcar o conhecimento espiritual ao âmbito do irracionalismo. Špidlík ressaltou os diversos autores da cristandade ortodoxa russa que sistematizaram a constituição da espiritualidade desta denominação cristã que estaria fortemente fundamentada na *Philokalia*⁶ e no *Hesicasmo*⁷: estas duas bases da espiritualidade ortodoxa russa teriam como ponto fulcral comum a oração e a purificação do coração. No entanto, é importante ter presente que a palavra coração, no âmbito de tal espiritualidade tradicional, conforme será exposto posteriormente, está muito longe de fazer referência tão somente ao âmbito das emoções e afetos.

A própria etimologia da palavra *coração* teria muito a revelar sobre as suas diversas camadas de significado que estariam ocultas por detrás da taxação que este leva de ser a apenas a sede das emoções e da afetividade. Conforme Cunha (2015), o vocábulo *cor* não daria somente origem à palavra coração. Mas, também, origem às palavras *vontade*, *ânimo* e *coragem*. O equivalente grego seria *καρδία* (*kardía*) que também poderia significar, de acordo com Bölting (1953), *alma*, *pensamento*, *razão*, *sentimento*, *juízo* etc. Quanto ao vocábulo russo para a palavra coração, este seria, conforme Kedaitene (1983), *сѣрдце* (*sérdce*). De acordo com Mallory & Adams (1997), editores da Enciclopédia da Cultura Indo-europeia, todos estes vocábulos acima citados teriam uma origem comum na raiz indo-europeia **k̑rd-* que, de acordo com Chevalier & Gheerbrant (1993), também significaria *centro* e *meio*. Ao que se refere à significação da raiz **k̑rd-* como centro e meio, ou seja, do coração enquanto centro e meio, Cavalcanti, no seu livro intitulado *O Simbolismo do Centro*, afirmara que “O Centro é o lugar no qual o homem pode reconhecer a sua verdadeira identidade e recuperar a consciência da sua unidade com o universo e com Deus, libertando-se do sentimento de alienação e isolamento” (CAVALCANTI, 2008. p. 12). Esta noção do

6. Do grego *amor pela beleza*, a *Philokalia* é composta por diversos textos compostos por diversos autores da cristandade oriental ao longo de, aproximadamente, 1000 anos. Tais textos foram compilados no século XVIII por dois monges da Igreja Oriental, a saber: Macário de Corinto e Nicodemos da Montanha Santa.

7. A palavra *Hesicasmo* pode ser traduzida por *a arte da quietude* e refere-se à prática meditativa característica da Igreja de tradição bizantina.

coração enquanto centro anímico do ser humano é também consoante com o que é percebido na cosmologia e antropologia das grandes religiões do mundo.

Chevalier & Gheerbrant (1993), no *Dicionário de Símbolos*, afirmam que o coração, enquanto símbolo, corresponderia à noção de centro, de sede dos sentimentos e o local do intelecto e da intuição, conforme as civilizações tradicionais. Sendo assim, o coração seria melhor compreendido como o centro da personalidade. Da mesma forma, nas grandes religiões do mundo, o coração seria a morada da divindade, ou seja, o local onde a transcendência habitaria no ser humano. Além disso, conforme os autores e compiladores do *Dicionário de Símbolos*, no que concerne à tradição bíblica, o coração seria símbolo da interioridade do ser humano. Sendo um símbolo de grande difusão nas artes, especialmente na literatura, o coração fora utilizado para apontar tanto para a dimensão afetiva quanto para a dimensão espiritual do ser humano. Diversos títulos de romances comprovariam isto. Um dos romances mais emblemáticos de Carson McCullers fora por ela intitulado como *O Coração é um Caçador Solitário*⁸. É também notória aquela frase presente no livro *O Pequeno Príncipe*: “Até mais, disse a raposa. E aqui está o meu segredo. É bastante simples: só podemos ver bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos” (SAINT-EXUPÉRY, 1987, p. 72)⁹. Vê-se, através destes dois exemplos da literatura mundial, como a simbologia do coração vem sendo utilizada para apontar para a afetividade humana e além. Ademais, o coração, enquanto símbolo, possuiria uma profundíssima gama de significados tanto na mística quanto na literatura de todos os povos. Em se tratando da mística cristã ortodoxa russa, Špidlík, afirmara o peso o conceito do coração na religiosidade e na arte poética das culturas pelo mundo:

O conceito de coração, escreve Boris Vyšeslavcev, ocupa o lugar central na mística, na religião e na poesia de todos os povos. Muitos autores orientais tomaram o coração como um emblema para se dissociar do ocidente racionalista que muitas vezes parecia esquecer que o coração é a fundação da vida cristã. De fato, quantas vezes nos aproximamos do termo ‘coração’ na espiritualidade oriental! Falamos de custódia do coração, de atenção ao coração, de pureza do coração, dos pensamentos, desejos e resoluções do coração, da Oração

8. Cf. Carson McCullers. *The Heart is a Lonely Hunter*. Boston: Houghton Mifflin, 1940.

9. “Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu’avec le cœur. L’essentiel est invisible pour les yeux” (SAINT-EXUPÉRY, 1987, p. 72).

do Coração, da divina presença no coração e assim por diante (ŠPIDLÍK, 1978, p. 105-106, tradução minha)¹⁰.

Cavalcanti discorrera, entre outros assuntos, sobre o coração enquanto centro real do Ser. O coração seria tido como o centro do ser humano, o local que conteria a verdadeira essência da pessoa humana. Tal local possuiria, portanto, outro nível de qualidade, entrando no âmbito do espaço sagrado por excelência. O coração, de acordo com Cavalcanti, seria um local sagrado por ser o espaço onde a centelha de Deus habitaria:

Considerado universalmente o Centro da verdadeira natureza do homem, o coração é o espaço sagrado interno, o lugar da real experiência do Ser, onde habita a centelha divina, a imagem de Deus. O punctus cordis médium (ponto médio do coração) é onde Deus acendeu a sua luz na alma, colocou o seu amor e soprou o Espírito (CAVALCANTI, 2008, p. 139).

Para Cavalcanti, o coração teria ocupado, desde sempre, uma posição de destaque nas diversas tradições religiosas. Quanto à tradição cristã, que é aquela a qual pertencem os Relatos de um Peregrino Russo, tal ideia foi evidenciada por diversos teólogos que a autora citou, entre eles: Evágrio Pôntico¹¹, João Cassiano¹², Clemente de Alexandria¹³, Mestre Eckhart¹⁴ e Angelus Silesius¹⁵. Portanto, a mística do coração teve um desenvolvimento profundo tanto no cristianismo ocidental quanto no cristianismo oriental. Cavalcanti também ressaltou a maneira como alguns textos da Bíblia referem-se ao coração: chamam-no de receptáculo do sopro divino, lugar impregnado pelo hálito de Deus, local onde se espera que ocorra uma mudança daquilo que se sente por meio de um ato feito com consciência. Por fim, Cavalcanti enfatizou o desenvolvimento da compreensão das diversas dimensões do coração na Igreja Antiga, que

10. «La notion du cœur - écrit B. Vyšeslavcev - occupe la place centrale dans la mystique, dans la religion et dans la poésie de tous les peuples. Mains auteurs orientaux prennent le cœur comme emblème pour se distinguer de l'Occident «rationaliste» qui semble assez souvent oublier que le fondement de la vie chrétienne est le cœur. En fait, que de fois nous rencontrons le mot cœur dans la spiritualité orientale! On parle de la garde de cœur, de l'attention au cœur, de la pureté de cœur, des pensées, désirs et résolutions du cœur, de la prière du cœur, de la présence divine dans le cœur, etc.» (ŠPIDLÍK, 1978, p. 105-106).

11. Escritor cristão egípcio do século IV.

12. Escritor cristão dos Balcãs do século IV.

13. Escritor cristão grego do século III.

14. Escritor cristão alemão do século XIV.

15. Escritor cristão alemão do século XVI.

era visto como o órgão através do qual o cristão conhece a Deus. Além disso, de acordo com Clemente de Alexandria, um dos autores da antiguidade cristã, o verdadeiro conhecimento seria o conhecimento de acordo com o coração onde, conforme a autora, “o amor e a consciência não estão separados” (Clemente de Alexandria APUD Cavalcanti, 2008, p. 146).

Qual seria, portanto, a importância do coração para esta prática contemplativa? Para além do seu papel enquanto órgão responsável por bombear sangue para todo o corpo, o coração, enquanto símbolo, poderia significar algo mais. Além de ser identificado como a fonte primordial das emoções e dos afetos humanos, o coração teria, de acordo com Leloup,

um significado muito mais rico: é o órgão principal do ser humano, físico e espiritual; é o centro da vida, o princípio determinante de todas as suas atividades e de todas as suas aspirações. O coração inclui também as emoções e os afetos, mas significa muito mais: ele abrange tudo que chamamos ‘pessoa’ (LELOUP, 2003, p. 206).

Ainda na tradição judaico-cristã, o coração seria visto como um órgão de dupla dimensão: física e espiritual. A sua dimensão física, composta pelos movimentos da sístole e da diástole que, conforme Chevalier & Gheerbrant, fariam do coração um símbolo do ritmo do universo, apontaria para o núcleo vital. Quanto à dimensão espiritual, o coração seria, conforme Leloup, a sede da alma humana.

Do ponto de vista anatômico, o coração é um vazio. No entanto, é este vazio que permite que ele possa efetuar os movimentos sistólicos e diastólicos – que permitem que o sangue seja bombeado para todo o corpo. O coração profundo, tal qual é compreendido na teologia da Igreja Oriental, refere-se, conforme Ware, à interioridade da pessoa humana. Utilizando-se da linguagem junguiana, Ware fala sobre a presença de Deus nas profundezas quase inalcançáveis do coração humana conforme a *teologia néptica*¹⁶:

Significa que a pessoa humana é um mistério profundo, que eu compreendo apenas uma pequena parte de mim mesmo, que minha autoconsciência está longe de esgotar a realidade total do meu Self autêntico. Mas isto significa muito mais. Implica que nas profundezas de meu coração, eu transcendo os limites da minha perso-

16. A teologia néptica – do grego, *népsis* (νήψις), sobriedade, vigilância – seria a teologia ortodoxa por excelência, pois seria feita por pessoas que já tivessem passado pela longa cartase que precederia a *sobriedade vigilante* necessária para o estudo sistemático da teologia.

nalidade criada e descubro, dentro de mim, a presença direta e sem mediações do Deus vivo (WARE, 2004, p. 9, tradução minha).¹⁷

Ademais, Ware propõe uma explicação do coração enquanto termo utilizado constantemente na Bíblia. Como um símbolo, o coração fora amplamente utilizado, virtualmente, em todos os textos das Escrituras para significar, especialmente, a interioridade da pessoa humana que poderia tanto estar limpa de qualquer mancha quanto poderia ser as fontes das piores imundícies. No entanto, Ware aponta para o coração como ponto de união entre o corpo e a alma conforme os textos das Sagradas Escrituras:

Por toda a Bíblia, o coração é compreendido, geralmente, num sentido inclusivo. Assim como não há contraste entre a cabeça e o coração nas Escrituras, também não há separação entre o corpo e a alma. O coração não simboliza a exclusão da alma no corpo, ou a exclusão do corpo na alma, mas envolve ambas juntos. A ‘antropologia cardíaca’ é, desta forma, holística: o ser humano é contemplado como uma totalidade psicossomática, uma unidade indivisa. O coração é, ao mesmo tempo, uma realidade física – o órgão corporal localizado em nosso tórax – e também um símbolo psíquico e espiritual. Acima de tudo, significa integração e relação: a integração e a unificação da pessoa total dentro de si mesma e, ao mesmo tempo, a centralização e foco da pessoa total em Deus (WARE, 2004, p. 8, tradução minha).¹⁸

Sendo considerado como a morada de Deus, o coração seria, conforme Cavalcanti, o local apropriado para a adoração de Deus, uma vez que o coração seria a região, no ser humano, onde haveria uma proxi-

17. It means that the human person is a profound mystery, that I understand only a very small part of myself, that my conscious ego-awareness is far from exhausting the total reality of my authentic Self. But it signifies more than that. It implies that in the innermost depths of my heart I transcend the bounds of my created personhood and discover within myself the direct unmediated presence of the living God (WARE. In: CUTSINGER, op. cit., p. 9).

18. Throughout the Bible, the heart is generally understood in an inclusive sense. Just as there is no head/heart contrast in Scripture, so there is no separation between body and soul. The heart does not denote the body to the exclusion of the soul or the soul to the exclusion of the body, but it embraces both of them together. “Cardiac anthropology” is in this way holistic: the human being is envisaged as a psychosomatic totality, an undivided unity. The heart, that is to say, is at one and the same time a physical reality—the bodily organ located in our chest—and also a psychic and spiritual symbol. Above all it signifies integration and relationship: the integration and unification of the total person within itself, and at the same time the centering and focusing of the total person upon God. (WARE, op. cit., p. 8)

midade com a centelha divina, ou seja, o relacionamento com o Santo Espírito, conforme a tradição cristã oriental. Além disso, a purificação e a transformação do ser humano se dariam através do coração, uma vez que, conforme Evdokimov (2011), seria nele onde todas as faculdades do ser humano estariam integradas. Logo, as diversas expressões que envolvem o coração teriam um sentido espiritual. Ware cita o texto do profeta Ezequiel quando este se refere ao coração de pedra que deveria ser transformado em um coração de carne. Tal transformação indicaria uma conversão espiritual de todo o composto corpo-alma.

P. Evdokimov ressaltara a necessidade de se unificar, através daquilo que ele chamou de intuição mística, o intelecto e o coração. Ademais, o coração, “princípio da unidade da pessoa, também dá estabilidade à multiplicidade dos momentos sucessivos da vida” (ŠPIDLÍK, 1978, p. 108).¹⁹ O intelecto e o coração, portanto, deveriam estar plenamente unificados e, ao falar sobre a relação que deveria haver, no místico, entre o coração e as faculdades intelectuais, Lossky dissera:

Mas, se o coração deve ser sempre ardente, o espírito deve permanecer calmo, pois é o espírito que é o guardião do coração. Para a tradição ascética do oriente cristão, o coração é o centro do ser humano, a raiz das faculdades ‘ativas’, do intelecto e da vontade, e o ponto do qual toda a vida espiritual procede e para a qual converge (LOSSKY, 1976, p. 200-201).²⁰

Além disso, por ser considerado o fundamento da alma – local onde Deus estaria criando, a todo o tempo, a criatura – e, por ser o local de encontro entre Criador e a criatura, o coração pode, por vezes, se mostrar conspurcado pela ferrugem, pelas impurezas do ego, como afirmou Cavalcanti. Daí viria uma necessidade da purificação do coração através do método hesicástico, conforme Leloup. Além disso, no cerne da meditação hesicástica, estaria, de acordo com Evdokimov (2011), a Oração do Coração.

Evágrio Pôntico e João Clímaco, ambos citados por Cavalcanti,

19. «Principe de l’unité de la personne le cœur donne aussi une stabilité à la multiplicité des moments successifs de la vie» (ŠPIDLÍK, 1978, p. 105-106).

20. But, if the heart must always be ardent, the spirit must remain calm, for it is the spirit which is the guardian of the heart. For the ascetic tradition of the Christian East, the heart (ῆ καρδία) is the centre of the human being, the root of the ‘active’ faculties, of the intellect and of the will, and the point from which the whole of the spiritual life proceeds, and upon which it converges (LOSSKY, 1976, p. 200-201).

ressaltaram a necessidade da purificação do coração de todas aquelas doenças espirituais sistematizadas por Leloup²¹. Para Cavalcanti, tal purificação desencadearia um novo modo de apreensão da realidade, ou seja, esta seria transfigurada. Tal transfiguração do espaço fora experimentada pelo Peregrino: “quando orava no fundo do meu coração, tudo que me cercava surgia sob seu aspecto mais encantador: as árvores, a grama, os pássaros, a terra, o ar, a luz” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 62).

Chryssavgis, no capítulo dedicado ao estudo do coração no seu livro intitulado *In the Heart of the Desert*, indicou a relação entre o recolhimento (deserto) e o descobrimento dos conteúdos internos do coração. Para além de conter as paixões descontroladas que, de acordo com o autor, seriam as feridas interiores, o coração seria passível de uma purificação intensa através das práticas ascéticas desenvolvidas pelos padres e madres do deserto. Esta purificação, conforme Chryssavgis, teria um papel importantíssimo na formação e restauração da pessoa humana: “Os padres e madres do deserto reconheceram que leva bastante tempo para se tornar um ser humano. É necessária uma espera infinitamente paciente para se poder juntar todas as partes variadas do coração humano” (CHRYSSAVGIS, 2003, p. 59, tradução minha)²². Essa entrada no coração, através de um recolhimento profundo, não mostraria apenas os desejos perversos da pessoa humana, pois, para Lossky:

O místico cristão, [...], ao entrar em si mesmo, e fechando-se na ‘câmara interna’ do seu coração, encontra lá, mais profundo que o pecado, o começo de uma ascensão com um percurso no qual o universo parece cada vez mais unificado, cada vez mais coerente, penetrado por forças espirituais e formando um todo nas mãos de Deus. (LOSSKY, 1976, p. 106, tradução minha).²³

P. Evdokimov, um dos principais teólogos russos do século XX,

21. Cf. Leloup (2003).

22. “The Desert Fathers and Mothers recognized that it takes a long time to become a human being. It takes an infinitely patient waiting to put together all the variegated parts of the human heart” (CHRYSSAVGIS, 2003, p. 59).

23. “The Christian mystic, ..., entering into himself, and enclosing himself in the ‘inner chamber’ of his heart, finds there, deeper even than sin, the beginning of an ascent in the course of which the universe appears more and more unified, more and more coherent, penetrated with spiritual forces and forming one whole within the hand of God” (LOSSKY, 1976, p. 106).

apresentou, em sua obra intitulada *Orthodoxy*²⁴, uma admirável síntese do pensamento cristão ortodoxo russo – com suas bases alicerçadas, principalmente, nas Sagradas Escrituras e na Patrística – que inclui uma apresentação da visão antropológica e teológica do coração. Conforme o pensamento de São Gregório de Nyssa, o ser humano, por ter sido criado à imagem e semelhança de Deus – conforme o texto das Sagradas Escrituras – e, através da sua participação, por meio da graça, da natureza de Deus, poderia ser considerado como se fosse um deus pequeno, ou, de acordo com o pensamento de Gregório de Nyssa, um *microtheos*. Para P. Evdokimov, a chave da compreensão deste mistério seria a entrada nas profundidades do coração humano, pressupondo-se de que este não pode ser meramente reduzido à dimensão afetiva e sentimental. A visão de coração aqui é exigida é a de que o coração humano é o local onde todas as dimensões da pessoa podem vir a ser integradas. Partindo de citações das Sagradas Escrituras, o teólogo recorda como o ser humano pode endurecer o seu coração tornando-o lento para a fé e fechado para a dimensão transcendente da realidade por meio da dúvida. O teólogo frisa que tal dúvida poderia, com o passar do tempo, acarretar a fragmentação anímica e fazer com que ela chegasse, portanto, ao estágio final da desintegração completa. P. Evdokimov também relembra o ensinamento ascético no que concerne o amor próprio²⁵, que usurparia o trono de Deus no coração humano. Outro ponto da síntese do teólogo refere-se à necessidade de se ter um coração indiviso, o que acabaria por se refletir na unidade da personalidade. Desta forma, a expressão *conhece-te a ti mesmo* poderia significar *entre em teu coração e esteja pronto para encontrar Deus, os Anjos e a Jerusalém Celeste*. No entanto, o ser essencial da pessoa – que é o seu próprio fundamento transcendente – estaria para além dos limites da consciência: tão somente os sentimentos, as sensações e os atos estariam passíveis de ser apreendidos. Apenas a intuição mística, conforme o teólogo, possibilitaria tal entrada nas camadas profundas da personalidade humana, que é simbolizada pelo coração. Graças à semelhança que deveria haver entre a pessoa humana e Deus, existiria uma ressonância da Natureza Inacessível de Deus na dimensão espiritual da pessoa. Citando o versículo onde São Pedro fala sobre o homem

24. Sem tradução para o português brasileiro até o momento da escrita deste artigo.

25. Do grego, φιλαυτία, *filautia*, amor de si contra si. Cf. Paulo Ricardo Azevedo Junior. *Um Olhar que Cura: Terapia das Doenças Espirituais*. São Paulo: Editora Canção Nova, 2008.

oculto do coração²⁶, P. Evdokimov ressaltou que o ser essencial da pessoa humana, ou seja, o seu fundamento transcendente, estaria presente no mais profundo do seu coração. Sendo assim, o *Deus Absconditus* estaria ressoando no *Homo Absconditus*.

Essa União Mística, que consiste no encontro entre o místico e Deus, aconteceria no coração unificado ao intelecto fortalecido pelos exercícios espirituais do hesicasmo. O intelecto serviria, portanto, como uma espécie de guarda do coração. A custódia do coração, que é tão cara aos hesicastas, conforme Špidlík, ganharia contornos mais fortes através da constante vigilância do coração feita pelo intelecto iluminado pela luz divina através da constante Invocação do Nome de Jesus. De acordo com Clément:

O intelecto, fortalecido pela invocação, encontra a sua conexão com o coração novamente, e isto, ou a sua presença nela, se torna consciente. Intelecto e coração juntos formam aquele coração-espírito no qual uma pessoa recolhe-se, abre-se, unifica-se, harmoniza-se e se expande infinitamente. Constitui-se, propriamente, o lugar de Deus (CLÉMENT, 1992, p. 204, tradução minha).²⁷

Haveria, ademais, a constante necessidade de um elo resistente entre o coração e o intelecto. Este elo resistente serviria, principalmente, para a reconstituição da pessoa e criar, conforme Leloup, a possibilidade de conhecer a realidade do mundo espiritual:

Ontologicamente, a consequência da queda para o ser humano é precisamente esta desagregação espiritual pela qual sua personalidade é privada de seu centro e sua inteligência se dispersa num mundo que lhe é exterior. O lugar desta dispersão da personalidade no mundo das coisas é a cabeça. Pelo cérebro, o espírito conhece um mundo que lhe é externo ao mesmo tempo que ele perde contato com os mundos espirituais, cuja realidade o coração, cego e impotente, pressente, embora obscuramente. Portanto, para reconstruir a pessoa na graça,

26. "Homo Cordis Absconditus" (1 Pd, 3: 4).

27. "The intellect, strengthened by the invocation, finds its connections with the heart again, and this, or rather the presence in it, becomes conscious. Intellect and heart together form that heart-spirit in which a person collects, opens, unifies, harmonizes and enlarges himself infinitely. It properly constitutes the 'place of God'" (CLÉMENT, op. cit., p. 204).

é preciso reencontrar uma relação harmoniosa entre a inteligência e o coração. (LELOUP, 2003, p. 209).

A Via Unitiva, na tradição da Igreja Oriental, sintetizaria todas aquelas clássicas expressões que se referem às etapas do hesicasmos. Ao falar acerca da União Mística, Lossky afirma, ressaltando o papel crucial da faculdade volitiva do ser humano:

O homem deve viver de acordo com o espírito; todo o complexo humano deve se tornar espiritual, deve adquirir a 'semelhança'. De fato, é o espírito que se torna unido (unificado) com a graça batismal, através da qual a graça entra no coração, o centro daquela natureza humana total que está para ser deificada. 'a união do espírito com o coração', 'a descida do espírito ao coração', 'a guarda do coração pelo espírito' – estas expressões recorrem constantemente na literatura ascética da Igreja Oriental. Sem o coração, que é o centro de toda atividade, o espírito é fraco. Sem o espírito, o coração permanece cego, destituído de direção. É, logo, necessário atingir uma relação harmoniosa entre o espírito e o coração de forma que se desenvolva e se construa uma personalidade na vida da graça – pois a via da união não é meramente um processo inconsciente, pois pressupõe uma vigilância espiritual incessante e um esforço constante da vontade (LOSSKY, 1976, p. 201, 202, tradução minha.)²⁸

A purificação do coração, conforme fora ressaltada por Lossky, mostra-se, então, necessária para a sua posterior unificação e, como consequência, a descida do intelecto ao coração. Estes dois processos, que poderiam acontecer simultaneamente, conforme Leloup, seriam realizados através do método hesicástico. Assim como Julien Green dissera

28. "Man must live according to the spirit; the whole human complex must become 'spiritual' (πνευματικός), must acquire the 'likeness'. It is in fact the spirit which becomes united with baptismal grace, and through which grace enters into the heart, the centre of that total human nature which is to be deified. 'The uniting of the spirit with the heart', 'the descent of the spirit into the heart', 'the guarding of the heart by the spirit' – these expressions constantly recur in the ascetic writings of the Eastern Church. Without the heart, which is the centre of all activity, the spirit is powerless. Without the spirit, the heart remains blind, destitute of direction. It is therefore necessary to attain to a harmonious relationship between the spirit and the heart, in order to develop and build up the personality in the life of grace – for the way of union is not a mere unconscious process, and presupposes an unceasing vigilance of spirit and a constant effort of the will" (LOSSKY, op. cit., p. 201, 202).

que “o maior explorador da terra não faz nenhuma viagem tão longa como aquele que desce ao fundo do seu coração” (GREEN, Julian apud EVDOKIMOV, Michel. 1990), é possível pensar que o Peregrino dos Relatos estava em busca da maneira de descer até o seu próprio coração enquanto perambulava pelas vastidões da Sibéria. Quanto a esta temática, M. Evdokimov escrevera abundantemente sobre as correspondências entre a imensidão externa das paisagens da Rússia e a vastidão interna que seria possível encontrar no coração.

O coração, através da prática hesicástica, seria, conformer Leloup, transformado no ponto de encontro entre o imanente e do transcendente e da capacidade de intensificar os graus qualitativos do espaço e do tempo. Portanto, através do coração purificado pela prática do hesicasmo, o místico experimentaria uma transfiguração do espaço-tempo²⁹. Tal transfiguração fora experimentada, diversas vezes, pelo Peregrino quando este descansava e se punha a ler a Philokalia³⁰.

A Mística do Coração nos Relatos de um Peregrino Russo

Ego dormio, et cor meum vigilat (Ct 5, 2).

O livro **Relatos de um Peregrino Russo** insere-se na grande tradição do hesicasmo. Escrito por um peregrino russo anônimo, tal livro conta, de forma autobiográfica, as quase intermináveis perambulações do Peregrino Russo desde que ele conhecera a oração incessante. O livro apoia-se em diversas citações da Philokalia e procura expor, de forma compactada, os pressupostos do hesicasmo. A presença de um Stárets³¹, a participação na Divina Liturgia, a Oração do Coração e alguns dos fenômenos místicos decorrentes da prática do hesicasmo estão todos presentes na história do Peregrino Russo e corroboram para a hipótese de que tais *Relatos* foram escritos – com um posterior acréscimo teológico por parte de monges – para uma divulgação do hesicasmo fora dos ambientes monásticos.

Sendo composto por sete narrativas espirituais³², os *Relatos* apresentam o Peregrino Russo narrando a sua história para o seu pai es-

29. Do grego *φιλοκαλία* (*philokalia*). Significa amor pela beleza. Trata-se de uma coletânea de textos patrísticos acerca da oração hesicástica. Cf. OLIVEIRA, 2018c, p. 14.

30. Cf. OLIVEIRA, 2018c, p. 80-81.

31. Do russo: ancião. Cf. OLIVEIRA, 2018c, p. 18.

32. Das quais as quatro primeiras apresentam uma narrativa mais fluida, enquanto que as três últimas apresentam um adensamento do conteúdo teológico do *Hesicasmo*.

piritual. Com o desejo de peregrinar aos principais espaços sagrados da cristandade³³, o Peregrino Russo percorre as imensidões da Sibéria tendo como fiel companhia um exemplar da Bíblia, um exemplar da Philokalia, um *Komboskini*³⁴ e um cajado.

O primeiro relato mostra o Peregrino Russo que, tendo se encontrado com o seu Stárets, relatara-lhe a sua experiência desde a primeira vez que ficou inquieto com o convite à oração incessante feito por São Paulo aos Tessalonicenses. A sua busca durou cerca de um ano até que encontrou este stárets, que era um velho sábio bastante experimentado na vida espiritual. O Stárets, ao falar sobre a oração incessante, dissera que é difícil falar sobre tal oração, porque “essas explicações são mais difíceis de serem dadas do que todas as suas explicações. Elas pedem não um saber escolar, mas um conhecimento místico” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 39, grifos meus). Este conhecimento místico parece referir-se, justamente, ao hesicasmo que tem, como cerne, a mística do coração como foi exposto acima.

Em seguida, o Stárets lera um trecho da Philokalia que resume de forma ímpar a meditação hesicástica e a sua mística do coração: “imagine que está olhando para dentro do seu coração, faça sua mente, ou seja, seus pensamentos, passar da sua cabeça ao seu coração” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 42). O Peregrino Russo, então, começara a praticar este exercício. Este conselho que o Stárets dera ao Peregrino era uma forma dele adquirir a consciência do coração. Tal conselho parece estar em consonância com uma das sentenças de um dos padres do deserto: “Se você tem um coração, você pode ser salvo” (WARD, 1984 p. 197)³⁵. Fazer com que os pensamentos passassem da cabeça para o coração aponta para aquela união entre a mente e o coração mencionada acima. Sendo o coração a sede da personalidade e a cabeça a sede do intelecto, a união deste intelecto ao coração poderia possibilitar a salvação da qual falara Abba Pambo. Depois disso, o Peregrino Russo recebera do seu Stárets um *Komboskini* de forma a ter um auxílio na prática do hesicasmo. Tal prática consiste na repetição incessante da prece Senhor Jesus Cristo, tenha piedade de mim. As repetições tinham o objetivo de fazer com que a prece fosse inscrita no ritmo vital do Peregrino Russo:

33. Entre eles Kiev, Odessa e Jerusalém.

34. Espécie de rosário típico da tradição cristã oriental.

35. Esta é uma das sentenças do Abba Pambo, um monge e sacerdote egípcio que fora considerado posteriormente por São Jerônimo – o principal tradutor das Escrituras para o latim – como um dos grandes mestres da espiritualidade do Deserto.

Em pé, sentado, deitado ou caminhando, diga sem parar: Senhor Jesus Cristo, tenha piedade de mim! Repita essa frase suavemente e sem pressa, recite-a exatamente três mil vezes ao dia, sem aumentar ou diminuir o número de repetições. Dessa maneira você chegará à atividade perpétua do coração (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 44-45).

No começo, esta prática era bastante custosa para o Peregrino Russo. Este sentia-se fatigado por causa destas repetições até que, em um determinado momento, o Peregrino Russo começara a sentir uma crescente facilidade nas repetições da Oração de Jesus. Quanto a isto, o Stárets dissera ao Peregrino Russo: “esse é um efeito natural, decorrente do exercício e da aplicação constantes” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 47). O Peregrino Russo não menciona, mas é de se esperar que estivesse acontecendo a purificação do seu coração através da prática do hesicasmo. Como se fosse um fogo abrasador que limpasse o ouro das suas escórias, a Oração de Jesus agia através da purgação do coração de todas as impurezas advindas das ressonâncias do pecado – o original e os pessoais.

Para Tomberg³⁶, nada haveria de técnico no âmbito da mística cristã, em particular o hesicasmo, que consiste na repetição incessante, através das batidas do coração, da oração *Senhor Jesus Cristo, Filho de Deus, tenha piedade de mim*. Este aparente automatismo seria, para o autor, algo que pertence ao âmbito da arte e da graça. Assim sendo, Tomberg apresenta uma oposição entre aquilo que ele chama de princípio do ritmo e princípio da técnica. A repetição presente na prática do hesicasmo – e outras práticas meditativas – seria “uma aplicação do princípio mecânico, isto é, do princípio fundamental da técnica do esforço mínimo para se obter o efeito máximo” (TOMBERG, 1989, p. 505).

O ritmo, então, faria com que a oração passasse do âmbito da psicologia para o âmbito da vida. Trata-se de “fazer com que a oração empregue a linguagem da vida, e não a dos sentimentos e dos desejos pessoais” (idem). Desta forma, o Peregrino Russo poderia falar da expansiva alegria que o preenchia numa espécie de antecipação da visão de Deus. Ele dizia que, na terceira narrativa dos Relatos, antes da experiência do hesicasmo, a sua mulher e ele tinham uma experiência

36. Valentin Tomberg, filósofo russo, é um dos principais estudiosos no que concerne a espiritualidade prática. Seu principal livro, *Meditações sobre os 22 Arcanos Maiores do Tarô*, é um dos maiores estudos sobre a temática. Publicado no anonimato, sua autoria foi descoberta recentemente.

incompleta da oração incessante:

Todas as manhãs líamos o hino acatista e todas as noites cada um fazia mil inclinações diante dos ícones para não cairmos em tentação. Assim vivemos tranquilamente durante dois anos; no entanto, o mais surpreendente é que nós nada conhecíamos sobre a oração interior feita no coração, nós jamais tínhamos ouvido falar dela, orávamos apenas com a língua, fazendo inclinações como dois bobos. Contudo, o desejo de orar estava presente, essa longa oração externa não nos parecia difícil e a cumpríamos com prazer. Sem dúvida, tinha razão o mestre quando me disse que existe no interior do homem uma oração misteriosa que ele próprio não sabe como ela se produz, mas ela estimula cada um a orar segundo o que pode e sabe (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 96).

Este ritmo, unindo a oração feita de forma consciente com esse desejo inconsciente de se estar sempre em estado de prece é, conforme Tomberg, a prece espiritual: “o rosário, o hesicasmismo ortodoxo, as ladainhas, os salmos repetidos etc. operam a transformação da prece-esforço em prece-vida” (TOMBERG, 1989, p. 506). Eis que, depois de perseverar na prática do hesicasmismo, o Peregrino Russo relata que começara a perceber que a oração passara do nível vocal para o nível que envolve o ritmo das batidas do coração:

Decorrido algum tempo, senti que a própria oração passava dos meus lábios ao meu coração, ou seja, as batidas do meu coração começavam a recitar por si só as palavras da oração. Por exemplo: 1 – Senhor, 2 – Jesus, 3 – Cristo, e assim por diante... Parei de pronunciar a oração com meus lábios e passei a escutar com atenção o que dizia meu coração; (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 51-52).

Isto que ocorreu ao Peregrino Russo parece tratar-se daquilo que Tomberg denominou como sendo a concentração sem esforço: “aprendei primeiro a concentração sem esforço; transformai o trabalho em jogo; fazei com que o jugo que aceitastes seja suave e que o fardo que carregais seja leve!” (TOMBERG, 1989, p. 25). Trata-se, antes de tudo, de estabilizar o máximo possível de atenção num ponto espacial mínimo. Para o autor, esta seria o caminho necessário a ser percorrido quando houvesse o desejo de ter sucesso num âmbito qualquer. Além disso, o autor

afirma que tal concentração só se faz viável quando há “tranquilidade e silêncio do automatismo do intelecto e da imaginação” (TOMBERG, 1989, p. 26).

O silêncio – a *hesychia* – foi conquistado aos poucos pelo Peregrino Russo como consequência da sua perseverança na prática do hesicasmo. A concentração obtida pelo Peregrino Russo resultou, posteriormente, em diversos dons espirituais que ele mencionara na segunda e na quarta narrativa: o dom do aconselhamento, o dom da cura, entre outros.

Para Tomberg, há dois tipos de concentração. Há a concentração desinteressada e há a concentração interessada. Na concentração desinteressada, conforme o autor, a vontade não é dominada pelas paixões, pelas obsessões e pelos apegos escravizadores. Um exemplo de pessoa concentrada desinteressadamente, para o autor, seria um monge em oração. Já a concentração interessada seria a consequência de uma vontade dominada pelas paixões, obsessões e apegos. Tomberg considera que um exemplo claro de uma pessoa tomada por este tipo de concentração seria um maníaco. A concentração sem esforço, conforme Tomberg, acontece quando há a “transposição do centro da consciência diretiva da cabeça para o peito – do sistema cerebral para o sistema rítmico” (TOMBERG, 1989, p. 27).

Como consequência, há a experiência da vontade silenciosa pela qual o Peregrino Russo passara diversas vezes. A sua concentração, marcada pela Oração de Jesus, acontecia sem esforço por causa da mudança de centro. Sua prática meditativa tornara-se tão natural quanto a respiração e as batidas do coração.

Em um determinado momento da meditação dedicada ao arcano da Temperança, Tomberg começa a discorrer sobre a existência e o significado das asas nos anjos e em alguns homens. Para ele, as asas, juntamente com os tentáculos, as patas e os braços, seriam formas diferentes de um protótipo universal. Assim como as pernas existiriam porque há a vontade de caminhar, as asas manifestariam a vontade de movimentar-se tanto na vertical quanto na horizontal. Além disso, Tomberg afirma que há, para além das asas físicas – como as dos pássaros – as asas que possibilitariam a movimentação no mundo espiritual, que o autor denomina como *asas etéreas* e *asas astrais*. Tais asas pertenceriam ao corpo do tipo sutil, vital e anímico. O Anjo que, conforme Tomberg, movimentava-se por meio das correntes de energia vital e psíquica – em contraposição aos pássaros que se movimentam por meio do ar – teria o objetivo de elevar-se no mundo espiritual para os elementos vitais e astrais.

Partindo do pressuposto de que os anjos são portadores das mensagens divinas para os seres humanos, Tomberg também discorre sobre o significado da dualidade das asas dos anjos. Para ele, uma delas teria contato com o entendimento de Deus (aspecto contemplativo – imagem), enquanto que a outra teria contato com a imaginação ou a memória de Deus (aspecto ativo – semelhança). Desta forma, Tomberg expõe que a asa esquerda do anjo estaria contemplando a Sabedoria de Deus e, por meio da asa direita, estaria na atividade de mensageiro de Deus. O autor também afirma que, conforme uma tradição, haveriam homens alados. Assim, ele resgata o ícone russo de Nicéphorus Savine que apresenta São João Batista Alado. Estas asas – astrais e etéreas – simbolizariam, para o autor, um nível ligeiramente desenvolvido da restauração da semelhança divina. Tomberg também fala da necessidade de fazer com que os esforços espirituais estejam completamente voltados para Deus, o que faria com que a prática da oração e da meditação se transformasse em atos orgânicos, ou seja, passar do domínio do inconsciente para o domínio do consciente.

Para o autor, o conselho de São Paulo aos Tessalonicenses, “orai sem cessar”, seria solução para esta empreitada: “A contemplação que se estabelece como um estado cada vez mais permanente na alma – por meio das asas – torna-lhe sempre mais penoso o movimento horizontal de suas faculdades – entendimento, imaginação e vontade – mergulhadas na contemplação” (TOMBERG, 1989, p. 383).

Tomberg apresenta uma contraposição entre o eu consciente e os corpos astral e vital. Estes podem orar sem cessar, o que não seria possível para o eu consciente. Citando um trecho dos *Relatos de um Peregrino Russo*, Tomberg afirma que é possível levar a oração incessante para a consciência através do seu próprio esforço para, assim, instaurá-la no inconsciente psíquico – que o autor identifica com o corpo astral – e no inconsciente vital – que o autor identifica como corpo etéreo. O trecho dos Relatos, que traz o Peregrino Russo discorrendo sobre como o seu coração batia cada uma das palavras da Oração de Jesus, é utilizado por Tomberg como argumentação acerca da forma como a oração incessante havia sido firmada no corpo astral e vital, o que havia composto correntes, nesses corpos, apontando para o alto. Tal acontecimento, para o autor, poderia possibilitar a formação de asas. Estas asas, presentes nos corpos psíquico e vital – teriam um determinado efeito na consciência do homem que consiste na perene orientação da consciência para Deus: haveria sempre a intensa sensação da presença de Deus

e da dimensão espiritual da realidade.

Desta forma, por mais que o texto dos Relatos não informa ao leitor sobre a aparição explícita das asas no Peregrino Russo, é possível pensar que o efeito delas fazia-se bastante intenso na própria vivência dele enquanto perambulava pela Sibéria tendo companhia a Oração do Coração. A sensação da presença de Deus e a dimensão espiritual da realidade estariam presentes através da revelação do esplendor da natureza e o seu significado para o ser humano:

quando orava no fundo do meu coração, tudo que me cercava surgia sob seu aspecto mais encantador: as árvores, a grama, os pássaros, a terra, o ar, a luz, todos pareciam dizer que existiam para o homem, que davam testemunho do amor de Deus pelo homem; tudo orava, tudo cantava glória a Deus! Compreendi, assim, aquilo que a Philokalia chama de “conhecimento da linguagem da criação” e percebi como é possível conversar com as criaturas de Deus (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 62).

No segundo relato, sucedendo a morte do seu Stárets, o Peregrino Russo começa a deparar-se, no curso das suas enormes caminhadas, com diversos personagens clássicos da Rússia Imperial. Depois de sobreviver ao ataque de dois ladrões e de encontrar-se com um velho capitão, o Peregrino Russo conhecera um Guarda Florestal que contara a ele a sua história. Ao adentrar a velha cabana que lhe fora indicada pelo Guarda Florestal, o Peregrino Russo iniciara uma nova leitura da Philokalia e, depois de perceber que não se tratava de um livro qualquer, ele compreendera que tal livro, por causa da sua composição, apresentava um obstáculo para aqueles que não eram iniciados no estudo da teologia ortodoxa. Depois de ter passado o dia mergulhado em oração de petição dirigida a Deus para que Ele iluminasse o seu intelecto para que fosse possibilitado um começo de compreensão da linguagem espiritual da Philokalia, o Peregrino Russo caiu em sono profundo e, em sonho, viu-se presente na cela do seu falecido Stárets.

Neste sonho, o Stárets lhe explanara acerca da elevada ciência espiritual encerrada na Philokalia. No entanto, tal ciência espiritual não estaria disponível a todos que se colocassem a lê-la. Contudo, a Philokalia apresentaria ensinamentos espirituais que poderiam ser colocados em prática por, virtualmente, todas as pessoas: “máximas... profundas para os espíritos profundos, e simples para os simples” (ANÔNIMO DO

SÉCULO XIX, 2008, p. 68). Desta forma, o Stárets explicara que as pessoas mais simples – dentre as quais encontrava-se o Peregrino Russo – não poderiam pôr-se a ler os capítulos da Philokalia no ordenamento no qual eles se encontram dispostos, uma vez que tal ordenamento refletia o gradual estudo da complexa ciência que é a teologia ortodoxa. Assim, o Stárets mostrara ao Peregrino Russo uma sequência que deveria ser observada com atenção por aqueles, dentre os mais simples dos cristãos, que queriam compreender e assimilar a Oração do Coração. Depois da explanação, o Stárets assinalara, com uma lasca de carvão, as páginas relacionadas aos capítulos que ele apontara ao Peregrino Russo, que havia escutado atentamente a tudo o que o Stárets havia dito. Depois de acordar no lusco-fusco da madrugada, o Peregrino Russo pôs-se a meditar sobre tudo o que havia acontecido no seu sonho. M. Evdokimov, comentando esse episódio, disse:

Os sonhos premonitórios têm um lugar importante nos Relatos. A morte não pôs um ponto final à intimidade com o mestre espiritual que, volta e meia, visita os sonhos do discípulo para o consolar, admoestar, interpretar o que significam as suas aventuras, esclarecer esta ou aquela passagem obscura da Philokalia. Esses sonhos podem ser os “sinais” de um elo vivo, além da morte física, na oração e na comunhão do Espírito (EVDOKIMOV, 1990, p. 171).

É ilustre aquele acontecimento na vida de Santa Teresa no qual o seu diretor espiritual, São Pedro de Alcântara, lhe aparecia, depois de falecido, para aconselhar a carmelita.³⁷ No que concerne este fenômeno de natureza sobrenatural, Tomberg discorrera sobre a possibilidade da pessoa manifestar-se, depois da morte, no plano físico da realidade:

acontece às vezes, depois da morte de uma pessoa, que essa pessoa ou ‘alguma coisa’ dela, ou semelhante a ela, se manifeste de maneira externa e física [...] como energia ativa. É como se certa quantidade de energia, libertada depois da morte, mas permanecendo condensada, se manifestasse como alguém ou como ‘corpo’ individual (TOMBERG, 1989, p. 359).

E eis que o Peregrino Russo havia notado que a sua cópia da Philokalia estava “aberta na página indicada pelo Stárets e marcada

37. Cf. Marcelle Auclair. *Teresa de Ávila*. São Paulo: Quadrante, 1995.

com um traço de carvão, exatamente como no [meu] sonho” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, op. cit., p. 69). Tal constatação deixara o Peregrino Russo bastante impressionado e fez com que ele viesse a acreditar que o seu falecido Stárets realmente lhe aparecera no sonho e que tinha assinalado com carvão algumas das páginas da Philokalia. Em seguida, o Peregrino Russo começara a ler e meditar, na ordem indicada pelo seu falecido Stárets, os capítulos da Philokalia e começara a praticar os exercícios espirituais nela recomendados. O primeiro deles, que era baseado no descobrimento do lugar onde se encontra o coração, foi executado pelo Peregrino Russo com sucesso, depois de uma dificuldade inicial. O segundo exercício espiritual tinha por objetivo a inserção da Oração de Jesus no coração e fazer com ela entrasse no ritmo da respiração: na inspiração, o Peregrino Russo deveria dizer a primeira parte da oração (Senhor Jesus Cristo); e, na expiração, o Peregrino Russo deveria dizer a segunda parte da oração (tenha piedade de mim). Aos poucos ele ia aumentando a frequência da oração de maneira que ele passava praticamente o dia todo imerso neste nível da prática da Oração do Coração. O Peregrino Russo começara, passadas três semanas desde que começara a prática perseverante destes exercícios espirituais, por colher os frutos da Oração do Coração: “senti uma dor no coração, depois uma tepidez agradável e um sentimento de alívio e paz” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, op. cit., p. 70). Igualmente, ele observou que tinha mais sensações agradáveis no espírito e no coração. Junto a tudo isso, o Peregrino Russo sentia uma espécie de leveza espiritual e de um regalo e liberdade que vinham acompanhadas daquilo que a tradição cristã denominou de dom das lágrimas.

De acordo com Borriello (2003), este dom das lágrimas viria acompanhado de uma carregada contrição por causa dos pecados cometidos contra Deus. Além disso, Tomberg apresentou uma meditação acerca da relação entre o fenômeno da experiência mística no cristianismo e o dom das lágrimas. As lágrimas viriam em decorrência da consolidação da personalidade humana por meio da união do fiel com Deus: “Também a mística cristã fala do ‘dom das lágrimas’ como dom precioso da Graça Divina. [...] Assim, a característica externa daqueles que escolhem a [...] via mística [...] do Deus do Amor, é que eles têm o ‘dom das lágrimas’ (TOMBERG, 1989, p. 51).

Por fim, o Peregrino Russo chega ao entendimento de “que os efeitos da Oração do Coração aparecem sob três formas: no espírito, nos sentidos e na inteligência” (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, op. cit., p.

70). Conforme este agrupamento, a sensação da calma, a experiência do amor de Deus e a pureza da mente estariam relacionadas aos outros efeitos que apareceriam sob a forma espiritual. E, quanto à sensação de leveza, de ardor no coração e o vigor vital estariam relacionados aos outros efeitos que apareceriam sob a forma sensorial. Por fim, quanto à iluminação da mente, a compreensão dos textos da Sagrada Escritura e a compreensão do sistema de símbolos do mundo estariam ligadas a outros efeitos da ordem da forma intelectual. O Peregrino Russo parece estar se referindo aos efeitos que surgem ao longo da prática do hesicasmo. Ou seja, conforme Leloup (2003), tais efeitos seriam o surgimento da *αμεριμνία* (*amerimnia*)³⁸, a irradiação da *ησυχία* (*hesychia*)³⁹, o estabelecimento da *νήσις* (*népsis*)⁴⁰ e a presença da *Luz Tabórica*⁴¹, que iluminaria a faculdade intelectual da pessoa humana.

Esta experiência que o Peregrino Russo tivera do belo está em consonância, conforme M. Evdokimov (1990), com a espiritualidade derivada da Philokalia. Este amor pela beleza seria uma das características do homem philokálico, uma vez que a beleza é considerada como sendo um dos atributos de Deus:

A espiritualidade philokálica é profundamente evangélica, ou mais exatamente, joânica, na linha do Apóstolo amado de Jesus, estupefato pela luz que veio a este mundo. O homem philokálico aspira a entrar no amor de Deus por toda a criação, a estabelecer o coração no silêncio – hesychia – longe das especulações abstratas. Eleva-se-lhe na alma um concerto de louvores, e ele mesmo, o hesicasta, se faz uma chama ardente (EVDOKIMOV, 1990, p. 167).

Na quarta narrativa dos *Relatos*, o Peregrino Russo depara-se com uma família ortodoxa, que lhe oferecera hospedagem em sua casa que funcionava como uma espécie de albergue. Como fazia um tempo que o Peregrino Russo não se dedicava à Oração do Coração, este demons-

38. Do grego: tranquilidade. Cf. BÖLTING, Rudolf. *Dicionário Grego-Português*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1953.

39. Do grego: quietude. Cf. BÖLTING, Rudolf. *Dicionário Grego-Português*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1953.

40. Do grego: sobriedade. BÖLTING, Rudolf. *Dicionário Grego-Português*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1953.

41. Trata-se da luz que três dos discípulos do Cristo experimentaram no Monte Tabor no episódio da Transfiguração. Conforme os hesicastas, tal luz seria também experimentada por um santo que tivesse passado pela União com Deus. Cf. LOSSKY (1983).

trava uma certa inquietação e uma vontade de afastar-se da conversa barulhenta dos outros hóspedes da família ortodoxa. Ele, no entanto, notara que o seu coração tinha necessidade de fazer-se um com a sua consciência para que a oração pudesse fluir sem impedimentos:

Eu sentia em mim uma fome de oração, uma violenta necessidade de deixá-la brotar, pois fazia dois dias que eu não passava momentos de tranquilidade e silêncio. Sentia no meu coração uma espécie de maré crescente, prestes a transbordar e a se espalhar por todos os meus membros. Como eu a retivesse, senti uma dor aguda no coração – mas era uma dor benfazeja que simplesmente me impelia à oração e ao silêncio. Compreendi, então, por que os verdadeiros adeptos da oração perpétua fogem do mundo, escondendo-se de todos; (ANÔNIMO DO SÉCULO XIX, 2008, p. 120).

Vê-se, portanto, como o Peregrino Russo já havia sido tomado pela prática da Oração do Coração. A prece já havia entrado no seu centro vital de forma que ela começava a quase executar-se por si só. O Peregrino Russo ressaltou a tendência ao isolamento que pode acometer os hesicastas que trocam o convívio humano pela fuga do mundo para dedicarem-se à oração perpétua. Quanto a este risco, é importante ressaltar que a vida cristã autêntica é compreendida pelos teólogos como sendo a união da ação e da inação. Se o hesicasta escolhe o isolamento, tal experiência mística poderia certamente ser posta em dúvida: “O místico que só quer a experiência mística, sem compreender a mística, sem querer ser útil aos outros, que esquece tudo e todos para fruir da experiência mística, pode ser comparado a bêbedo espiritual” (TOMBERG, 1989, p. 58).

Conclusão

A Mística do Coração, conforme o estudo das principais obras sobre a mística cristã ortodoxa russa, tem como pressuposto a noção de que o coração, para além da noção de emotividade e afetividade, é o local onde todas as dimensões da pessoa humana se encontram. Além disso, é importante ter presente que tradição contemplada neste artigo também considera que o coração é o local onde é possível haver o encontro entre a pessoa e Deus. Sendo assim, percebeu-se como toda essa noção está presente – em alguns momentos de forma implícita; noutros, de forma mais explícita - nos Relatos de um Peregrino Russo. A

fortuna crítica utilizada neste livro ajudou a revelar como o principal personagem da narrativa estava impregnado da mística do coração. Através da espiritualidade solidamente fundamentada na Philokalia e na recitação da Oração do Coração, o Peregrino Russo foi-se tornando, gradualmente, uma espécie de homem celestial.

Percebe, desta forma, como as principais características da mística cristã ortodoxa russa estão consonantes nos *Relatos de um Peregrino Russo*: a participação na Divina Liturgia, a presença de um Stárets, a leitura intensa das Sagradas Escrituras, o estudo aplicado da Philokalia e a prática do hesicasmo com o auxílio de um komboskini. Todas estas práticas puderam colaborar para a recuperação das asas que, conforme Tomberg (1989), o homem primordial tinha. No Peregrino Russo, a aparição de tais asas se deu de forma espiritual através do seu crescente contato com Deus e consciência da sua própria dimensão celestial. Espera-se, assim, que este artigo contribua para os estudos que relacionam a teologia e a literatura russa.

Referências

- ANÔNIMO DO SÉCULO XIX. *Relatos de um Peregrino Russo*. Tradução: Karin Andrea da Guise. Petrópolis: Vozes, 2008.
- AUCLAIR, Marcelle. *Teresa de Ávila*. Tradução: Rafael Stanziona de Moraes. São Paulo: Quadrante, 1995.
- AZEVEDO JUNIOR, Paulo Ricardo. *Um Olhar que Cura*. São Paulo: Editora Canção Nova, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Translation by: Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- BORRIELO, L. *Dicionário de Mística*. Tradução: Benoni Lemos. São Paulo: Paulus, 2003.
- BÖLTING, Rudolf. *Dicionário Grego-Português*. Rio de Janeiro: MEC, Instituto Nacional do Livro, 1953.
- CAVALCANTI, Raíssa. *Os Símbolos do Centro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Carlos Sussekind e outros. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- CHRYSSAVGIS, John. 2003. *In the Heart of the Desert: The Spirituality of the Desert Fathers and Mothers*. Indiana: World Wisdom.

- CHUMLEY, Norris J. *Mysteries of the Jesus Prayer*. New York: HarperCollins, 2011.
- CLÉMENT, Olivier. *The Roots of Christian Mysticism*. Translation: Theodore Berkeley O.C.S.O. London: New City, 1993.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. São Paulo: Lexikon, 2015.
- CUTSINGER, James. *Paths to the Heart: Sufism and the Christian East*. Indiana: World Wisdom, 2004.
- D'ANTIGA, Renato. *Hesicasmo*. In: BORRIELO, L. *Dicionário de Mística*. Tradução: Benoni Lemos. São Paulo: Paulus, 2003.
- EVDOKIMOV, Michel. *Peregrinos Russos e Andarilhos Místicos*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1990.
- EVDOKIMOV, Paul. *Ages of the Spiritual Life*. Translation: Michael Plekon. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1998.
- EVDOKIMOV, Paul. *Orthodoxy*. Translation: Jeremy Hummerstone. New York: New City Press, 2011.
- FRENCH, R. M. *Translator's note*. In: *The Way of a Pilgrim*. Translation: R. M. French. New York: Quality Paperback Book Club, 1998.
- KEDAITENE, E.; VERKHUCHA, V.; MITROKHINA, V. *Dicionário prático russo-português: 2100 vocábulos*. Moscovo: Língua Russa, 1983.
- LELOUP, Jean-Yves. *Escritos sobre o Hesicasmo: Uma Tradição Contemplativa Esquecida*. Tradução: Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2003.
- LOSSKY, Vladimir. *Orthodox Theology: An Introduction*. Translation: Ian & Ihita Kesarcodi-Watson. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1989.
- LOSSKY, Vladimir. *The Mystical Theology of the Eastern Church*. Translation: Fellowship of St. Alban and St. Sergius. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1976.
- LOSSKY, Vladimir. *The Vision of God*. Translation: Asheleigh Moorhouse. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press, 1983.
- MALLORY, J.P.; ADAMS, Douglas Q. *Encyclopedia of Indo-European Culture*. London: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
- MCCULLERS, Carson. *The Heart is a Lonely Hunter*. London: Penguin Books, 2000.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Pereira de. *A hierofania nos relatos de um peregrino russo: A transfiguração do espaço e do tempo*. REVISTA ÁGUA VIVA (UnB), v.2, p. 1-15, 2018a.

., BISERRA, Wiliam Alves *Arquétipos do*

velho sábio e do peregrino nos Relatos de um Peregrino Russo. Guavira Letras, v. 26, p. 302-317, 2018b.

_____. *Senta-Te Sozinho E Em Silêncio: As Ressonâncias Da Philokalia Nos Relatos De Um Peregrino Russo*. Ensaio inédito que fará parte dos anais do XVI Encontro da Abralic. No prelo.

_____. *Um Caminho entre a Literatura e a Espiritualidade: As Ressonâncias do Hesicasmo nos Relatos de um Peregrino Russo*. Dissertação (Mestrado). Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, 2018c.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le Petit Prince*. Paris: Gallimard, 1987.

ŠPIDLIK, Tomáš. *A Arte de Purificar o Coração*. Tradução: Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulinas, 2007.

ŠPIDLIK, Tomáš. *La Spiritualité de L'Orient Chrétien*. Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1978.

ŠPIDLIK, Tomáš. *Mística Russa*. In: BORRIELO, L. *Dicionário de Mística*. Tradução: Benoni Lemos. São Paulo: Paulus, 2003.

TOMBERG, Valentin. *Meditações sobre os 22 arcanos maiores do tarô*. Tradução: Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1989.

WARD, Benedicta. *The sayings of the Desert Fathers: the alphabetical collection*. Kalamazoo, Cistercians Publications. 1975.

WARE, Kallistos. *How Do We Enter the Heart?* In: CUTSINGER, James S. (Ed). *Paths to the Heart: Sufism and the Christian East*. Bloomington: World Wisdom, 2004.



Artigo enviado em
07/11/2018
e aprovado em
16/11/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Professor do curso de graduação em Teologia e do Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Ciências das Religiões da Faculdade Unida de Vitória. Email: abdrus@gmail.com.

**Professor do curso de graduação em Teologia e do Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Ciências das Religiões da Faculdade Unida de Vitória. Email: krcroger@gmail.com.

Teologia e semiótica russa: implicações da semiótica da cultura para o discurso teológico

Theology and russian semiotics:
implications of culture semiotics
for theological discourse

*Abdruschin Schaeffer Rocha**

*Kenner Roger Cazotto Terra***

Resumo

A teologia tem caráter interdisciplinar. Por isso, como campo de encontros de instrumentos e perspectivas de diversas outras disciplinas, a produção teológica não pode se fechar às possibilidades múltiplas das ciências humanas. Entre elas está a Semiótica da Cultura Russa, historicamente estabelecida na Escola de Tartú-Moscou, cujo principal sistematizador é Iuri Lotman. Neste trabalho apresentaremos os principais conceitos e perspectivas epistemológicas desenvolvidos pela Semiótica da Cultura para, em seguida, perguntar-se por suas implicações para o pensar teológico. A maneira como essa escola pensou a cultura, as intuições a respeito da semiosfera, a delimitação de descrição do conceito de texto e o horizonte semiótico das fronteiras servirão como instrumentos para observarmos o discurso teológico.

Palavras-chave: Teologia; Semiótica russa; Texto, Cultura.

Abstract

Theology has an interdisciplinary character. Therefore, as a field of encounters of instruments and perspectives of several other disciplines, the theological production can not be closed to the multiple possibilities of the human sciences. Among them is the Semiotics of Russian Culture, historically established at the Tartú-Moscow School, whose main systematizer is Iuri Lotman. In this work we will present the main concepts and epistemological perspectives developed by the Semiotics of Culture and then ask for their implications for theological thinking. The way in which this school thought culture, intuitions about the semiosphere, the delimitation of the description of the concept of text, and the semiotic horizon of the frontiers will serve as instruments to help us observe the theological discourse.

Keys-words: Theology; Russian semiotics; Text; Culture.

Introdução

O discurso teológico, como qualquer outro fenômeno da linguagem, é resultado de encontros e desencontros na cultura¹. Contudo, dependendo da perspectiva sobre “cultura” apropriada nas pesquisas, a análise pode ser perigosamente reducionista. Nas ciências humanas, devedora de positivismo metodológico, as relações sociais eram analisadas somente pelo ponto de vista das derivações previstas nas contingências econômicas, políticas etc. Para os estudos da religião, por exemplo, esse tipo de perspectiva tornava-a alienação, bruma de processos de poder ou simplesmente resultado de forças sociais. Não que essas pesquisas devam ser jogadas no lixo ou descartadas. Pelo contrário, são fundamentais na descrição e observação de fenômenos sociais. Contudo, novas ciências e horizontes metodológicos despontam, com as quais a Teologia, por exemplo, precisa

1. Os conceitos de interdiscursividade e intertextualidade são caríssimos pra as ciências do discurso. Ver.: MAINGUENEAU, D. *L'Analyse du Discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.

dialogar. E se estivermos certos em afirmar que Teologia é por vocação o dizer da fé em dialogo interdisciplinar, é exigência o contínuo rompimento e reconfiguração metodológicos. Entre tantas, especialmente com as ciências da linguagem, a semiótica desenvolvida em espaços soviéticos têm provocado positivamente as ciências da cultura a abrir novos caminhos de análise. Um ponto importante da história da Semiótica da Cultura é seu desenvolvimento na Escola de Tartú-Moscou, especialmente através de seu grande ícone, Iuri Lotman. Como espaço acadêmico, essa escola foi capaz de dialogar com diversas ciências, desde os formalistas russos às discussões cibernéticas da época, o que demonstra a grandiosidade de seus intelectuais, mesmo que sejam ainda pouco conhecidos em nossas terras.

A proposta neste texto é exatamente apresentar os principais conceitos desenvolvidos na Escola de Tartú-Moscou, sob a égide da Semiótica da Cultura. As discussões sobre cultura, texto, fronteira, tradução, semiosfera e outras serão desenvolvidas como lugar metodológico. Depois, com caráter de ensaio, as intuições dessa semiótica russa serão aplicadas às discussões a respeito do discurso teológico. O segundo momento deste *paper* demonstrará a dialogicidade da teologia e defenderá a proposta do fazer teológico como resultado do encontro, sempre imprevisível, de textos múltiplos desenvolvidos e preservados na cultura, o que evitará qualquer postura intolerante ou purista.

1 Semiótica da cultura em Iuri Lotman

É inegável a contribuição pioneira e inovadora de muitos semioticistas russos, na medida em que consideraram de modo especial a tradição popular e as culturas orais. Um dos principais autores

que se inserem nessa tradição russa dos estudos semióticos é Iuri Lotman. Nesta primeira parte do artigo queremos nos ocupar do contexto a partir do qual Lotman se projeta e os principais conceitos de sua semiótica da cultura.

1.1 Iuri Lotman e a semiótica Russa de Tartú-Moscou

Iuri Lotman foi um semioticista e historiador cultural soviético, da Estônia, que construiu sua carreira na Universidade de Tartu. Ele é fundador da Escola de Tartu-Moscou de semiótica da cultura. Inserida no mundo das pesquisas soviéticas da década de 1960 em diante, a Escola de Tartu recebeu influências do Círculo Linguístico de Moscou, OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética da Cibernética e Teoria da Comunicação e Informação). Na verdade, trata-se de uma escola semiótica que se configurou na relação de dois centros científicos: Tartu, na Estônia, e Moscou. Aquele representado por pesquisadores importantes como Lotman, B. Egórov, Z. Mints, I. Terchernov; este formado por pesquisadores proeminentes como V. Toporov, B. Uspiénski e outros (AMÉRICO, 2012, p. 63.).

Para Peeter Torop, o conceito “escola” aplicado à escola semiótica de Tartu precisa ser dissecado, porquanto além das coletâneas esporádicas de teses e artigos, foram publicados 25 volumes na principal série científica que a representa (TSS — Trabalhos Sobre Sistemas e Signos) (TOROP, 2003, p. 69.). Os autores desses textos, que nos anos de 1960 estavam espalhados pela União Soviética, eram de diferentes lugares, idades, convicções e formavam uma comunidade científica que tinha Lotman como eixo unificador.

Assim, primeiramente essa seria uma escola enquanto uma corrente científica. Como corrente científica pode ser chamada de Escola de Tartu e Moscou — ou melhor, Tartu, Leningrado e Moscou:

[...] leva em consideração a data e lugar do surgimento

da escola (conferencia de Moscou de 1962 e a conferencia de Tártu de 1964). A segunda decorre das ligações de continuidade. Assim, B. A. Uspinski vincula o sucesso da corrente à combinação das tradições da linguística (*sic*) de Moscou e da teoria e crítica literária de Leningrado, embora advirta que essas tradições não podem ser entendidas muito literalmente. Em sua época, I. M. Lotman opunha-se ativamente à redução das raízes históricas da semiótica humana aos trabalhos da OPOIAZ. Ele próprio nascera e estudara em Petersburgo e considerava vital para a escola de Tártu como um todo o vínculo pessoal de muitos dos seus representantes com Petersburgo, com sua teoria e crítica literárias que soube conferir, além dos formalistas, um papel importante aos independentes V. Proop, V. Jirmúnski, G. Gukóvski, Frejdenberg e, em menor medida, a M. Bakhtin (TOROP, 2003, p. 72).

A Escola de Tártu também pode ser percebida como teoria. Como é comum a um grupo de pesquisadores tão diversificado, Tártu não possui uma doutrina metodológica única, mas muitas personalidades e perspectivas. Assim, torna-se difícil pensar uma metalinguagem que determine a gramática dos conceitos da Escola. O próprio Lotman é multifacetário e permite aos seus leitores a aplicação e atualização em diversos campos disciplinares, tornando suas ideias produtos frutíferos para as ciências humanas e semiótica. Contudo, temos alguns conceitos lotmanianos que podem servir como unidade ou eixos, tais como o conceito de *semiosfera*; as questões da cultura como ambiente das explosões e encontros dos textos, bem como a própria cultura como um texto; alguns *insights* sobre a questão do texto e os signos.

Ainda, Lotman e seus colegas publicaram um texto em inglês intitulado “Theses”, na década de 1970, que na verdade é um sumário compacto dos princípios básicos da semiótica desenvolvida pelo grupo de Tártu-Moscou (WINNER, 1976, p. 103). Há um resumo muito prático dessas teses (MACHADO, 2003, p. 54-55):

1. Discussão do campo conceitual da cultura de um ponto de vista semiótico. Por um lado, trata-se de atenuar a oposição entre natureza e cultura; por outro, de enfatizar a dinâmica da passagem do não cultural e cultural como relação de complementaridade. Chega-se, assim, ao conceito de

cultura como fenômeno interativo, o que será exposto com mais cuidado abaixo.

2. Interdependência como forma de eliminação das dicotomias a partir da valorização do paradigma interno das culturas susceptíveis de correlação.
3. Concepção do texto como unidade básica da cultura e não do sistema linguístico. Nesse sentido, manifestações culturais são textos.
4. Toda cultura pressupõe uma linguagem natural que funciona como modelo universal para sistemas modelizantes. Para o semiótico, modelizar é criar sistemas de signos a partir do modelo da língua natural.
5. Texto: o conceito fundamental da abordagem semiótica, porque nele é possível situar a passagem da informação para o texto; uma codificação; sistemas modelizantes de segundo grau.
6. A estrutura dos sistemas garante não apenas a organização interna, mas também a desorganização externa (entropia) sem a qual nenhum dinamismo é possível. Nisto reside a importância da memória para a experiência futura: em que o texto funciona como programa e como estímulo à policulturalidade. Isso sem perder de vista a condição da cultura como sistema fundado na linguagem natural.
7. O problema da tradução de dentro de uma única tradição favorável, assim, à interação dos opostos.
8. Funcionamento da cultura a partir das relações entre estruturas de diferentes sistemas
9. Tendência à diversidade e uniformidade como dois mecanismos básicos da cultura.

Entre outras características para pensar a Escola de Tártu, além de percebê-la como corrente científica e teórica, ela pode ser identificada como Academia, Faculdade e Universidade. Como descreve Torop:

I. M. Lotman (*sic*) não possuía um terreno próprio para a academia, como Platão, e, no entanto, o problema do espaço sociogeográfico ocupa um lugar importante no entendimento do desenvolvimento da escola de Tártu. Pode-se dizer que, espacialmente, a escola de Tártu transformava-se gradualmente de academia em universidade. As primeiras Escolas de Verão, que I. M. Lotman chama não de conferências, mas de vida em comum,

ocorriam em Kiaeriku, no centro esportivo da universidade de Tártu (TOROP, 2003, p. 90).

As Escolas de Verão eram organizadas por um comitê científico e tinham no espaço da Escola de Literatura Russa o lugar para realização dos encontros. A partir desses encontros, nos quais se debatiam ideias apresentadas oralmente, forjou-se o arcabouço de profundidade científica, gerando um denso material em coletâneas conhecido como *TSS (Trabalhos sobre Sistemas de Signos)*. E assim a Escola recebeu reconhecimento internacional.

Em suma, a Escola de Tártu-Moscou se constituiu nos anos de 1960, na Universidade de Tártu, Estônia, como espaço de discussão entre pesquisadores ávidos por compreender o papel da linguagem na cultura. Estava em jogo o diálogo da semiótica com as ciências da cultura. O que definiu, desde o começo, o caminho diferente da abordagem da semiótica da cultura das demais ciências foi o questionamento das noções de totalidade e de impregnação mútua. No lugar de totalidade colocou-se o de “traço”. Por essa razão, cultura e linguagem estão na agenda da semiótica da cultura. Conceitos tais como semiosfera, sistemas modalizantes, texto, cultura, fronteiras, etc. foram se estruturando nos encontros de pesquisadores da cultura de vários lugares da União Soviética.

1.2 Cultura, memória e texto na Semiótica Russa

Para o semioticista soviético, a cultura, antes de qualquer coisa, é uma *inteligência coletiva* ou memória coletiva que, como dizem Aleida e Jan Assmann, é supraindividual. As aproximações não param por aí. Segundo Lotman, a cultura é um mecanismo de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e elaboração de novos textos (Cf. LOTMAN, 1996, p. 77-82). Os conceitos de “cultura” e “texto”, na perspectiva de Lotman, precisam ser bem explicados, pois são exatamente essas as duas expressões axiais para a sua argumentação sobre a relação da cultura com a memória. Ele, inclusive, usa a expressão “memória cultural” — tão comum aos Assmann.

Cultura é, então, “fenômeno interativo sem existência iso-

lada e com um campo conceitual unificado fundado no processamento, na troca e na armazenagem de informações” (MACHADO, 2003, p. 28). Assim sendo, a cultura é interativa e traz para o centro de si outros mundos (LOTMAN, 2003, p. 110.). E como a cultura é uma organização de significantes e significados, ela por si já é um texto. Pode-se afirmar que a cultura é definida em traços mínimos como texto porque há nela estruturalidade:

Assim, os sistemas culturais são textos não porque se reduzem à língua, mas porque sua estruturalidade procede da modelização a partir da língua natural. No limite desse raciocínio situa-se a síntese sistêmica: o conceito de cultura como texto, na verdade, deve ser entendido como *texto no texto*. Todo texto da cultura é codificado, no mínimo, por dois sistemas diferentes. Por conseguinte, todo texto da cultura é um sistema modelizante (MACHADO, 2003, p. 39).

O estudo sobre os sistemas modelizantes é eixo central da semiótica da cultura. Os sistemas modelizantes de segundo grau se organizam ou se arranjam a partir de sistemas modelizantes de primeiro grau. Ou seja, a cultura opera como organizadora de sinais, os quais, estruturados, tornam-se comunicação. Como explica Paulo Nogueira, esses são os sistemas da cultura que dão forma ao que é amorfo, da mesma forma que a língua natural organiza em mundo humano a natureza (NOGUEIRA, 2012, p. 22).

Por isso Irene Machado pode dizer que “a cultura como texto implica a existência de uma memória coletiva que não apenas armazena informações, como também funciona como um programa gerador de novos textos, garantindo assim a continuidade” (MACHADO, 2003, p. 102). A cultura é a anexação de textos e os textos são unidades básicas da cultura. Para isso ser possível, pensa-se a cultura na lógica da negação radical da existência de qualquer signo isoladamente. Um signo requer outro signo; um texto requer outro texto. O texto não é fenômeno isolado, mas pertence a um grande sistema, chamado por Lotman de *semiosfera*, o resultado e a condição para o desenvolvimento da cultura, fora da qual não pode haver linguagem e comunicação (Cf. LOTMAN, 1990). A semiosfera pode ser definida, antes de qualquer coisa, a

partir deste princípio: as coisas não existem isoladamente. Dessa forma, podemos definir a semiosfera por alguns pontos (VIEIRA, 2007, p. 99-113):

1. Conjunto de textualidades, um texto junto de outro texto que faz dele um texto; sem textos prévios não há texto;
2. É algo formado por uma rede (interminável) de interpretações; ou
3. Esfera da comunicação;
4. É uma rede processual de signos ou semiose;
5. Lugar de todos os *Umwelts* (ambientes/meio ambiente) interconectados. Dois *Umwelts* quaisquer, quando em comunicação, são parte de uma mesma semiosfera;
6. Espaço das semioses;
7. É o lugar de organização de sentido;
8. O espaço da relação parte-todo.

O semiótico define semiosfera, por analogia ao conceito de biosfera, como o funcionamento dos sistemas de significações de vários tipos e níveis de organização. A biosfera é sua analogia preferida por ser um conceito que serve, obviamente, para pensar o *continuum* semiótico (LOTMAN, 1996, p. 21.), o qual nos mostra a unidade, interrelação e conservação do cosmo. Essa afirmação poderia levar a afirmações rápidas, ao se confundir semiosfera com a noosfera. Enquanto esta tem existência material e espacial, abarcando uma parte do nosso planeta, o espaço semiótico tem caráter abstrato (VIEIRA, 2007, p. 100).

Lotman tem o cuidado, também, de não permitir que essa abstração se torne metáfora. Pelo contrário, ele afirma que:

Isso, sem dúvida, de modo nenhum significa que o conceito de espaço se entende aqui em sentido metafórico. Estamos tratando de uma determinada esfera que possui os traços distintos que se atribuem a um espaço cercado em si mesmo. Somente dentro desse espaço resultam possibilidades de realização dos processos comunicativos e produção de novas informações. (LOTMAN, 1996, p. 23).

A semiosfera, enquanto o *turning point* dos conceitos da

semiótica da cultura, nos ajuda a compreender o modo como a textualidade se realiza em seu ambiente. “O conceito de semiosfera, cunhado por Lotman, foi inspirado no conceito desenvolvido pelo geoquímico russo Vladimir Vernadsky (1863-1945), a partir do conceito do cientista suíço Edouard Zuss, a biosfera” (NOGUEIRA, 2012, p. 21). Na bioesfera a matéria é vista como unidade orgânica, formada por organismos vivos, os quais não podem viver e existir isoladamente; um precisa do outro. Homens, mulheres ou qualquer organismo vivo são delimitados pela presença e ausência de distintas substâncias.

Também em relação à semiótica é possível um enfoque análogo. Pode-se considerar o universo semiótico como um conjunto de distintos textos e linguagens fechadas em relação umas com as outras. Então, todo o edifício tem a aparência de estar construído de distintos tijolos. Sem dúvida, parece mais frutífera a abordagem de outra forma: todo o espaço semiótico pode ser considerado como um mecanismo único (mas como um organismo). Então, ele não é um ou outro tijolo, mas o “grande sistema”, denominado semiosfera. A semiosfera é o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose [...] (LOTMAN, 1996, p. 24).

A semiosfera é sempre delimitada, sendo a *fronteira* um dos conceitos fundamentais na semiótica lotmaniana. Assim, por um lado, existem os espaços semióticos e, por outro, os espaços extrasemióticos ou alosemióticos (da não cultura). A fronteira, portanto, é esse mecanismo que traduz o extrasemiótico em semiótico. A *fronteira*, nesse sentido, é determinada pela posição do observador. O que é percebido por determinado observador como espaço “não semiótico”, pode se constituir em outra semiótica. Ou seja, a partir do ponto de vista interno de uma cultura pode-se olhar para um externo não semiótico. E é por isso que os limites de determinada cultura dependem do observador (LOTMAN, 2005, p. 213).

Portanto, “a fronteira semiótica é a soma dos filtros tradutores — filtros bilíngues através dos quais passam um texto que é traduzido à outra linguagem (ou linguagens) que está fora de dada semiosfera” (LOTMAN, 1996, p. 24). A fronteira é o mecanismo que traduz as mensagens externas para a linguagem interna da

semiosfera. Os textos não semióticos ou alosemióticos estão fora desse espaço e a fronteira delimita o âmbito individual da semiosfera. Contudo, esse espaço é um conjunto de linguagens que se organizam de modo coletivo, criando unificação identitária coletiva. Com a fronteira se cria uma pessoa coletiva pela qual há o relacionamento com os demais textos dos espaços não semióticos; sem a fronteira não há contato com os espaços outros.

A função da fronteira, como uma espécie de superfície orgânica da biosfera, reduz-se a limitar a penetração do texto inteiro, filtrando-o e elaborando-o adaptativamente. Em diversos níveis, essa função invariante se realiza de diferentes modos (LOTMAN, 1996, p.26). No nível ou em relação à semiosfera, (1) tem o objetivo de determinar o que é próprio, diferenciando-o do outro; (2) serve de filtro para as mensagens externas, (3) traduzindo-a para a sua própria, como também (4) convertendo as não mensagens externas em mensagem, o que seria a sua transformação semiótica em informação. Isso significa a separação do próprio em relação ao alheio. É a fronteira que traduz para dentro do espaço da semiose aquilo que é externo, desconhecido, não controlado, tornando-o (na medida em que o modeliza) algo comum, mas gerando também transformações na linguagem interna.

Em primeiro lugar é pela fronteira que se torna possível apreender as trocas operacionais sígnicas [...]. O processo relacional instaurado entre dois ou mais sistemas modelizantes não corresponde a uma transferência linear de informações. Vale lembrar que a tradução aqui referida é um processo modelizante e, enquanto tal, recodifica o sistema ao modelizá-lo em outra configuração. Esta forma de correlação entre sistemas impossibilita o estabelecimento de uma conexão simples e direta entre distintas esferas, pois neste processo opera-se a tradução entre códigos com características singulares, resultando na redefinição dos mesmos, de modo que um mesmo código nunca “chega” a um sistema tradutor, uma vez que a “intromissão” de um novo código pode ocasionar a redefinição da linguagem característica de uma unidade sígnica (RAMOS, 2007, p. 38).

Ao definir os espaços semióticos e não semióticos, cria-se

a ideia de individualização e relação com os outros sistemas. No entanto, esse não é um espaço fechado, mas aberto a transferências informacionais. O conceito de semiosfera está bem próximo ao ambiente no qual se organizam as memórias culturais na perspectiva dos Assmann; ou seja, o *locus* do *arquivo* e do *cânon*.

Outra expressão importante para a semiótica da cultura é o conceito de *texto*. Para Lotman e sua escola, o texto é um espaço semiótico de troca e diálogo no qual as línguas vivem a lógica da interação e interorganização em processos de modelização. No Brasil, o professor Paulo Nogueira, que lidera o Grupo de Pesquisa Oracula, tem aplicado os trabalhos da Escola de Tartú-Moscou ao estudo da religião, especialmente o conceito de texto (Cf. NOGUEIRA, 2012, p. 15-31; NOGUEIRA, 2012b, p. 13-30.). A grande contribuição dessa iniciativa para a pesquisa centra-se na compreensão da religião como um sistema de comunicação e elaboração de mensagens: “texto da religião” ou “texto cultural religioso” (NOGUEIRA, 2012b, p. 16-17).

O texto, para Lotman, tem três funções: (1) função comunicativa; (2) função geradora de sentido; (3) função mnemônica (Cf. LOTMAN, 2007.). A primeira função foi a mais observada pelos linguistas durante muito tempo. Esta mostra o texto como processo de realização da língua natural. A função tradicional da linguagem seria transmitir a mensagem de um emissor ao receptor e, nesse sentido, qualquer ruído atrapalharia a função do texto (RAMOS, 2007, p. 32.). Essa função se refere aos textos monossêmicos, manualísticos. A segunda função tem relação com o seu potencial polissêmico, o que proporciona a produção de novos textos no ato da comunicação de textos não mecânicos/manuais. Como diz Paulo Nogueira:

Na produção de textos, em razão da identidade apenas relativa, entre emissor e receptor e da consequente existência de mais de um código, sobressai-se outra função da linguagem: a função criativa, de geração de novas mensagens. Ou seja, havendo entre emissor e receptor não um único código — devido a relacionamento assimétrico entre eles, mas diferentes códigos, torna-se constantemente necessária a escolha, tradu-

ção e, por conseguinte, tem-se a produção de novas informações [...] A comunicação humana insere “ruídos” o tempo todo. E por meio da diversidade de códigos que os textos estão sempre prontos a gerar novos textos (NOGUEIRA, 2012b, p. 17-18).

Os códigos que decifram os textos deformam o texto do emissor. No encontro dos códigos, para decifrá-los, acontece o ruído que seria o potencializador da renovação. Em função o relacionamento assimétrico entre emissor e receptor, não há apenas um código entre eles, mas muitos. A pluralidade de códigos, portanto, gera inúmeros textos. Além disso, quem lê o texto tem pressupostos, questões e conhecimentos diferentes do emissor (NOGUEIRA, 2012b, p. 22). O ruído, na verdade, é o necessário corolário do encontro dos códigos de quem produz e quem lê o texto. Dessa maneira, o ruído, enquanto resultado das complexas relações inerentes ao poliglotismo interno do texto, torna-se o responsável pela gestação de novos sentidos (RAMOS, 2007, p. 32).

A terceira função do texto é a mnemônica. Como bem diz Lotman, “o texto não é somente o gerador de novos significados, mas também um condensador de memória cultural. Um texto tem a capacidade de preservar a memória de seus contextos prévios” (LOTMAN, 2007, p. 22.). Esse processamento se faz possível por meio da *tradução* de *tradições* (LOTMAN, 1993, p. 19). Dinâmica, a cultura pode codificar e decodificar mensagens de períodos diversos, traduzindo-as em novos sistemas de signos e de textos, agindo como uma engrenagem complexa de seleção das informações mais necessárias (FERRARI, 2007, p. 256). Por isso, as culturas, enquanto textos, sempre se enriquecem recíproca e constantemente, pois é circular. Mais uma vez, podemos recorrer a Paulo Nogueira:

Este é um conceito central da semiótica da cultura, pois neste caso o texto adquire uma personalidade semiótica. Ele evoca os demais textos por meio dos quais foi interpretado. Ele também traz em si as memórias de sua leitura e dos eventos históricos que ocorreram fora de si, mas que nele podem evocar associação. Ou seja, o texto não é uma mensagem inerte, estática, mas antes uma mensagem que se auto-organiza e que se relacio-

na com outros textos. Este processo de preservação de memória é um sistema poderoso para criação de novos textos (NOGUEIRA, 2012b, p. 18.).

A cultura se apresenta como um mecanismo dinâmico que traduz mensagens em novos textos ou sistemas de signos. Por isso, “cultura é memória, ela relaciona-se necessariamente com a experiência histórica passada. [...] A própria existência da cultura pressupõe a construção de um sistema de regras para a tradução da experiência imediata em texto” (LOTMAN ; USPENSKII, 1981, p. 37-66).

Os textos da cultura refletem esses encontros e trocas, os quais se processam a partir da tradução de tradições, que é feita criativamente, dando aos signos anteriores novos contornos que, por si, são cheios de possibilidades. A semiótica da cultura seria, nessa perspectiva, “[...] a disciplina que examina a interação de sistemas semióticos diversamente estruturados, a não uniformidade interna do espaço semiótico, a necessidade do poliglotismo cultural e semiótico” (LOTMAN , 1996, p. 78.). Por essa e outras razões, os textos sempre serão criativos e estratégicos na apropriação das memórias que os antecedem:

[...] o texto cumpre a função de memória cultural coletiva. Como tal, mostra, por um lado, a capacidade de enriquecer-se ininterruptamente e, por outro, a capacidade de atualizar alguns aspectos da informação depositada nele e esquecer outros temporalmente ou por completo (LOTMAN , 1996, p. 19.).

Aqui percebemos a função própria da cultura, que é ser ambiente de trânsito das memórias e, como diriam os Assmann, sua própria possibilidade de existência. As memórias são elementos principais da cultura, esta que processa informações, organizando-as em algum sistema de signos ou de códigos naturais.

Minha afirmação, contudo, não deve ser entendida como um postulado teórico. Na verdade, parto do princípio de que a cultura dispõe de mecanismos semióticos que lhe são inerentes. Um deles é o processamento de toda e qualquer informação em texto graças ao disposi-

tivo da memória. Antes de entrar no mérito da discussão da cultura como texto é preciso estabelecer as bases da cultura como informação, onde o elemento-chave é a memória — a memória não-hereditária (*sic*) que garante o mecanismo de transmissão e conservação. A cultura, todavia, compreende não só uma determinada combinação de sistemas de signos como também o conjunto das mensagens que são realizadas historicamente numa língua (ou texto). Traduzir um setor da realidade em uma das línguas da cultura, transformá-la numa codificação, isto é, num texto, é o que introduz a informação na memória coletiva. Neste sentido, a afirmação segunda a qual a vida nada mais é do que uma luta pela informação deve ser ampliada e completada: a história intelectual da humanidade pode ser considerada uma luta pela memória (MACHADO, 2003, p. 38).

É no espaço da cultura que textos podem ser preservados e atualizados. Por isso Lotman fala sobre a “memória comum”, que é formada por alguns textos constantemente presentes. No entanto, essa unidade se dá apenas em certo nível por causa dos *dialetos da memória*, que são organizações internas dentro da memória comum de uma coletividade cultural; estas estão dentro do mundo da cultura dada. Do ponto de vista da semiótica — e aqui está a relação entre cultura e memória — cultura é um espaço no qual se opera a movimentação das memórias na prática da conservação e transmissão:

Desde o ponto de vista da semiótica, a cultura é uma inteligência coletiva ou uma memória coletiva; isto é, um mecanismo supraindividual de conservação e transmissão de certos comunicados (textos) e de elaboração de outros novos. Nesse sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço limitado dentro do qual alguns textos comuns podem conservar-se e serem atualizados [...]. Assim, pois, a memória comum, para o espaço de uma cultura dada, é assegurada, em primeiro lugar, pela presença de alguns textos constantes e, em segundo lugar, ou pela unidade dos códigos, ou por sua invariação, ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação (LOTMAN, 1996, p. 157).

Podemos destacar duas questões dessa afirmação: (1) a

cultura como memória coletiva, supraindividual, de conservação e transmissão de textos — isso implica a aceitação da presença na semiosfera de textos que precedem as relações e significações sincrônicas; (2) a perenidade assegurada por unidades de códigos e transformações. Lotman diz que a memória da cultura não é somente uma, mas é internamente variada, o que permite a presença de subestruturas culturais com diferentes composições e volumes de memórias, surgindo semânticas locais. No entanto, textos eliptizados, que estão no nível de uma subcoletividade, quando passam de seus limites locais precisam ser completados com glossários, comentários, etc. para serem compreendidos. Isso testemunha a passagem dessa esfera para uma coletividade com outro volume de memórias (LOTMAN, 1996, p. 160).

Como se tem afirmado aqui, para Lotman, a memória é a conservação de textos. Esta pode ser dividida em duas: memória informativa e memória criativa (criadora). Esses dois conceitos estão muito próximos das *memórias ativa e passiva* (cânon e arquivo). Interessante é a afirmação lotmaniana de que os textos atuais sempre serão iluminados pela memória, e os não atuais passam a existir como potencialidade — o que se parece com a ideia da potencialidade, agora semiótica, do arquivo definido pelos Assmann. Assim, os textos atuais são iluminados pela memória, mas os não atuais não desaparecem, passando a existir em potência.

Por isso, Lotman pode falar que a memória cultural é pancrônica (sincrônica e diacrônica), bem como se opõe ao tempo — conserva o passado como algo que está (LOTMAN, 1996, p. 159). No entanto, não perde de vista que essa presença não é o passado enquanto realidade passiva, mas se insere na dinâmica da memória que gera novos textos.

O que forma a “memória comum” são textos preservados como uma espécie de cânon da cultura, de dentro do qual surgem subculturas com suas memórias e coletividades locais. Contudo, uma pergunta logo nos vem: qual é o processo que gera certas conservações e esquecimentos? Parece que os Assmann, quando falam da memória cultural como arquivo e cânon, não conseguem responder com tanta clareza. Lotman talvez responda bem a essa

pergunta.

Cada cultura define seu paradigma do que se deve recordar (isto é, conservar) e o que se deve esquecer. Este último é apagado da memória da coletividade; é “como se deixasse de existir”. Mas com as mudanças temporais, o sistema de códigos culturais muda o paradigma gerador de memória-esquecida. O que se declara verdadeiramente existente pode tornar-se “como se não existisse”, e o que deve ser esquecido e o que não existiu pode ganhar peso de existente e significativo (LOTMAN , 1996, p. 160).

A cultura, em um processo não previsto e fruto de sua dinâmica, segundo Lotman , passa por mudanças de sistemas de códigos e isso pode servir para trazer à existência o que foi decretado memória esquecida, assim como apagar/esquecer as memórias vivas. Contudo, não somente muda-se o conjunto dos textos, como também os próprios textos, pois sob a influência de novos códigos utilizados para decifrar os textos acontecem deslocamentos dos elementos significativos e não significativos da sua estrutura. Por isso os sentidos da memória cultural “não se conservam, mas crescem” (LOTMAN , 1996, p. 160). Eis aí a dinâmica na memória cultural de esquecimento e lembrança.

Seguindo elucubrações lotmanianas, os textos que formam a “memória comum” de uma coletividade cultural servem para interpretar os que circulam em corte sincrônico da contemporaneidade da cultura, bem como geram novos textos. A memória cultural, formada por textos perenizados, serve como uma espécie de óculos para interpretação dos textos que compõem a semiosfera, além de agirem na criatividade e criação de novos comunicados (textos).

Quando os textos da memória cultural entram em choque com os textos contemporâneos, a produtividade de sentido depende do espaço da lacuna semiótica, o que gera uma explosão na gramática cultural, que é resultado do encontro rico dos textos da cultura com os da contemporaneidade.

Lotman não fala de uma memória comunicativa. Talvez as

memórias das subestruturas da cultura, as submemórias que formam as semânticas locais, possam ser inseridas nessa categoria. No entanto, a memória coletiva lotmaniana está de acordo com o que os Assmann chamam de memória cultural.

3 Implicações da semiótica russa da cultura para o discurso teológico

Uma vez que se tenha compreendido sinteticamente a semiótica da cultura, na perspectiva de Iuri Lotman, neste momento propõe-se discutir algumas implicações para o discurso teológico. Inicialmente, analisaremos essas correlações de modo geral e, num segundo momento, de modo específico sugerimos a revelação, em sentido teológico, como exemplo de um campo no interior do qual podemos pensar as implicações da semiótica russa da cultura para a Teologia.

3.1 Considerações sobre os discursos teológicos

Partimos aqui do pressuposto de que um discurso se caracteriza por ser um conjunto de memórias, perspectivas, expectativas e vivências, o que significa que não se reduz à língua, embora a pressuponha. O discurso não pressupõe a língua como sistema abstrato, inerte, mas a trata como “língua no mundo”, já que a produção de sentido é parte da vida dos seres humanos.

[O discurso é] um fenômeno social complexo, multifacetado, que nasce a partir do diálogo entre discursos diversos. Constituiu-se no âmbito do já-dito e, ao mesmo tempo, é orientado para o discurso-resposta que é solicitado a surgir. Todo discurso responde a outros dizeres e, por conseguinte, é tecido heterogeneamente por uma diversidade de vozes (posições sociais, ponto de vista) mais ou menos aparentes. Entre o discurso e o objeto, entre o discurso e a personalidade do falante interpõe-se um meio flexível, muitas vezes difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos alheios sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema. O discurso, desse modo, configura-se a partir de um entrelaçamento de interações sociais complexas, pois em todos seus cami-

nhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Nesse processo, a materialização do discurso pressupõe a inscrição valorativa de um dado locutor, a posição de um sujeito frente a outros discursos. Em outras palavras, o discurso existe na forma de enunciados concretos de determinados falantes, sujeitos do discurso que se constituem dialógica e historicamente. Logo, o discurso é constitutivamente ideológico, dialógico e histórico. Os enunciados, segundo finalidades determinadas, interlocutores definidos, tempo e espaço próprios, concretizam-se em gêneros do discurso em esferas sociais de atividade humana (FLORES et al, 2009, p. 84).

Os processos e as condições a partir das quais se produz a linguagem consideram o ser humano em sua história, afinal, há uma relação entre a língua, os sujeitos que a falam e as circunstâncias nas quais se produz o dizer. Ou seja, deve-se relacionar a linguagem à sua exterioridade (Cf. ORLANDI, 1998). Os estudos discursivos, portanto, não tratam a língua de forma “higienizada”, ou circunscrita a si mesma, mas a concebem “em trânsito”. Considerar o discurso nessa perspectiva facilita a aproximação entre a semiótica russa da cultura e o discurso teológico, na medida em que a estrutura dos sistemas semióticos da cultura deriva da língua natural, mas não se limita a ela. Nesse sentido, os sistemas semióticos da cultura imitam a língua. Esses sistemas culturais, tais como narrativas, crenças, ritos, moda, arquitetura etc., são chamados de sistemas modelizantes de segundo grau, por que são derivados da língua natural. Tal fato revela a inseparabilidade entre língua e cultura e abre espaço para as formações discursivas religiosas que ultrapassam o sistema linguístico. Ou seja, a língua modela a cultura e a cultura fornece estrutura para a linguagem (NOGUEIRA, 2012b, p. 21).

Em grande medida, o conceito de verdade do qual se alimentam muitas narrativas religiosas e com o qual se constrói muitas tradições teológicas deriva de se ignorar esse espaço de discursividade que ultrapassa a língua. Em geral, parte-se do pressuposto de que a língua figura o mundo, ou seja, pressupõe-se que a verdade está no mero encadeamento dos códigos linguísticos.

Entretanto, ignoram-se os sujeitos em sua história; ignoram-se as circunstâncias nas quais se produz o dizer; ignoram-se a exterioridade e o trânsito da linguagem; enfim, ignoram-se as modelizações da linguagem. O discurso teológico, portanto, não se refere à mera recuperação dos registros linguísticos históricos, ou à translúcida apresentação dos conteúdos bíblicos, mas, pressupõe que as linguagens a partir das quais se constrói, são linguagens “no mundo”. Essa mundanidade da linguagem é fundamental para que tal discurso se construa para além da objetividade da língua.

Nesse sentido, vale ressaltar, só se faz possível uma aproximação entre a semiótica da cultura e a Teologia se desassociarmos esta última de sua matriz metafísica. O Ocidente desde há muito se construiu amparado na afinidade e correspondência entre a linguagem e a realidade descrita por ela, entre o signo e o significante, isonomia essa que repercutiu, em grande medida, na construção do discurso teológico hegemônico. Entretanto, só uma teologia que se baseie na arbitrariedade e dinâmica de sua linguagem e, conseqüentemente, construa-se assumindo essa fragilidade como lugar, é capaz de interagir construtivamente com a semiótica da cultura, na radicalidade da proposta lotmaniana.

Alguns conceitos da semiótica de Lotman vistos na primeira parte deste artigo, tais como memória, tradução, semiosfera, fronteira etc., nos ajudam a compreender a complexidade das narrativas teológicas. A memória, por exemplo, permite-nos compreender melhor o texto enquanto unidade de sentido. E, vale ressaltar, um discurso também pode ser visto como uma espécie de texto, na medida em que se mostra como unidade de sentido.² O texto, assim, condensa a memória cultural e adquire uma personalidade semiótica. Ou seja, todo texto é gerado por outros, e isso significa que em cada texto reside a memória de todos os outros que o geraram e os eventos históricos que os produziram. Cada texto evoca todos os outros por meio dos quais ele veio a existir. O

2. A aproximação entre texto e discurso não é anacrônica, embora nem todos compartilhem da mesma opinião. Ver, por exemplo, FIORIN, José Luiz. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (Orgs.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012. Assumindo, pois, a proximidade entre os dois conceitos, a partir de agora os utilizaremos como sinônimos.

texto é polissêmico, não apenas porque os seus receptores possuem distintas lentes através das quais a leitura se torna possível, mas, também, porque em cada texto reside uma série de outros, o que significa que sua unidade é apenas aparente. Em geral, então, os textos devem ser lidos a partir de sua pluralidade constitutiva, o que significa que tanto mais um discurso será compreendido quanto mais identificáveis forem os textos que o habitam, ou seja, suas partes constitutivas. “Este processo de preservação de memória é um sistema poderoso para a criação de novos textos” (NOGUEIRA, 2012b, p. 18). Além disso, quando se considera os discursos teológicos, sua polissemia se exacerba ainda mais num contexto de interdisciplinaridade, como o nosso, em que certos referenciais teóricos tradicionalmente pertencentes a uma determinada área, são utilizados para se pensar outra.

Não há univocidade no discurso, qualquer que seja ele. O fato de existir, em cada suposta unidade discursiva, vários outros discursos que compõem essa complexa teia, deveria legitimar o diálogo, na medida em que se torna mais difícil demonizar o outro quando se tem a consciência do quanto o tal discurso é devedor de todos os que o atravessaram e nele se sedimentaram. As variáveis que contribuem para essa polissemia são muitas: (a) diferentes codificações presentes no texto; (b) participação dos leitores (que também afetam com sua personalidade, sua memória cultural, seus códigos, suas escolhas que nunca são idênticas as do autor); (c) encontro desse texto com outros textos. A leitura, nesse sentido, sempre oscilará entre *compreensão* (busca de uma unificação dos códigos do leitor com os códigos do autor, em que o leitor procura amenizar o acidental na leitura, ainda que o processo de leitura seja invadido pela personalidade, memória cultural, código, associações do leitor etc.) e *incompreensão*. Esta acontece porque esses elementos nunca são idênticos aos do autor. Entretanto, a Teologia clássica tem dificuldades em lidar com a *incompreensão*, sobretudo aquela para a qual a intenção do autor é fundamental para sua suposta resolução no contexto do processo de leitura. Deve-se ressaltar que a *incompreensão* é fundamental na articulação de um discurso teológico, já que evita que se recaia

numa hermenêutica da manutenção que, no final das contas, não passa de uma anti-hermenêutica. A *incompreensão* também é a assunção dessa complexidade semiótica no processo de leitura.

Como vimos na primeira parte do artigo, a semiosfera é o espaço da cultura, dentro do qual circulam, reproduzem-se, articulam-se e se relacionam assimetricamente os diferentes textos. Tal como os ambientes da biosfera, que condicionam, limitam e transformam a vida, a semiosfera também circunscreve o espaço de possibilidades semióticas. Caracteriza-se, nesse sentido, por sua delimitação do espaço, ou seja, por sua fronteira. Nas palavras de Lotman, “a fronteira semiótica é a totalidade dos tradutores-filtros bilíngues, por meio dos quais, passando um texto, ele se traduz a outra linguagem” (tradução nossa).³ Portanto, a semiosfera consiste num conjunto de textos, considerados semióticos, que se distinguem de outros textos alosemióticos, ou seja, textos da não cultura. A fronteira, nesse sentido, assegura a individualidade semiótica interna, por um lado, e também se constitui no espaço de tradução do não texto em texto, por outro. Ou seja, tanto estabelece os fatos semióticos da cultura quanto semiotiza os fatos não semióticos de forma a incorporá-los à cultura.

Vale ressaltar que o novo texto-discurso, que inicialmente se encontra nas imediações da fronteira, com o tempo se desloca para o interior da nova semiosfera, servindo-lhe de unidade e coesão. Como afirma Lotman, a fronteira é um mecanismo bilíngue, capaz de traduzir as mensagens externas (não semióticas) à linguagem interna da semiosfera. Somente a tradução, enquanto esse processo que filtra por meio da fronteira aquilo que é externo e o elabora, torna a realidade em realidade-para-si. A tradução, então, funciona como um mecanismo de produção de sentido, mecanismo esse que é responsável por tornar a não realidade em realidade. Isso explica como os textos alosemióticos parecem tão absurdos e sem sentido para quem se encontra dentro de sistemas consolidados, ou seja, dentro de sistemas cujos discursos se encontram mais próximos do interior da semiosfera. Desde que a

3. “[...] la frontera semiótica es la suma de los traductores-‘filtro’ bilingües pasando a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje” (LOTMAN, 1996, p. 12).

realidade é sempre realidade-para-si, os textos alosemióticos estão fora daquilo que se constitui realidade. Percebe-se aqui nitidamente a necessidade de se integrar à realidade sua relação com o mundo, com a história. Felizmente, há interessantes iniciativas no campo da Teologia que procuram repensar alguns discursos que se construíram sobre a ideia de uma realidade-em-si que, portanto, ignora a existência de distintas semiosferas quando se trata de compreensão do mundo. É o caso do teólogo Joseph Moingt, para quem Deus é sempre um *Deus-para-nós* (Cf. MOINGT, 2010). Ou seja, Moingt busca integrar ao ser de Deus sua relação com a história. Ele abandona o pressuposto de um Deus-em-si, o Deus da metafísica, e busca compreender o Deus na história, revelado em Jesus, que inevitavelmente adquire sentido na experiência humana. A proposta de Moingt significa assumir o ser de Deus sob o horizonte da história, da nossa história, e isso necessariamente implica em se considerar que o objeto da fé não se separa da subjetividade da fé. Se tal proposta fosse colocada nos termos da semiótica russa da cultura, falar de um *Deus-para-nós* equivaleria a falar de um *Deus-semiótico*, ou seja, um Deus que cruza as fronteiras semióticas e vai sendo permanentemente traduzido para novas formas semióticas que perfazem um determinado discurso.

A fronteira, portanto, é esse lugar, essa periferia do sistema da cultura, no qual ocorrem as transformações em primeiro nível. Posterior e paulatinamente essas transformações serão assimiladas pelo centro do sistema. E é por isso que essa periferia garante ao mesmo tempo a unidade interna do sistema e também sua transformação por meio da tradução daquelas linguagens exteriores. Isso significa que um Deus-alosemiótico pode paulatinamente se tornar semiótico, desde que seja traduzido e incorporado à semiosfera. Quanto à importância do conceito de fronteira, assim se expressa Lotman: “a valorização do espaço interior e exterior não é significativo. Significativo mesmo é a própria existência de uma fronteira” (tradução nossa) ⁴.

Os conceitos lotmanianos também nos ajudam a enten-

4. “La valoración de los espacios interior y exterior no es significativa. Significativo es el hecho mismo de la presencia de una frontera” (LOTMAN, 1996, p. 16).

der, por exemplo, a ideia de “princípio” — largamente utilizada em discursos religiosos e teológicos —, como algo não sujeito às contingências históricas. Em geral, um “princípio” é compreendido e assumido como elemento metafísico, supratemporal. Quanto a isso é preciso ressaltar que muitos discursos religiosos e/ou teológicos — alguns capazes de dar origem a instituições e estabelecer tradições — nascem e se constroem no contraponto com outros discursos. Ou seja, qualquer discurso teológico assegura sua individualidade semiótica interna na medida em que estabelece com precisão a fronteira que o distingue do (agora) não discurso (o texto alosemiótico). Nesse sentido, num primeiro momento, o rompimento com um discurso qualquer é mais do que compreensível, na medida em que a identidade desse novo discurso se justifica na necessidade de marcar diferença, afinal, são essas diferenças que justificam o rompimento com o discurso anterior. Os traumas, fraturas e contrapontos, portanto, são constitutivos da identidade de um discurso. Podemos citar como exemplo todo o discurso a partir do qual a tradição da Reforma se constrói e que, em grande medida, é sintetizado nos “*Solas*”. Estes são considerados pela tradição como princípios nucleares inegociáveis, na medida em que marcam a identidade protestante. É natural que o *Sola Gratia*, por exemplo, seja o recurso que assegura a individualidade semiótica do discurso protestante na medida em que se justifica no embate com a teologia católica das boas obras. Há, portanto, um condicionamento histórico que determina a manufatura do novo discurso e deixa nele suas digitais. Ou seja, o novo discurso construído não resulta do mero encadeamento dos códigos linguísticos, não resulta da mera identificação e resgate dos textos bíblicos sobre a graça, mas, é entretecido “no mundo” a partir da contingência histórica. A própria mundanidade — enquanto esse conjunto de memórias, perspectivas, expectativas, vivências e circunstâncias — se constitui num texto que impregna o discurso e que não pode ser desconsiderado em sua compreensão. Nesse caso, se não fosse o conjunto de perspectivas a partir do qual a teologia católica das boas obras se constrói, embora ainda fosse possível falar de graça, provavelmente não haveria um *Sola Gratia*. Mas, o não reconhecimento da contingência histórica, ou seja, dessa munda-

nidade inevitável, faz com que aquilo que nasce do chão da história paulatinamente se eleve à categoria de princípio metafísico. Ou seja, em grande medida aquilo que comumente se chama de “princípio inegociável”, na verdade, deriva do não reconhecimento da pluralidade semiótica, que inclui a contingência histórica.

Entender o discurso teológico protestante passa, então, pela identificação de todos os textos que o habitam, o que inclui distinguir a memória primitiva e todas as outras que surgem das inevitáveis reinterpretações históricas, sempre marcadas por expectativas, vivências, circunstâncias etc. Nesses termos, há de se relativizar os discursos, na medida em que sua complexidade marcada pela presença de uma pluralidade de outros textos inviabiliza se falar de um “texto originário”, como normalmente acontece quando se apela a um retorno à chamada Igreja Primitiva. O máximo que se poderia falar é de uma experiência original — no sentido de ser a primeira —, mas que não pode ser compreendida senão à luz do caminho histórico no interior do qual “a experiência andou”. E, nesse sentido, a frase “o caminho faz o caminhante” assume contornos significativos para o que aqui queremos indicar.

Por outro lado, o diálogo teológico ganharia muito caso se compreendesse melhor as dinâmicas que estão presentes em cada semiosfera. Afinal, aquilo que inicialmente se constituiu movimento natural de contraponto a determinado discurso, com vistas à individualidade semiótica, depois de algum tempo pode perder o sentido, já que a mundanidade à qual nos referimos inclui o próprio movimento da história. Ou seja, as expectativas, vivências, circunstâncias etc. mudam, exigindo que se reconstruam os textos-discursos. Por exemplo: motivações que levaram grupos religiosos a se separarem de seus núcleos originais e a constituírem novas semiosferas, com o passar do tempo deixam de existir, fragilizando, assim, a própria fronteira que com o passar do tempo foi sendo fortalecida. Isso pode significar que o observador tenha que se deslocar de sua posição e redefinir a fronteira (lembramos de que, para Lotman, é o observador que define a posição da fronteira). Obviamente, aqui está a oportunidade para o diálogo, na medida em que por força das novas circunstâncias os sujei-

tos poderiam se posicionar novamente mais próximos da fronteira, onde as traduções normalmente ocorrem. Essa relativização do discurso, que decorre de se conseguir diluir sua suposta unidade nos vários textos que o constituem — o que inclui as unidades de sentido relativas à contingência histórica —, indica um movimento de retorno à fronteira. Entretanto, infelizmente, apesar das mudanças nas condições históricas que originalmente geraram a suposta unidade de sentido, muitos discursos se mantêm rigidamente delimitados e as alosemiosferas implacavelmente negadas.

3.2 A fronteira entre ortodoxia e heresia

Os conceitos de semiosfera e fronteira também são importantes para a compreensão dos limites que separam ortodoxia e heresia, na medida em que nos ajudam a entender como acontecem as mudanças e transformações dos textos no interior de uma dada semiosfera. Embora ao longo da história os conceitos de ortodoxia e heresia foram sendo absolutizados, adquirindo status metafísico, e muitos ainda lidem com eles nesses termos, a semiótica russa da cultura nos ajuda a compreender melhor a inevitável relatividade dessas posições. Normalmente, em termos lotmanianos, a heresia é simplesmente aquilo que se encontra do outro lado da fronteira. Daí nossa construção daquilo que é ímpio, daquilo que é “do mundo”, daquilo que é liberal (em sentido negativo) etc. Isso que é considerado herético (alosemiótico), tanto auxilia na consolidação interna daquilo que é semiótico (pela simples oposição entre a cultura e a não cultura), como também é traduzido por meio da fronteira, podendo posteriormente ser transferido para o centro do sistema e consolidar a identidade.⁵ Ou seja, o que é

5. É claro que deve ser considerada a diferença entre o alosemiótico apenas como *outro* e o alosemiótico enquanto algo negado, da ordem do falso. O conceito de heresia parece se estabelecer a partir dessa segunda aceção.

heresia hoje pode não ser amanhã. Tudo depende da capacidade de determinada semiosfera em traduzir os fatos não semióticos em semióticos. Ou seja, os textos que se mantêm nas imediações da fronteira são mais susceptíveis de flertar com os textos que estão do outro lado da fronteira pelo caráter bilíngue desta, e, paulatinamente, incorporá-los à semiosfera.

Como já afirmamos anteriormente, as contingências históricas são importantíssimas — enquanto textos que são — na tradução daqueles elementos que são inicialmente estranhos, mas que podem ser traduzidos e se tornarem familiares. Necessidades de ordem social, política e econômica, por exemplo, frequentemente podem contribuir para que algo considerado extremamente estranho a um discurso, com o tempo se torne tão normal e familiar. Um bom exemplo disso pode ser percebido no transplante do metodismo — tal como foi concebido na Inglaterra do século XVIII — para a América do Norte. Sabe-se o quanto John Wesley lutou em prol do fim do tráfico de escravos e da própria escravidão, servindo como articulador dos diversos e distintos personagens e movimentos presentes na Inglaterra de seu tempo. Várias de suas cartas comprovam esse incansável esforço de Wesley (Cf. RENDERS, 2013.). Portanto, se existe uma marca distintiva de Wesley e o movimento metodista inglês do século XVIII, esta é sua bandeira antiescravista. No entanto, menos de 100 anos depois, a vertente do metodismo que se radicou no Sul dos Estados Unidos flertou com a escravidão e finalmente se tornou escravista.⁶ Embora não explique tudo, questões de ordem política e econômica ajudaram a de-

6. Com relação às mediações distorcionantes do metodismo, ver ÁRIAS, Mortimer. As mediações distorcionantes na transmissão do legado original de Wesley. In: MÍGUEZ-BONNO, José et al (Orgs.). *Luta pela vida e evangelização: a tradição metodista na teologia latino-americana*. São Paulo: Paulinas, 1985.

terminar essa guinada radical. Ou seja, compreender o metodismo do Sul dos Estados Unidos, e o discurso que o sustenta, passa por compreender as contingências históricas que perpassaram essa tradição. Não há, nesse sentido, um metodismo-em-si, apenas um metodismo-para-nós, pra nos utilizarmos aqui da nomenclatura de Moingt, tal como apresentada anteriormente.

A própria matriz religiosa brasileira mostra como práticas consideradas estranhas a determinado sistema religioso, aos poucos vão sendo traduzidas, incorporadas e assumidas como centrais pelo sistema. Isso pode ser identificado na formação histórica da nacionalidade, afinal, percebe-se que a mestiçagem é determinante da identidade brasileira. A aproximação de movimentos originalmente antagônicos facilita a fusão de seus elementos, e a incorporação destes origina novos movimentos ou mesmo permite a reconfiguração dos movimentos “originais”. É nesse sentido que se pode entender a chegada do catolicismo ibérico e da magia europeia ao Brasil, trazidos pelos colonizadores, e seu encontro com as religiões indígenas. Posteriormente, as religiões de matriz africana também são trazidas pelos negros, vítimas da escravidão, e articuladas aqui num significativo sincretismo. No século XIX, o mosaico foi ampliado com o espiritismo europeu e alguns fragmentos do Catolicismo romanizado (BITTENCOURT FILHO, 2003, p. 41-42). Também no século XIX chegam as denominações do Protestantismo Histórico que, diferentemente do catolicismo popular, identificavam “os valores religiosos nativos com o mal, o pecado e a heresia [...] Tal rejeição tornou-se mesmo um elemento constitutivo da identidade evangélica brasileira, assim como lhe enriqueceu o discurso apologético, visceralmente anticatólico” (BITTENCOURT FILHO, 2003, p. 43).

A matriz religiosa brasileira, portanto, demonstra essa irregularidade semiótica que caracteriza as várias semiosferas religiosas. A consciência de que a fronteira é sempre determinada pelo observador — o que significa que o que é considerado espaço não semiótico por determinado observador, pode se constituir espaço de outra semiótica — poderia ajudar no diálogo inter-religioso, na medida em que dilui a consciência de absolutidade dos sistemas e os relativiza à perspectiva do observador. Sem dúvida, teologias que trabalham mais na fronteira são mais afeitas às mudanças, alargamentos e transformações e, conseqüentemente, ao diálogo.

Ainda um bom exemplo desse inevitável alargamento da semiosfera, que por meio da tradução transforma fatos alo-semióticos em semióticos, é a relação entre Teologia e mística, tal como se deu na Idade Média. A Teologia adota o termo “mística” para explicar fenômenos surgidos em diferentes seguimentos do Cristianismo que dificilmente se encaixariam na estrutura da Escolástica ou de posteriores teologias dogmáticas, confessionais ou sistemáticas. O termo “mística” permitiu uma saída honrosa para dificuldades doutrinárias decorrentes da leitura de textos, poemas ou hinos de homens como São Boaventura, Mestre Eckhart, São João da Cruz, Santa Tereza de Ávila, Evelyn Underhill etc. Esses escritos poderiam ser lidos com outras lentes e isso poderia desculpar eventuais desvios doutrinários. Afinal, os místicos eram dotados de uma capacidade extraordinária que os distinguiu de outros cristãos, considerados “pessoas comuns”, e mesmo dos teólogos. Enquanto pessoas comuns necessitavam de mediações institucionais, como o clero, o dogma, a liturgia etc., os místicos supostamente tinham uma relação “imediata” com Deus. Por estranho que poderiam parecer as visões, sonhos etc., tudo estava pro-

tegado pela aura do conceito — uma espécie de “licença teológica” (Cf. CALVANI, 2014). Ou seja, tem-se aqui um alargamento da semiosfera que possibilita aquilo que parece estranho ser paulatinamente incorporado ao familiar. Quando se considera a história da espiritualidade, de modo geral, percebe-se como esse conceito vai se alargando cada vez mais. É nesse sentido que se pode falar atualmente de uma espiritualidade laica; espiritualidade não religiosa; espiritualidade corporativa; espiritualidade humanística etc. Nesse caso, o alargamento decorre de se valorizar cada vez mais o caráter subversivo dessa espiritualidade que se desaloja de suas formas tradicionais.

Conclusão

O artigo apresentou e discutiu os principais conceitos da semiótica russa da cultura, na perspectiva de Iuri Lotman, pretendendo ensaiar possíveis reverberações do pensamento lotmaniano para o discurso teológico. Conceitos, tais como semiosfera, fronteira, memória, tradução se mostraram apropriados para se pensar a Teologia, em geral, e o discurso teológico, em particular.

A semiótica russa da cultura nos ajuda a entender melhor a complexidade da cultura e de suas estruturas hierárquicas. Como vimos, as identidades — em especial as religiosas — não podem ser discernidas, senão à luz da pluralidade de textos que se colocam em relação. Toda identidade se constrói e se consolida a partir dessas interações e é a partir delas que se estabelecem os limites entre o sagrado e o profano, o ortodoxo e o heterodoxo, o canônico e o apócrifo. Esse intercâmbio de textos nos mostra que não basta apenas acessar os textos do passado, para que se compreendam plenamente as tradições e os discursos religiosos.

Aos supostos “códigos originais” devem-se somar as circunstâncias nas quais se produzem, sua condição de estar-no-mundo; ou seja, a linguagem deve se relacionar intrinsecamente com sua exterioridade semiótica.

Obviamente, pensar a Teologia a partir desses conceitos semióticos tende a relativizar significativamente aquilo que se constitui princípio metafísico. Afinal, percebemos a complexidade das tradições e discursos religiosos e suas transformações na história. Entretanto, ao mostrar a inevitabilidade das formações discursivas, podemos ter a impressão de que qualquer tradição ou discurso se legitima, na medida em que Lotman pressupõe, também, que há um caráter imponderável nesses encontros textuais. Ou seja, como se estabeleceria a plausibilidade da luta por mudanças e do engajamento com vistas a um mundo melhor? Essa discursão não foi prevista nos limites deste artigo, mas, certamente, convida-nos à reflexão e a pesquisas futuras.

Referências

- AMÉRICO, Ekaterina V. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lotman*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BITTENCOURT FILHO, José. *Matriz religiosa brasileira: religiosidade e mudança social*. Petrópolis: Vozes/Koinonia, 2003.
- CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. Espiritualidades não-religiosas: desafios conceituais. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 12, n. 35, p. 658-687, jul./set. 2014.
- FERRARI, Mônica Rebecca. A memória da cultura e a memória na mídia em produtos audiovisuais infanto-juvenis. In: MACHADO, *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.
- FIORIN, José Luiz. Da necessidade da distinção entre texto e discurso. In: BRAIT, Beth; SOUZA-E-SILVA, Maria Cecília (Orgs.). *Texto ou discurso?* São Paulo: Contexto, 2012.

- FLORES, Valdir do Nascimento et al. (Orgs). *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Contexto, 2009.
- LOTMAN, I. As três funções do texto. In: LOTMAN, I. *Por uma teoria semiótica da cultura*. Belo Horizonte: FALE; UFMG, 2007.
- LOTMAN, I. *La semiótica de la cultura y el concepto de texto*. In: LOTMAN, I. *La semiosfera I: semiótica de la cultura e del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- LOTMAN, I. On the Semiosphere. *Sign Systems Studies*, v. 33, n. 1, p. 213, 2005.
- LOTMAN, I.; USPENSKII, Bóris. Sobre o mecanismo semiótico da cultura. In: MACHADO, I. (org.). *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Novo Horizonte, 1981.
- LOTMAN, I. Tese para uma análise da semiótica da cultura (Uma aplicação aos textos eslavos). In: MACHADO. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2003.
- LOTMAN, I. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- MACHADO, I. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2003.
- MAINGUENEAU, D. *L'Analyse du Discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette, 1991.
- MOINGT, J. *Deus que vem ao homem: do luto à revelação de Deus*, v. 1. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- NOGUEIRA, Paulo A. S. Hermenêutica da recepção: textos bíblicos nas fronteiras da cultura e no longo tempo. *Estudos de Religião*, n. 42, p. 22, jan./fev. 2012.
- NOGUEIRA, Paulo A. S. Religião como texto: contribuições da semiótica da cultura. In: NOGUEIRA, Paulo A. S. (Org.). *Linguagens da religião: desafios, métodos e conceitos centrais*. São Paulo: Paulinas, 2012b.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *A leitura e os leitores*. Campinas, SP: Pontes, 1998.
- RAMOS, Vaz A. et al. Semiosfera: explosão conceitual nos estudos semióticos da cultura. In: MACHADO, *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.
- RENDERS, Helmut. "Vá em frente, em nome de Deus": seis cartas abolicionistas dos anos 1787 e 1791, escritas por John Wesley, traduzidas e interpretadas. *Revista Caminhando*, v. 18, n. 1, p. 183-198, jan./jun. 2013.
- TOROP, Peeter. A Escola de Tártu como escola. In: MACHADO, Irene. *Escola de*

semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2003.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Semiosfera e o conceito de Umwelt. In: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.

WINNER, Irene Portis; WINNER, Thomas G. The Semiotics of Cultural Texts. *Semiotica*, v.18, n. 8, p. 103, 1976.



Artigo enviado
27/09/2018
em e aprovado em
16/11/2018

V. 8 - N. 16 - 2018

* Doutorando em Teologia
(Faculdade Jesuíta de
Filosofia e Teologia). Email:
maiaramon@gmail.com.

Nicolas Berdiaev, o teatro russo e o simbolismo

Nicolas Berdiaev, the Russian
theater and the symbolism

Ramon Maia *

Resumo

O teatro contemporâneo deve sua gênese ao Teatro de Arte de Moscou (TAM) e aos esforços de Constantin Stanislávski e Vsevolod Meierhold. A partir de suas contribuições, grandes transformações puderam ser observadas na escritura dramática e na montagem cênica que viriam transformar toda a cena teatral ocidental. Efetivamente, há um culto simbolista pela síntese de todas as artes. Os artistas buscam ultrapassar a contingência do mundo. O teatro na Rússia foi a última arte a aderir ao simbolismo. No entanto, tornou-se no mais vigoroso e representativo veículo de comunicação das aspirações simbolistas. As correntes simbolistas da época paulatinamente caminhavam em direção ao misticismo. Segundo Nicolas Berdiaev, os poetas simbolistas viviam a expectativa da visão de novas auroras. Trata-se de uma revolução a caminho e não de aguardar uma nova cultura simbólica coletiva. Esta expectativa é mais uma das formas que a eterna expectativa pela era do Espírito Santo assume.

Palavras-chave: Berdiaev; simbolismo; teatro; teurgia.

Abstract

Contemporary theater owes its genesis

to the Moscow Art Theater (MAT) and to the efforts of Konstantin Stanislavski and Vsevolod Meyerhold. From his contributions, great transformations could be observed in the dramatic writing and the scenic montage that would come to transform the entire western theatrical scene. In fact, there is a Symbolist cult for the synthesis of all the arts. Artists seek to overcome the contingency of the world. Theater in Russia was the last art to adhere to symbolism. However, it has become the most vigorous and representative vehicle of communication of Symbolist aspirations. The symbolist currents of that time were gradually moving toward mysticism. According to Nicolas Berdyaev, the symbolist poets lived the expectation of the vision of new auroras. It's a revolution on the way and not waiting for a new collective symbolic culture. This expectation is yet another form of eternal expectation of the age of the Holy Spirit.

Key words: Berdyaev, symbolism; theater; theurgy.

Podemos dizer que o teatro contemporâneo deve sua gênese ao Teatro de Arte de Moscou (TAM) e aos esforços de Constantin Stanislávski. A partir de suas contribuições, grandes transformações puderam ser observadas na escritura dramática e na montagem cênica que viriam transformar toda a cena teatral ocidental. Devemos ressaltar que a dramaturgia de Anton Tchekhov, trabalhada por Stanislávski, fora o embrião para a pletora de inovações iniciadas no final do século XIX. Com efeito, as novas propostas cênicas do TAM e a nova dramaturgia buscada por Stanislávski somente se tornaram possíveis graças a uma tendência estético-literária existente na sociedade russa: a escola simbolista de poesia e dramaturgia. Por sua vez, um número significativo de criadores e artistas russos foram marcados pela poesia de Rimbaud, Verlaine, Mallarmé e pelo drama de Maeterlinck, Ibsen e Strindberg. O TAM se debruçou sobre a dramaturgia simbolista, pois havia na sociedade russa do início do século XX um “crescente interesse pela vida espiritual e emocional, por aspirações e problemas universais”. (CAVALIERE, 2009, p. 224)

Havia uma dificuldade para a encenação em criar obras baseadas em conceitos abstratos e universais. No ano de 1905, as inquietações de Stanislávski o levaram a idealizar um teatro de pesquisa ou um teatro laboratório, “cujo objetivo era inovação da arte dramática com

novas formas e novos procedimentos.” (CAVALIERE, p. 229) A nova sensibilidade artística exigia novas expressões, o que viria a ser obtido com a poesia simbolista. Assim, fora fundado o Teatro-Estúdio, experimental, sob a direção do ex-aluno de Stanislávski, o então ator Vsevolod Meierhold. O trabalho de Meierhold, alçado à direção artística, consistia na condução das pesquisas, orientando-as rumo “à música e aos aspectos místicos do drama simbolista.” (CAVALIERE, 2009, p. 231) Meierhold merece ser lembrado por suas atuações com os textos de Tchekhov. Seu primeiro trabalho marcante será enquanto ator do TAM, na interpretação da peça *A gaivota*. No TAM, ele permanecera entre 1898 e 1902. Mais tarde, trabalhara em sua própria companhia como encenador, montando Tchekhov após sua primeira ruptura com Stanislávski. É então que retorna para o TAM, dirigindo o Teatro-Estúdio como encenador. A ruptura definitiva com Stanislávski se dá no outono de 1905, quando decide não mais exercer as funções de ator.

Uma página está definitivamente virada para ele. Não somente operou sua mutação de ator para encenador, mas, além disso, ficou possuído pela ideia de uma revolução teatral a realizar. Ele desbravou um caminho inteiramente novo e não pode mais voltar atrás: agora é o possuidor de certos segredos que ele não pode deixar se perderem. Sente-se investido de uma missão grandiosa: fazer do teatro o servo de um novo culto, do qual somente ele conhecerá a liturgia. (ABENSOUR, p. 123, 2011)

Meierhold parte de Moscou para São Petersburgo onde era aguardado pelo grupo de simbolistas locais como um salvador. (ABENSOUR, p. 126, 2011) Com efeito, ele levava na bagagem uma concepção artística de montagem de peça que era simpática ao horizonte do simbolismo. Meierhold elaborou tal concepção a partir da dramaturgia de Maeterlinck. “A forma do espetáculo simbolista” deveria ter como fonte o ritual. Trata-se de tentar abolir as fronteiras do visível em busca do pressentimento do eterno. O drama, assim, ganharia a forma de um teatro místico, religioso. (CAVALIERE, 2009, p. 232)

Assim, a vida humana fluirá de novo com todas as suas paixões logo que o espectador sair do teatro, e as *paixões* então não se mostrarão *fúteis*: a vida fluirá com suas alegrias, tristezas e obrigações, mas tudo isso adquirirá sentido, então teremos obtido a capacidade ou de sair da escuridão ou de *superá-la sem amargura*. A arte de Maeterlinck é saudável e viva. Ele conclama as pessoas à sábia contemplação da inexorabilidade do Destino, e seu teatro ganha a significação de um templo. Não é por acaso que Pastore elogia seu misticismo como o último refúgio dos fugitivos religiosos, aqueles que não desejam se dobrar ao poder temporal das igrejas, mas que também não desejam negar a fé livre no outro mundo. A resolução de questões religiosas pode acontecer em tal teatro. E então não importa o quão sombriamente pinte-se o quadro, uma vez tratando de um *Mistério*, ele esconde em si um infatigável apelo à vida. (MEIERHOLD, 2012, p. 75)

Os trabalhos de Meierhold se juntaram à poesia de Alexandre Blok, à literatura de Andrei Beli, à música de Alexandre Scriabin, ao pensamento estético de Viacheslav Ivanov, bem como, ao pensamento religioso de Nicolas Berdiaev. O que os unia era a busca por uma arte total, cuja qualidade seria não somente a capacidade de expressão, mas, também, a sua natureza metafísica e ontológica. Entretanto, a busca pela ruptura dos padrões artísticos não parece ser, como afirma Georges Nivat, uma exclusividade do simbolismo.

Ultrapassar as fronteiras entre as artes não é próprio ao simbolismo russo, ele herdou esta ambição do romantismo alemão, e mesmo assim, pode-se dizer que, a ambição de escapar do “finito” da arte é tão antiga quanto a própria arte. O *non finito* é próprio a todas as grandes artes *in statu nascendi*, ele é, em certos momentos, o acme que o artista procura, mesmo se seu cliente procura o finito: então o esboço estará para o artista assim como a obra finita para o cliente do artista. (NIVAT, p. 569, 2004)

Efetivamente, há um culto simbolista pela síntese de todas as artes. Os artistas buscam ultrapassar a contingência do mundo, expressa na visualidade e na individualidade. Para tanto, a música seria o meio

mais sublime de expressão, pois “estaria mais próxima do ritmo primordial e do ato mágico (‘teúrgico’), de simbolizar”. (CAVALIERE, 2009, p. 234) O pensamento de Nietzsche, Schopenhauer e Richard Wagner marcam bastante fortemente o simbolismo russo. O teatro na Rússia foi a última arte a aderir ao simbolismo. No entanto, tornou-se no mais vigoroso e representativo veículo de comunicação das aspirações simbolistas. Arlete Cavaliere enumera cinco pontos fundamentais partilhados por este novo programa artístico e filosófico da cena russa do início do século XX.

1. a mesma luta contra o positivismo;
2. a busca de um novo renascimento diante da estagnação dos anos 1880-1890;
3. os pressentimentos escatológicos;
4. a busca de novos valores dentro do inacessível, do invisível, do desconhecido e de outros mundos em oposição à morna banalidade da realidade;
5. o desejo de criar uma arte sintética que englobe todos os ramos da criação: religião, filosofia, literatura, música, arquitetura, pintura e escultura. (CAVALIERE, 2009, p. 235)

Podemos dizer que os simbolistas russos foram, efetivamente, buscadores do Absoluto. Para eles, o teatro, a propósito, não era um mero entretenimento, senão estava ligado aos destinos da Rússia. O drama representado no palco estava ligado à religião. A postulação de uma encenação ritualística evocava uma “unanimidade religiosa” tal como na Antiguidade Clássica. (CAVALIERE, p. 236, 2009) Berdiaev nomearia esta geração de artistas de “Idade de Prata” em referência ao que seria Idade de Ouro da arte russa no século XIX. “A Idade de Prata”, segundo Berdiaev, estaria localizada no contexto no renascimento cultural russo do início do século XX. Filósofos, entre os quais Berdiaev, poetas, críticos, atores e diretores, entre os quais Meierhold, costumavam se reunir, em encontros denominados “Quartas-feiras”, no apartamento petersburguês de Ivanov conhecido como “A torre”. Nas reuniões, não só se discutia filosofia, teatro e religião, como também, esquetes e al-

gumas cenas eram montados, como bem o fizeram Meierhold e Ivanov. Berdiaev nos oferece um depoimento sobre esta época.

As “Quartas-feiras” de V. Ivanov caracterizaram marcadamente o renascimento russo. O apartamento que ocupava no 7º andar, em frente ao Jardim Tauride, era chamado “A Torre”; lá se reuniam a todas as quartas-feiras, os mais importantes poetas, filósofos, sábios, pintores, atores, por vezes, também, políticos. Aconteciam conversas as mais refinadas sobre temas literários, filosóficos místicos, ocultos, religiosos e sociais, mas também, algumas delas contraditórias. Durante três anos, presidi, invariavelmente, estas reuniões. V. Ivanov não admitia que eu pudesse faltar uma quarta-feira e não presidir o “simpósio”. (BERDIAEV, p. 197, 1992)

Na quarta-feira do dia 3 de janeiro de 1906, ocorrera a reunião que visava à fundação do teatro *As tochas*. A reunião contava com as especiais participações de Meierhold e Máximo Górkí. Este novo teatro buscava a ruptura com o naturalismo por meio de uma revolução. As ideias oscilavam entre a concepção de que o teatro deveria causar “uma nova percepção do real” até a ideia que ele deveria “conduzir a uma luta fratricida, em vista da tomada do poder, para regenerar a sociedade corroída”. (ABENSOUR, p. 129, 2011) Para Meierhold, seria necessário que este projeto inovador, concebido, também, por Ivanov, possuísse um caráter imperativo, mais exatamente, ele deveria ser dado a conhecer para todas as pessoas. Além disso, seria preciso dotar *As tochas* dos contornos da sacralidade e da revolta. (ABENSOUR, p. 129, 2011)

Arlete Cavaliere afirma que Viacheslav Ivanov apostava na possibilidade e na necessidade da “substituição da religião e da Igreja pela arte do teatro”. (CAVALIERE, 2009, p. 236) Esta atitude substituidora seria uma contrapartida à perda da fé pela humanidade. O projeto teatral de Ivanov acentuava a dimensão ritualística, evocando a “tragédia clássica” e os “mistérios medievais”. (CAVALIERE, 2009, p. 236) Ele esperava com esta nova representação cênica inspirar a criação de uma nova e autêntica “sobornost”. “Sobornost” é uma expressão de difícil tradução

para o português. Seu sentido mais aproximado seria o de “conciliariedade” ou “interpessoalidade”. No interior da “sobornost”, haveria uma plena comunhão entre as pessoas com o conseqüente respeito a liberdade de cada uma delas. Berdiaev elaborou um juízo bastante crítico acerca da época que pertencera.

Para V. Ivanov, o cristianismo quase se identificava com o dionisismo. Ao mesmo tempo, a cultura orgânica, contrária à cultura cética e civilizadora se desenvolvia. Os artistas criadores recusavam a liberdade individualista desligada da vida universal. Era uma época de grande liberdade criadora, mas a atividade criadora parecia mais buscada que a própria liberdade. Uma elite cultivada isolada, reduzida aos seus próprios recursos, separada da vida popular, encontrava aqui sua compensação. A sede ardente de uma cultura geral, orgânica, coletiva e comunitária nascia num atmosfera de estufa. Entretanto, nenhum dos promotores deste movimento consentia com uma limitação de sua livre criação em nome de um coletivo real. (BERDIAEV, p. 193, 1992)

Diferentemente do Ocidente, o coletivismo é constitutivo do destino trágico da Rússia. Se o individualismo é fruto do humanismo europeu, já, entre os russos, as ideias coletivistas floresceram no populismo, de esquerda e direita, nas tendências sociais e religiosas e no cristianismo ortodoxo. Em todas estas correntes, a ideia de “sobornost” está presente. Dostoiévski a coloca ao lado dos “problemas dos conflitos entre a pessoa e a harmonia universal”. (BERDIAEV, p. 194, 1992) Para Berdiaev, o comunismo russo é uma contrafação da “sobornost”, pois aniquila a “liberdade criativa” e cria “a cultura da comunidade social, subordinando, exteriormente, toda vida social ao coletivo mecânico e organizado”. (BERDIAEV, p. 194, 1992) Viacheslav Ivanov, por sua vez, propugnava uma revolução cultural a níveis mundiais por meio do teatro. A representação cênica era dotada, segundo ele, do poder de realização da “sobornost”. Trata-se da celebração de um novo culto. A Igreja perdera a capacidade de efetivação da comunhão entre os homens. Somente o teatro poderia fazê-lo.

Não será difícil entender que, para este “novo teatro”, a caixa cênica deve desaparecer para dar lugar à “re-união” entre espectadores e atores. A arena aberta no estilo cênico dos antigos gregos poderá promover essa espécie de liturgia majestosa, combinando os mistérios antigos com a adoração divina. Coros, dançarinos e música congregariam todos os participantes numa comunidade espiritual e numa purificação irracional e elementar. (CAVALIERE, p. 237, 2009)

Ivanov apostava em uma “ação dionisíaca” que exerceria um importante papel nas concepções de Meierhold sobre o que, anos mais tarde, seria conhecido como Teatro de Convenção. Segundo Berdiaev, o dionisismo literário na Rússia deve, de modo necessário, ser identificado com o nome de Ivanov que pretendeu “criar uma imitação do ‘mistério dionisíaco’”. Na verdade, sua expectativa era a de “suscitar a exaltação extática e operar uma abertura na rotina banal por meio de uma dança coral”. (BERDIAEV, p. 199, 1992) O problema, segundo Berdiaev, é o contraste entre a elite cultivada e o desenvolvimento da Revolução de 1905 e de 1917. Mais exatamente, embora houvesse “uma ligação subjacente entre o elemento dionisíaco da revolução e aquele da literatura”, o “anarquismo místico”, do qual Ivanov era adepto, em nada se assemelhava ao movimento social da época. (BERDIAEV, p. 198, 199, 1992) O anarquismo místico era um corrente em voga nos meios literários e artísticos. Por meio dele, se afirmava um “evangelho da ‘não-aceitação do mundo’”, buscando-se refúgio no estético. (BERDIAEV, p. 195, 1992) Enquanto especialista na religião de Dioniso, Ivanov dizia, segundo Berdiaev, que:

o dionisismo era para Nietzsche um fenômeno estético, enquanto que para ele, Ivanov, um fenômeno religioso. Ora, o próprio Ivanov não saberia ser definido como uma natureza dionisíaca. Para usar da terminologia romântica, ele era menos uma “natureza” que uma “cultura”. Sua vida refletia as culturas do passado. Ele não era nada mais nada menos que um ser revolucionário. A dualidade que constatamos entre os militantes do renascimento cultural antecipa a dualidade manifesta da revolução comunista em que é difícil de distinguir a luz

das trevas e o bem do mal. (BERDIAEV, p. 199, 1992)

Não podemos dizer, diante deste quadro, que o simbolismo russo se reduz a um estetismo. Ao contrário, devemos ressaltar que as pesquisas estéticas no seu bojo conduziam, cada vez mais, a um misticismo, ainda que distante do movimento social da época. Se Ivanov era, de fato, um revolucionário, ele o era no campo da teoria do simbolismo. Entretanto, as correntes simbolistas da época paulatinamente caminhavam em direção ao misticismo. Berdiaev pontua que o símbolo é o laço “entre dois mundos, o signo do outro mundo neste mundo”. (BERDIAEV, p. 237, 1969) O homem, na verdade, se encontra lançado na natureza e no mundo das contingências. Ele é um ser “desprovido de sentido e profundidade” se concebido somente como ser natural. (BERDIAEV, p. 68, 1984) Tomando-o assim, como fragmento ou acidente do universo, “não se pode descobrir o Logos”. Somente a compreensão de que o homem é a imagem ou o símbolo do ser divino poderá nos fornecer sua “significação precisa” e seu “sentido absoluto”. Os processos naturais parecem bastante contestáveis para a demonstração do sentido da existência. Sua descoberta se deve, de modo exclusivo, a uma “consciência simbólica” que vive uma experiência espiritual. (BERDIAEV, p. 68, 1984)

A concepção e a contemplação simbólicas do mundo são as únicas profundas, as únicas que fazem ressentir e prever o abismo misterioso do ser. Toda nossa vida natural daqui de baixo só tem sentido quando é simbolicamente santificada; mas tanto se pode estar consciente desta santificação da vida, como se pode estar sem consciência sobre ela. (BERDIAEV, p. 68, 1984)

O simbolismo deverá ser do tipo realista para que seja autêntico. Dessa maneira, ele conectará dois mundos sinalizando “a existência do mundo espiritual e do mundo da realidade divina”. (BERDIAEV, 69, 1984) Símbolos não são meros índices da “vida afetiva do homem”, mas “signos indispensáveis da vida original”. Devemos nos perguntar, assim, se a realidade material, a “carne do mundo”, não fica, dessa maneira,

relegada a um segundo plano, mais exatamente, desprovida de qualquer sentido. Na verdade, ela não é uma “ilusão subjetiva”, mas, sim, “uma encarnação simbólica das realidades espirituais”. (BERDIAEV, p. 70, 1984) Se assim o for, a experiência espiritual deve repousar sobre o simbolismo realista, o que a torna não mais subjetiva do que objetiva. “A consciência simbólica absorve o sujeito e o objeto em uma profundidade infinitamente maior.” (BERDIAEV, p. 70, 1984) As realidades ditas objetivas não possuem, portanto, o estatuto de realidade primária, pois são simbólicas. Da mesma forma, as realidades afetivas, as do sujeito, também são secundárias, uma vez que, estão sob a forma de signos. (BERDIAEV, p. 70, 1984)

O símbolo, por sua natureza, não assujeita o infinito no finito. Ele torna o finito transparente e permite distingui-lo do infinito. No mundo do finito, não existe horizonte absolutamente fechado; a carne simbolicamente santificada ignora o peso, a inércia, o isolamento do mundo natural. A realidade autêntica está sempre situada mais longe, em uma profundidade maior do que é aparente na carne natural. O movimento criador do espírito, que busca uma realidade absoluta, não pode ser travado pela carne opaca. (BERDIAEV, p. 73, 1984)

A abertura da carne do mundo pode ser demonstrada com a encarnação de Deus, com a vinda do Seu Filho. Trata-se, propriamente, de uma “infiltração do infinito no finito”, ou mais exatamente, de uma “penetração do mundo espiritual no mundo natural”. (BERDIAEV, p. 73, 1984) A graça vence o pesadume do mundo ligando-o a outro. A vinda de Cristo, segundo Berdiaev, não visa fechar a carne ou santificá-la “de maneira absoluta”, senão objetiva “iluminá-la e transfigurá-la”. (BERDIAEV, p. 74, 1984) De tal maneira que, podemos dizer, o nascimento de Cristo, sua Vida, sua Morte e sua Ressurreição são um “símbolo único, central, absoluto do evento do mundo espiritual, da vida espiritual interior.” (BERDIAEV, p. 74, 1984) Nós, enquanto seres lançados na contingência do mundo, somos libertados por este símbolo, afinal, a realidade material em que vivemos é um “reflexo”, uma “imagem” do espírito.

Tudo o que nomeamos natureza não é uma realidade em si mesma, mas uma realidade simbólica, um reflexo dos caminhos luminosos do mundo espiritual. O endurecimento da carne do mundo é tão somente o signo das quedas que acontecem no mundo espiritual. Mas a iluminação da carne, manifesta pela vida terrestre do Filho de Deus, é o índice de uma ascensão realizada no mundo espiritual. (BERDIAEV, p. 74, 1984)

Berdiaev não postula que a carne seja uma ilusão ou um engano. Sua especificidade reside no fato de ser um “reflexo simbólico das realidades do mundo espiritual”. (BERDIAEV, p. 74, 1984) A carne pode transferir energias para o mundo espiritual. A propósito, há, efetivamente, uma aliança, uma “transusão” de energias entre os dois mundos contidas no signo simbólico. Assim, o símbolo nos mostra algo do mundo e do homem. Ele também revela algo de Deus, na medida em que, “nos assinala a passagem da energia divina na vida deste mundo natural”. Ao mesmo tempo, o símbolo vela, “protege sempre o mistério infinito”, afirmando a desmedida entre a vida do mundo a vida do espírito. Por outro lado, por meio do símbolo, a realidade do mundo se torna permeável à penetração de Deus e do Espírito. Com efeito, a concepção simbólica:

não considera o mundo natural como não divino, mas vê, ao contrário, nele signos do mundo divino, reflexos dos eventos, das quedas e das ascensões da vida espiritual. A ordem natural não é eterna e imutável, ela só exprime um momento simbolizador da vida do espírito. Por consequência, forças podem nascer da profundidade do espírito que transfigurarão e libertarão da potência que o escraviza. (BERDIAEV, p. 75, 1984)

O simbolismo, enquanto corrente artística e literária, é formado por membros capacitados a perceber “a realidade espiritual escondida atrás desta realidade visível”. (BERDIAEV, p. 237, 1969) Com efeito, a arte não cria um ser novo, senão seu signo, mais propriamente, seu símbolo. “A realidade última só pode se exprimir na arte de uma maneira simbólica”. (BERDIAEV, p. 306, 1955). Há, na verdade, uma impos-

sibilidade de tocar o essencial por meio da arte. O simbolismo, desse modo, mostra, ao mesmo tempo, sua força e sua fraqueza. Trata-se da “tragédia eterna de toda criação humana que concebe o universal, mas não o captura”. (BERDIAEV, p. 306, 1955) Não há possibilidade de o símbolo acessar a realidade essencial, nem empírica, nem misticamente. Símbolos monetários, por exemplo, não tocam a potência efetiva do homem sobre a natureza, potência, com efeito, que “não seria econômica”, mas “teúrgica”. (BERDIAEV, p. 307, 1955)

Existe, portanto, um simbolismo em toda criação humana: o simbolismo é a criação não acabada, que não alcançou sua meta última, incompletamente realizada. A arte deve ser simbólica e a arte mais elevada será mais carregada de símbolos. Mas o simbolismo não pode ser a solução da criação artística. Para além do simbolismo, há o realismo místico; para além da arte, há a teurgia. O simbolismo é um caminho e não, a meta final, - um ponto em direção à criação do novo ser, não este ser. No entanto, ele é eterno porque toda forma de arte autêntica é um caminho em direção a uma essência nova, um ponto em direção a um outro mundo. (BERDIAEV, p. 307, 1955)

Enquanto tendência artística de um período histórico, o simbolismo aponta para o novo na criação humana. Os simbolistas renunciam a este mundo, de modo que, se tornam “precursores de uma vida nova na criação, uma vida trágica e sacrificada”. (BERDIAEV, p. 308, 1955) Vindo à tona em um período de crise cultural, o simbolismo rejeita aquilo que conhecemos como “vias médias”, elegendo sempre o “extremo”, o “último”. Vida e obra se confundem, o que faz com que poetas, dramaturgos, músicos e teóricos se devotem integralmente à criação artística. Considerando o profetismo dos simbolistas, ao anunciar uma nova época de criação humana e o destino sacrificial de suas vidas, podemos dizer que o simbolismo porta em si mesmo “a tragédia imanente a toda criação cristã”. (BERDIAEV, p. 308, 1955)

O sentido mais próprio da comunhão na “sobornost” e da “ação dionisíaca” está conectado profundamente ao programa estético-filosó-

fico do simbolismo cuja pedra angular é o desejo profundo e ardente de contemplar “a beleza do cosmos transfigurado”. (BERDIAEV, p. 237, 1969) Com efeito, este período do renascimento cultural do início do século XX é uma das épocas mais importantes da história da Rússia. Tratava-se não só de uma era “exaltação criativa” da literatura, filosofia, da teologia, das artes, mas também de um período de grandes pressentimentos.

A alma se abria aos sopros místicos, positivos e negativos. Nunca existiu entre nós tantas tentações e tanta confusão. A alma russa foi invadida pelo pressentimento das catástrofes iminentes. Os poetas não contemplavam somente as auroras futuras, mas também pela horrível ameaça pesando sobre a Rússia e sobre o mundo inteiro (Blok, Beli). Os filósofos religiosos eram penetrados por uma atmosfera apocalíptica. As profecias do fim iminente do mundo não significavam, sem dúvida, a aproximação do fim do mundo, mais, sobretudo, aquele da antiga Rússia imperial. (BERDIAEV, p. 208, 209, 1992)

O renascimento cultural, em que o simbolismo está localizado, se desenvolve no contexto da Revolução de 1905, da Grande Guerra e da Revolução de 1917, portanto, em um ambiente de instabilidade. “Não somente a Rússia, mas, também, o mundo inteiro se liquefazia.” (BERDIAEV, p. 209, 1992) O fato é que os russos são um povo dotado de peculiaridades históricas. Além de possuir um sentimento apocalíptico da vida, eles carregam consigo uma expectativa pelas catástrofes que sempre estiveram ligadas “a uma grande esperança”. (BERDIAEV, p. 209, 1992) Apesar de seu isolamento no interior das classes cultivadas, os poetas simbolistas estavam orientados em direção ao futuro, esperavam a vinda de “eventos sobrenaturais”, o que significa dizer que, “a literatura e poesia neste início do século tiveram um caráter profético”. (BERDIAEV, p. 238, 1969)

Os simbolistas, graças a sua extrema sensibilidade, sentiam que seu país corria para a catástrofe, que a velha Rússia estava condenada e que surgiria uma nova

Rússia ainda desconhecida. Como Dostoiévski, eles sentiam preparar uma revolução interior. No século XIX e no século XX, se assiste, no seio da classe cultivada, a uma rápida mudança de gerações e mentalidades; a eterna querela de filhos e pais é própria à Rússia. (BERDIAEV, p. 238, 1992)

Os poetas simbolistas viviam a expectativa da visão de novas auroras. Trata-se, mais exatamente, de uma revolução a caminho e não, apenas, de aguardar, tão somente, “uma nova cultura simbólica coletiva”. Esta expectativa por auroras, acredita Berdiaev, é somente mais uma das formas que a “eterna expectativa pela era do Espírito Santo” assume. (BERDIAEV, p. 238, 1969) Cristo não aparece, exatamente, na poesia simbolista russa, pois não é o Logos, mas é o Cosmos o objeto da visão do poeta. O Cosmos, com efeito, é transfigurado pela Sofia, a sabedoria divina. Entretanto, Ele anula a pessoa, a despeito das individualidades permanecerem marcantes. (BERDIAEV, p. 140, 141, 1969)

O fato é que o povo russo é um povo messiânico. Berdiaev indica a existência de um quiliasmo fundamentalmente russo. O povo russo “procura o reino de Deus, e ele espera, após a grande provação e os sofrimentos do grande julgamento de Deus, o triunfo da justiça divina”. (BERDIAEV, p. 209, 1992) Há um, contudo, um cisma no interior da história russa. Este cisma progride a partir do século XIX e lança o renascimento do século XX no abismo. Trata-se da grande separação entre classes cultivadas e as esferas populares. Neste sentido, podemos dizer que a Revolução de 1917 foi “progressista do ponto de vista social” e reacionária do ponto de vista cultural”, uma vez que, os criadores do renascimento cultural foram perseguidos, após 1917, pelos bolcheviques. Se a ideologia da Revolução, com efeito, era “retrógrada”, a própria Revolução foi o “castigo” para a “indiferença social” dos “promotores da cultura espiritual”. (BERDIAEV, p. 210, 1992)

Finalmente, devemos dizer que, para Berdiaev, o simbolismo permanece, ainda, limitado aos quadros da cultura, fundamentalmente, pelo fato de o produto de sua criação serem signos, obras artísticas do-

tadas de valor. O estatuto da arte simbólica não é negado, ele é afirmado enquanto caminho em direção à teurgia porque toda arte nova conduz a ela. (BERDIAEV, p. 316, 317, 1955) Da mesma forma, o projeto de Richard Wagner da *Gesamtkunstwerk* não corresponde ao que Berdiaev concebe como arte teúrgica, uma vez que, mesmo a concepção de uma obra de arte de total não escapa de sua realização enquanto peça. A teurgia, por sua vez, ultrapassa a cultura. A arte teúrgica é um tipo de arte que cria “um mundo diferente, uma outra vida e a beleza enquanto existente”. (BERDIAEV, p. 316, 1955) A literatura, por exemplo, deixa de ser palavra para se tornar carne. A arte teúrgica, por sua vez, não é simbólica, não possui um valor cultural, pois visa a produção de um novo ser. Para Berdiaev, tal arte “foi anunciada por toda a grande literatura da Rússia”. (BERDIAEV, p. 320, 1955)

O problema da arte enquanto teurgia é, por excelência, o problema russo, e corresponde à tragédia russa da criação. No artista teúrgico se realiza a potência do homem sobre a natureza exercida através da beleza. Pois a beleza é a grande força e é ela que salvará o mundo. (BERDIAEV, p. 320, 1955)

A teurgia, característica da literatura russa, não é, exatamente, uma figura do esoterismo ou da magia. Não estando no domínio da cultura, ela é definida, fundamentalmente, como a “ação do homem conjuntamente àquela de Deus”. (BERDIAEV, p. 317, 1955) Trata-se de uma colaboração teoantrópica. Talvez, o vocábulo mais exato para representar tal relação seria “sinergia”, pois se trata do concurso conjunto das energias humanas e divinas. Enfim, a teurgia, enquanto, continuação da obra divina, terá início no Oitavo Dia da Criação.

BIBLIOGRAFIA

- ABENSOUR, Gérard. Vsévolod Meierhold – ou a invenção da encenação. Trad. J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BERDIAEV, Nicolas. Essai d'autobiographie spirituelle. Trad. E. Belenson. Paris: Buchet-Chastel, 1992.

- BERDIAEV, Nicolas. *Esprit et liberté*. Trad. I. P. & H. M. Paris: Desclée de Brouwer, 1984.
- BERDIAEV, Nicolas. *L'idée. Russe – problèmes essentiels de la pensée russe au XIX et début du XX siècle*. Trad. H. Arjakovsky. Paris: Mame, 1969.
- BERDIAEV, Nicolas. *Le sens de la création – un essai de justification de l'homme*. Trad. Julien Cain. Paris: Desclée de Brouwer, 1955.
- BERDIAEV, Nikolai. *Smils tvochestva*. Moscou: Act, 2011.
- BERDYAEV, Nicolas. *The meaning of creative act*. 2^a ed. Trad. Donald A. Lowrie. San Rafael: Semantron, 2009.
- CAVALIERE, Arlete. *Teatro russo – percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.
- CHAMBERLAIN, Lesley. *A guerra particular de Lenin – a deportação da intelectualidade russa pelo governo bolchevique*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.
- CYMBORSKA-LEBODA, Maria. “Le drame, la musique et le théâtre – la conception symboliste de l'homme”. In: *Cahiers du monde russe*. Vol. 35, n^o 1-2, p. 191-208, 1994.
- IVANOV, Viacheslav. *Dostoïevski – tragédie, mythe, religion*. Trad. Louis Martinez. Paris: Syrtex, 2000.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- NIVAT, Georges. “Le symbolisme russe en quête du paradis originel”. In: *Cahiers du monde russe*. Vol. 45, n^o 3-4, p. 569-578, 2004.



Artigo enviado em
29/09/2018
e aprovado em
14/11/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

* Doutorando em
Ciência da Religião pela
Universidade Federal de
Juiz de Fora (UFJF). Email:
dicastro.rc@gmail.com.

O Padre e a Peste: e o método Karamázov

The Father and the Plague: and
the Karamazov method

*Rafael de Castro Lins **

Para voar é preciso amar o vazio. O vazio é
o espaço da liberdade, ausência de certezas.
Os homens querem voar, mas temem o
vazio. Não podem viver sem certezas.
Rubem Alves

Resumo

No romance *A Peste*, o literato franco-ar-gelino, Albert Camus, alçou pensar o tema da teodiceia cristã, especialmente através da figura do padre Paneloux. O recorte consiste na análise deste personagem. O intento é notar como Camus assume a teodiceia cristã sob o formato de uma abstração religiosa que será posta em choque com a realidade torturante da peste. Nestes termos se traduz a história do padre Paneloux, ou seja, no seu esforço racional e dogmático para explicar religiosamente a presença do mal e do sofrimento no mundo, sem contanto negar a crença em Deus. Seguir a trajetória deste padre permite conferir a desconstrução das abstrações ante a força esmagadora da evidência do mal e da morte. Por assim dizer, a teodiceia que acompanha o padre se revelará tal como é, abstração, diante da tortura acompanhada, minuto a minuto, de uma criança inocente acometida pelos sintomas da peste. Este episódio emblemático do romance mostrar-se-á, nesse ínterim, um vestígio revelador da influência romanesca do literato russo, Fiódor Dostoiévski, sobre a obra camusiana. Isto é, no mirar deste

artigo, é possível notar como Albert Camus apropria-se do linguajar de Ivan Karamázov para enfrentar as abstrações religiosas do padre Paneloux.

Palavras-chave: *A Peste*. Teodiceia. Abstração. Albert Camus. Ivan Karamázov.

Abstract

In the novel *The Plague*, the French Algerian writer, Albert Camus, sought to think the theme of Christian theodicy, especially through the figure of Father Paneloux. The objective is to realize how Camus assumes Christian theodicy in the form of a religious abstraction that will be sought thinking with the torturous reality of the plague. In these terms is translated the history of Father Paneloux, that is, in his rational and dogmatic effort to religiously explain the presence of evil and suffering in the world, without denying belief in God. Following the trajectory of this priest allows conferring the deconstruction of abstractions before the overwhelming force of the evidence of evil and death. In other words, the theodicy that accompanies the priest will reveal itself as it is abstraction, in the face of torture accompanied minute by minute by an innocent child affected by the symptoms of the plague. This emblematic episode of the novel will show in this context a revealing vestige of the Romanesque influence of the Russian writer, Fyodor Dostoevsky, on the Camusian work. That is, at this article, it is possible to see how Albert Camus appropriates the language of Ivan Karamazov to face the religious abstractions of Father Paneloux.

Key words: *The Plague*. Theodicy. Abstraction. Albert Camus. Ivan Karamazov.

Introdução

Nascido em um período conturbado da história, Albert Camus foi um notável literato franco-argelino que viveu sob o espectro de duas Grandes Guerras Mundiais. Perdeu o pai, ainda criança, no despontar da Primeira Guerra. Lucien Auguste Camus foi abatido em batalha, partiu sem deixar nenhuma lembrança na mente do filho (CAMUS, 1979, VIII). Uma vez adulto, Albert Camus testemunhou de perto os horrores da Segunda Guerra Mundial. Longe de sua Argélia natal, Camus se encontrava em solo francês quando os exércitos alemães ocupavam

a França, no ano de 1940, em pleno curso da Guerra (GRENIER, 1987, p. 150).

Imerso, completamente, nesse contexto de ebulição bélica, de sombras que encobriam a Europa do XX, Albert Camus publicou seu romance mais famoso, *O Estrangeiro* de 1942. Nesse mesmo ano publicou *O Mito de Sísifo*, uma obra espelho que – aos moldes de um ensaio filosófico – retoma os temas essenciais d’*O Estrangeiro*. Ainda no decorrer da Grande Guerra, compôs e ultimou peças teatrais como *O Equívoco* e *Calígula* – peças essencialmente trágicas que trazem à cena uma Europa acuada pelo terror e pelo medo. Imediatamente após a Segunda Grande Guerra, Camus completara sua obra medular, em 1947, a mais bem elaborada delas, o romance *A Peste*.

O próprio Camus confirmaria mais tarde que *A Peste* teceu alegorias à Guerra¹. O conteúdo tornara-se de sobremodo evidente aos franceses, especialmente quando a cidade de Oran é isolada – sitiada – para conter a agressiva epidemia de peste. Os portões da cidade se fecham com o inimigo dentro dela. A alegoria se torna ainda mais inequívoca quando, a certa altura do romance, os bondes da cidade são usados para o carregamento dos cadáveres da peste para o fogo crematório – nos cemitérios demasiados cheios **já não havia onde enterrá-los**. Albert Camus estetizou essa imagem farta de reminiscências: “e desviou-se a linha para o forno, que se tornou, assim, uma estação final” (CAMUS, 2013c, p. 158). Imediatamente as memórias da Guerra associam-se e reveem os trens nazistas carregados de judeus, conduzindo-os também em direção à morte – sua estação final. O professor de literatura, Nilson Adauto, confirma essa imagem tétrica quando diz que “no auge da peste, a evocação, no texto, dos cadáveres evacuados por bondes, num anonimato desumanizante, das fossas comuns e dos ‘fornos crematórios’ é a imagem do extermínio nos campos de concentração” (SILVA, 2008, p.67).

1. “A Peste, que gostaria que fosse lida de várias perspectivas, tem por conteúdo evidente a luta da resistência europeia contra o nazismo” Cf. CAMUS, Albert. Da solidariedade à participação. Folha de São Paulo. São Paulo. 5 jan.1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs050111.htm>>. Acesso em: 20 dez 2016.

Entrementes, no interior desse quadro de horrores, Camus dedica grande parte de *A Peste* para discorrer acerca de um padre. De pronto, pode-se dizer que o padre Paneloux tonar-se-á essencial ao romance. Pois, ele carrega imbuído em si a grande questão que, deveras, acompanha a reflexão cristã desde as origens do Cristianismo, o problema da teodiceia. O desafio desse padre – e da teodiceia por assim dizer – é conciliar a Providência e a peste, a abstração retórica argumentativa com a realidade lacerante da peste – ou da Guerra. Ao cabo, falar de religião nesses dias de Albert Camus também implica na coragem existencial de enfrentar o problema da teodiceia, tornado gigante, nutrido pelas Grandes Guerras do século XX. Nos dias de Albert Camus, alegoricamente, seria improvável que o nome de Deus escapasse, ainda que em vão, sem que com ele não se ouvisse o toque de recolher, as bombas ensurdecedoras, os sons de voo dos ataques aéreos ou o alarido demoníaco nos campos de concentração nazistas. Deveras, o que o homem pensa a respeito da vida depende da dor que ele sentiu ou da dor que ele não sentiu. Em dias como esses, em que a realidade inclemente se exhibe sem disfarces, pode alguém, por muito tempo, permanecer alheio às questões do sofrimento?

1. O Padre

1.1. Abstrações

Em *A Peste*, os grandes temas de camusianos apresentam-se de acordo com cada personagem, como a felicidade para Raymond Rambert, a santidade para Jean Tarrou ou a teodiceia para o padre Paneloux. **Não obstante**, todos os personagens de *A Peste* transitam pelo espaço comum das abstrações. Alguns personagens personificam a Revolta camusiana, outros se sentem confortáveis com a peste – como Cottard, por exemplo –, mas apenas o Dr. Rieux coadjuva todos os grandes temas do romance. Coadjuvar todas as histórias que compõem *A Peste*, neste caso, **é uma forma peculiar de protagonismo. O Dr. Rieux** perpassa as histórias em torno das quais giram os personagens e as ilumina.

É mister não o confundir com um herói, alguém cuja convicção alvorece o problema ou fixa dogmas e julgamentos – quase nada disso corresponde ao nosso autor. Contudo, há veracidade em dizer que Bernard Rieux é o personagem mais acabado de Camus e que dele despontam perspectivas novas para antigas questões. Em outras palavras, o doutor Rieux é a melhor proposta existencial camusiana para um mundo Absurdo. O que lho faz o protagonista dessa história.

Entre outros, o grande tema que entrecruza o romance é o da abstração travestida nas mais diversas aparições, como quando sustém em sua retórica a pena de morte, ou quando atribui poder às entidades de natureza abstrata como o Estado e outros órgãos administrativos – tão providos de inumanidade. A religião cristã surge, assim, no entretempo do romance, como mais um poderoso disfarce de abstrações, e como tal só pode revelar-se ante a força esmagadora da evidência.

A *Peste* não aparenta, contudo, preocupar-se em definir as abstrações conforme cada situação em que o termo surge. Não obstante, Camus recorre, insistentemente, ao auxílio das vítimas como um antídoto que impede a alienação e desvela um mundo de abstrações. A crueza nauseante com que Camus descreve o sofrimento de uma criança, tomada por tremores e outros sintomas da peste, tem como objetivo último lançar-nos de vez para fora do amortecimento das abstrações². Por ora, é mister notar que acompanhar aquele pequeno crucificado que oscilava entre lágrimas e suor, entre a crise e o repouso, libertou os principais personagens do romance das cadeias da abstração. Rieux, Tarrou, o padre Paneloux e mais alguns outros acompanham tortura do infante:

Tinham visto morrer crianças, já que o terror, há meses, não escolhia, mas nunca lhes tinham seguido o sofrimento minuto a minuto, como faziam desde essa manhã. E, naturalmente, a dor infligida a esses inocentes nunca deixara de lhes parecer o que era na verdade, isto é, **um escândalo**. Mas até então ao menos escandalizavam-se abstratamente, de certo modo, pois nunca

2. Esta passagem angustiante será tratada à frente, entre as perturbações espirituais do Padre Paneloux.

tinham olhado de frente, tão longamente, a agonia de um inocente (CAMUS, 2013c, p. 187-188, *grifo nosso*).

Nesse mirar camusiano, a abstração é um sofisticado recurso de distanciamento do real que, na prática e ao cabo, torna o mal passível de justificação. Compor esbarrões abruptos com o sofrimento, fazê-los ver a dor em seus detalhes, escandalizá-los, eis o método camusiano para demovê-los das abstrações. Esse método literário será aplicado em cada um dos protagonistas do romance, e entre eles o padre Paneloux. De certo o padre transpore a linguagem da abstração, o que o submete a críticas, além de entregá-lo, de início, à antipatia do romance. Não obstante, as abstrações que regem palavras e posturas do padre apresentam-se nas molduras familiares da religião. Sem mais, a religião cristã, protagonizada pelo padre Paneloux, assume no romance o lugar reservado às histórias de abstração.

1.2. Fontes cristãs

O padre Paneloux era um homem de letras, um jesuíta erudito atento às demandas modernas, além de um profundo estudioso de “Santo Agostinho e [da] Igreja africana” (CAMUS, 2013c, p. 84). A referência a Agostinho alude à dissertação que Camus escrevera em sua juventude – para a obtenção do Diploma de Estudo Superiores – intitulada *Metafísica Cristã e Neoplatonismo* (CAMUS, 1965, p. 1224). No desenrolar deste trabalho acadêmico, o jovem Camus percorreu sumariamente a evolução do Cristianismo nos quatro primeiros séculos da era cristã, e a decisiva colaboração grega/neoplatônica na formação e acabamento da Metafísica Cristã. Nesse ínterim, poder-se-á notar que o emblemático sermão que se segue, proclamado oratoriamente impecável pelo padre Paneloux, corresponde ao conhecimento antecipado que Camus conserva, desde a juventude, acerca do Cristianismo. O escritor se fundamenta em pesquisas de tempos acadêmicos que rememoram um Cristianismo primitivo, bem como em impressões da atualidade, como deixa transparecer a fala do Dr. Rieux em conversa com o amigo Tarrou: “Vivi demais em hospitais para

gostar da ideia de castigo coletivo. Mas, como sabe, os cristãos falam às vezes assim, sem que realmente o pensem. São melhores do que parecem” (CAMUS, 2013c, p. 112). O doutor referia-se à prédica do padre, austeramente punitiva como se notará doravante.

Outra referência à igreja de seus dias fora desvelada pelo próprio autor, em dezembro de 1948 – aproximadamente um ano após a publicação de *A Peste*. Na ocasião, Camus escrevera o artigo *Pourquoi L'Espagne* (CAMUS, 1965, p. 391) em resposta às críticas e dúvidas de Gabriel Marcel à adaptação teatral *Estado de Sítio*. Inspirada em *A Peste*, a peça sofreu comparações inevitáveis com o romance, uma delas particularmente diz respeito ao tom ameno, até complacente, com que o romance dispõe a igreja cristã e a crise do padre Paneloux. Esta mesma imagem tolerável não fora levada aos palcos, e o autor foi convidado a explicar “o papel desprezível” que a igreja recebera na adaptação para o teatro. Com brevidade, Camus respondeu-lhes do seu desejo pessoal de fazer justiça, através do romance, aos amigos cristãos que ao seu lado resistiram à Ocupação Alemã. Com efeito, a certa altura do romance, o padre unir-se-ia às equipes profiláticas de resistência à peste. Quanto ao espetáculo *Estado de Sítio* e ao lugar odioso da igreja no desenrolar da peça, Camus se explica com vistas à realidade da igreja cristã na Espanha – lugar onde se passa o drama –, fazendo referências ao real papel odioso da igreja cristã na história desse país, uma ferida de alhures que a Europa não esqueceria facilmente (CAMUS, 1965, p. 394).

Ao fim, as fontes camusianas das quais ele recolhe um conteúdo cristão são, sobretudo, impressões do tempo somadas às pesquisas acadêmicas de um período ainda imaturo do autor. No mais, Camus se documentou acerca das grandes pestes da Europa (TODD, 1996, p. 284) e, notavelmente, a maior parte das alusões a este levantamento teórico integram a retórica dos sermões do padre Paneloux. Em outras palavras, todas as referências aos episódios históricos de peste são feitas ao longo dos sermões do padre, salvo o susto inicial da descoberta da doença pelos médicos de Oran – que os fez rememorar os milhões de

mortos e os terríveis sintomas da peste, registrados como em um conto de terror. O padre não só se utilizou dos exemplos históricos de peste, das narrativas que lhe serviam como lição, como também trouxe a Bíblia – os juízos do Primeiro Testamento – para legitimar suas verdades (CAMUS, 2013c, p. 86). Tais indícios textuais alargam o número de fontes pelas quais passou o autor, além de sinalizar o seu conhecimento prévio das escrituras bíblicas. Por último, como se avistará logo, algumas questões perturbadoras do texto fazem eco ao romance russo *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski. Eis as principais referências de Camus, sobre elas uma compreensão própria do Cristianismo fora tecida e singularmente apresentada em *A Peste*, bem como na própria trajetória do padre Paneloux.

2. As abstrações de um padre

A religião não obtivera um espaço relevante entre os cidadãos de Oran, nem antes nem depois da peste. As impressões de Camus novamente capturam a contemporaneidade de um mundo liberto das obrigações religiosas, o que não os impedia de, diante da crise, voltarem-se à religião redobrando as preces e as visitas à igreja. Através de uma frase simples, provavelmente tomada do cotidiano, Camus definiu um sentimento comum à maior parte dos fiéis que assistiram o sermão do padre Paneloux: “De qualquer maneira, mal não pode fazer” (CAMUS, 2013c, p. 85). Este sentimento de ineficácia da religião – para o bem ou para o mal – representa o lugar da igreja cristã no século XX. O dia a dia da morte de Deus, em sua consistência mais objetiva, revelava-se aos domingos de manhã quando “os banhos de mar fazem séria concorrência à missa” (CAMUS, 2013c, p. 85). Dessa forma, a inserção da igreja no centro da história da peste realça contrastes, como se outro corpo estranho além da peste invadissem aquele cenário moderno de comércio, trabalho, cafés e prazeres simples. Na cidade da peste eram vãs as palavras de um velho que todas as tardes advertia os transeuntes, proclamando: “Deus é grande, vinde a Ele”. Adiante, Camus traduzia aquele espírito moderno ensurdecido aos apelos piedosos: “Todos se precipitam, pelo contrário,

para qualquer coisa que conhecem mal ou que lhes parece mais urgente que Deus” (CAMUS, 2013c, p. 109). Com fidelidade textual, poder-se-ia definir a Modernidade de Camus como o espaço temporal em que qualquer coisa parece mais urgente que Deus. Em outras palavras: o lugar da religião entre os cidadãos de Oran é, para Camus, o lugar da religião entre os cidadãos do Ocidente.

O padre Paneloux, nesse ínterim, desponta como uma figura complexa: apesar da sua vasta erudição, ele é um moralista cujo discurso ainda remete ao obscurantismo de outras eras. Por outro lado, o religioso era um homem que tecia tratados, expunha conferências “sobre o individualismo moderno” (CAMUS, 2013c, p. 84), ademais, havia nele um espírito caridoso que lhe era particular. Enfim, Paneloux não configura um personagem totalmente negativo – como nenhum o é no romance³. O padre Paneloux, inicialmente, é apresentado como uma imagem antiquada que, através da fé e do conhecimento, resiste à Modernidade, mas sem retroceder à Idade Média (CAMUS, 2013c, p. 84).

A abstração, sobretudo aquela erigida sobre convicções religiosas, não se sustera diante da dureza da realidade. Nestes termos traduz-se a história do padre Paneloux. Sua abstração nevrálgica – que também é a das religiões de um modo geral – consiste no esforço racional e dogmático para explicar religiosamente a presença do mal e do sofrimento no mundo, sem contanto negar a crença em um Deus bom e todo-poderoso. Conciliar a presença de Deus e do mal no mesmo mundo, ou da Providência e da peste na mesma história, é a árdua tarefa das teodiceias – é um esforço de abstração protagonizado pelo padre Paneloux.

Muito já foi dito acerca das teodiceias⁴. Por conseguinte, o objetivo que orienta nosso olhar recai, no momento, sobre a tentativa do padre Paneloux de desfazer, retoricamente, a impossibilidade de conciliar a crença em Deus e a existência do mal. Por

3. A peça *Estado de Sítio*, apesar da sua inspiração no romance *A Peste*, diferencia-se por apresentar personagens completamente negativos, os ditos vilões da trama.

4. Cf. WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. 1 v. p. 279-418. Ver também: BERGER, P. O Problema da Teodiceia. In: _____. *O Dossel Sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. São Paulo: Paulus, 2011. p. 5-92.

ora, uma pequena explanação de Weber basta para a introdução do tema:

[...] quanto mais próxima a concepção de um deus único, universal e supramundano, tanto mais facilmente surge o problema de como o poder aumentado ao infinito de semelhante deus pode ser compatível com o fato da imperfeição do mundo que ele criou e governa (WEBER, 1991, p. 351).

As teodiceias nascem de uma necessidade abstrata de compreensão, nascem da exigência interior de coadunar um Deus abstrato – concebido idealmente sobre amor e poder – com um sofrimento de caráter concreto e irrefutável. Em outras palavras, as teodiceias surgem de uma necessidade de coerência entre interior e exterior, entre o espírito e a realidade, entre o que o homem guarda dentro de si e o que o mundo lhe impõe. Nascem desse apetite de clareza, demasiado humano, diante dos fenômenos que lhe saltam aos olhos e, amiúde, o ferem. A teodiceia há – e com animada loquacidade – porque o mundo bufa silêncios ante a naturalidade do sofrimento humano ou diante da inevitabilidade da morte. *O Mito de Sísifo* intui o nome deste atropelo da vontade humana – coagida à abstração – por um mundo despropositado, chama-o Absurdo (CAMUS, 2013a, p. 38-39). À vista disso, apenas nos níveis da abstração, o homem recobra a unidade que sua nostalgia sempre nutriu. “Compreender – afirma o filósofo – é antes de mais nada unificar.” E prossegue o arrazoado:

O desejo profundo do próprio espírito em suas operações mais evoluídas une-se ao sentimento inconsciente do homem diante do seu universo: é exigência de familiaridade, apetite de clareza. [...] o espírito que procura compreender a realidade não se pode dar por satisfeito sem reduzi-la em termos de pensamento (CAMUS, 2013a, p. 30-31).

Elucubrando teodiceias, à sua maneira abstrata, o religioso satisfaz seu apelo por unidade, nelas ele acalma angústias provocadas por uma realidade incompreensível e torturada. O Absurdo, ao contrário, não aplaca a nostalgia do homem, ele “fixa seus li-

mites, porque é impotente para acalmar sua angústia” (CAMUS, 2013a, p. 56). E, neste ponto, Camus toca a substância teórica com que entreteceu seus personagens principais, Rieux e Tarrou, homens que recusaram os consolos abstratos da fé: “que essa nostalgia seja um fato [pontua o filósofo], porém, não implica que deva ser imediatamente apaziguada” (CAMUS, 2013a, p. 31). Antes as angústias de uma realidade incompreensível, fragmentada e assolada pelo sofrimento, a nutrir-se de abstrações (CAMUS, 2013a, p. 49-50). As perguntas nascidas do sofrimento, da peste ou da morte, foram relegadas ao silêncio do mundo, precisamente neste vácuo de respostas se instalam as teodiceias, explicações que apaziguam um incômodo sentimento de Absurdo, assim como suprimem – mas não necessariamente – o imperativo da Revolta.

Por fim, teodiceias são abstrações religiosas que dizem o que Deus não o diz. Porque Deus se calou no seu profundo mistério imperscrutável, as explicações humanas se tornam esperadas e talvez até necessárias. No interior das próprias teodiceias dorme a ausência de Deus, ainda que para o fiel ela permaneça inconsciente. Um velho que contava grãos-de-bico para marcar o tempo, em conversa com Tarrou, expressara com algumas poucas palavras vagas a ausência oculta contida nas explicações do padre Paneloux: “tinha dito pouco depois a Tarrou que, certamente, Deus não existia, já que, de outro modo, os padres seriam inúteis” (CAMUS, 2013c, p. 106). O silêncio de Deus diante da aflição do mundo requer padres que arduamente fiem, dia e noite, um largo número de teodiceias que sejam conforme as dores peculiares de cada tempo. Ou dito de outra, é porque não há Deus que há tantos religiosos tão ávidos para explicar o sofrimento. A negativa camusiana para com o primeiro sermão do padre Paneloux, mais do que antiteísmo, traduz uma postura existencial de escândalo perpétuo na presença do mal, sem conceder-lhe o benefício da abstração, sem permitir que a fé o mascare e o torne o que não é, cognoscível e aceitável. Enfim, a negativa camusiana aponta para uma tentativa de salvaguardar a lucidez a todo custo, uma postura de enfrentamento ao que escamoteia o Absurdo da condição humana. Camus desembaraça uma visão angustiante e, apesar do horror que vê, cuida para que ninguém a esconda novamente. Teodiceias

são embaraços que turvam a real imagem da vida. Por iniciativa do próprio padre Paneloux, entretantes, forjar-se-á um confronto entre as abstrações da teodiceia e a vivência terrificante da peste. Deste choque novas perspectivas abrem-se para análise.

2.1. Um padre de joelhos

Nas palavras iniciais do padre o sermão fora entregue, em um ímpeto gesticular “atacou a assistência com uma única frase veemente e martelada: ‘Irmãos, caístes em desgraça, irmãos, vós o merecestes’ [...] por um hábil processo oratório, o padre tinha dado de uma só vez, como um golpe que se desfeca, o tema de todo o seu sermão” (CAMUS, 2013c, p. 86). O que daí se estende são argumentações bíblicas, históricas e emocionais que embasam a retórica do padre. A primeira delas retornou ao livro do Êxodo e à história da peste que fora lançada sobre o Egito. Segundo o religioso, aquela praga atendia a um propósito divino, fazer cair um inimigo de Deus – quedá-lo até pô-lo de joelhos. É preciso notar que logo de início, através de um único argumento, o padre justificou o flagelo, fez-lho até necessário. O sermão do padre acolheu o mal e pôs-se em sua defesa. Obviamente não era o sofrimento que ele pretendia proteger, ansiava, contudo, salvar Deus.

Depois do golpe imperativo de voz – ao fundo caía a chuva redobrada –, os ouvintes, um a um, deslizavam da cadeira até cair de joelhos (CAMUS, 2013c, p. 86). Paneloux era, antes de tudo, um personagem ativo no combate à peste, apesar disso, Camus confessa implicitamente que discursos como esse refreiam a Revolta – são obstáculos ao trabalho necessário de enfrentamento do flagelo. Passagens textuais surgem intervaladas, referenciando o sermão do padre Paneloux, a fim de desconstruí-lo com o auxílio da experiência concreta: como quando o narrador se detém em descrever a formação das equipes profiláticas voluntárias no combate à epidemia, opiniões das mais diversas surgiram:

Muitos moralistas novos da nossa cidade diziam então que nada servia para nada e que era preciso cair de

joelhos. E Tarrou, Rieux e os amigos podiam responder isto ou aquilo, mas a conclusão era sempre o que eles sabiam: era preciso lutar, desta ou daquela maneira, e **não cair de joelhos**. Toda a questão residia em impedir o maior número possível de homens de morrerem e de conhecerem a separação definitiva. Para isso, havia um único meio – combater a peste. Esta verdade não era admirável, era apenas consequente (CAMUS, 2013c, p. 119, *grifo nosso*).

O sermão do padre Paneloux enfrentava, claramente, a negação crítica do autor. Ainda que a experiência alerte para a possível autenticidade dessa premissa – “nada serve para nada” –, *A Peste* atende aos propósitos da Revolta, ao enfrentamento do flagelo apesar de sabê-lo invencível. Ao notar que se tratava de uma luta interminável, Camus toca preciso no coração do seu romance: “Toda a questão residia em impedir o maior número possível de homens de morrer e de conhecer a separação definitiva”. Eis uma síntese puramente camusiana da Revolta. Certa feita, Tarrou arguiu o amigo, o Dr. Rieux, trazendo à conversa o fatalismo daquela empreitada: “[...] Mas suas vitórias serão sempre efêmeras, mais nada. O semblante de Rieux pareceu anuviar-se. – Sempre, bem sei. Não é uma razão para deixar de lutar. [Tarrou concordou] – Não, não é uma razão” (CAMUS, 2013c, p. 115).

A prédica do padre, paulatinamente, sofria confronto com a realidade da peste. O abalo que fez ruir a estrutura do sermão, despindo-o da bela oratória ou do suporte bíblico, foi, em definitivo, a morte do filho do juiz Othon. A forma como a peste torturou o garoto, antes de levá-lo prematuramente, repeliu com violência cada palavra do padre: os planos eternos, a educação divina, nem sequer a retórica do padre foi poupada daquele ataque abruço de realidade. O rompante de negação à prédica alude ao desespero que tomou o padre Paneloux, no instante em que, aos suplícios, a boca da criança se abria aos brados como “um protesto monótono” que se fez sentir em todos os presentes.

Paneloux olhou para a boca infantil, conspurcada pela doença, cheia desse grito de todas as idades. E deixou-se cair de joelhos e todos acharam natural ouvi-lo dizer, com uma voz um pouco abafada, mas nítida, por detrás

do lamento anônimo que não cessava: “Meu Deus, salvei esta criança” (CAMUS, 2013c, p. 189).

O episódio exala dor. O que se seguiu após os rogos do padre foi a indigesta morte da criança. Não se pôde ouvi-lo – Camus não o permitiu falar em seu romance –, mas o padre recebera de Deus um “não” inaudito às suas súplicas. A força da evidência dissipava, como o vento a uma nuvem, as abstrações de um padre vencido pela peste – “Uma maré de soluços irrompeu na sala, cobrindo a oração de Paneloux” (CAMUS, 2013c, p. 190). Ouvia-se o pranto mais alto que a prece.

O filho do Sr. Othon compartilhava, em uma única representação, o sofrimento e “o grito de todas as idades”. Vê-lo morrer significou também acompanhar o morrer da esperança. Quer dizer, tendo em vista o estado crítico do garoto, o Dr. Rieux decidiu aplicar-lhe o soro experimental do Dr. Castel (CAMUS, 2013c, p. 186). A criança foi acompanhada, minuto a minuto, na esperança da sua recuperação, da efetividade do soro, da vitória sobre a peste. Morto o garoto, os esforços até ali se mostraram inúteis. Com aquele ser inocente morrera também a esperança, o que os enfraqueceu de sobremodo.

Pouco antes da abertura dos portões da cidade, do cessar da epidemia, o Dr. Rieux externou a natureza dessa esperança torturada, dizia ele que “só havia lugar no coração de todos para uma esperança muito velha e muito taciturna, a mesma que impede os homens de se entregarem à morte e que não é mais que uma simples obstinação em viver” (CAMUS, 2013c, p. 227). Essa velha e sombria esperança, que não se acomoda no futuro, arrola outra objeção à homilia do padre: essa não era a esperança de que o padre falara. Não se trata da esperança que “[vê] sair da obscuridade um rosto divino” (CAMUS, 2013d, p. 107), a esperança que Meursault recusou em *O Estrangeiro*. Ao contrário, o narrador lembrava que no Natal do ano da peste não se festejou o Evangelho. Aludindo novamente à ingenuidade das crianças, Camus contrapõe a velha esperança de Rieux à jovem esperança de Paneloux:

Na cidade, lúgubre e gelada, algumas crianças corriam,

ignorantes ainda do que as ameaçava. Mas ninguém ousava anunciar-lhes o Deus de outrora, carregado de oferendas, velho como o sofrimento humano, mas novo como a jovem esperança (CAMUS, 2013c, p. 227).

Anunciado pelo intrépido padre, o Deus de outrora morreu quando a evidência da morte se fez mais crível que a sua Providência. Dizer que Deus morreu, no íterim camusiano, é o mesmo que admitir o seu silêncio – é saber que Deus não fala. As esperanças que nele se depositam morrem a cada encontro com a realidade lacerante da peste. As abstrações mais creditadas ruem quando a evidência do mal se impõe de modo inescapável. Nem o Natal pôde salvar a esperança dos oraneses – restou-lhes aquela velha esperança que apenas os impedia de morrer.

Embora Camus não infira uma negação direta à divindade cristã, sua resistência às abstrações religiosas compõe essencialmente a tessitura do romance. A negação que depreende do texto consiste, tão somente, em desconstruir o que fora edificado sobre a abstração. “Um calor de vida e uma imagem de morte, era isso o conhecimento [para Rieux]” (CAMUS, 2013c, p. 254), e sobre nada senão o conhecimento pretendia soerguer juízos e posições filosóficas.

Senhor de seu universo literário, Camus tecia a própria justiça, isto é, a peste que tombou o antigo Faraó bíblico, inimigo de Deus, também pôs um padre de joelhos. No dia em que acompanhou a ira da peste moer uma criança que – estirando-se – “tomou no leito devastado uma atitude de grotesco crucificado” (CAMUS, 2013c, p. 188), o padre Paneloux converteu-se novamente. Rendia-se agora àquele Cristo criança que, ruidosamente, acabava de testemunhar a crucificação. Converteu-se dessa vez às avessas. Caiu do cavalo e desde então via o mundo claramente. Ver claramente, entretanto, não implicava em reconciliação: “[...] a partir do dia em que vira longamente uma criança morrer, pareceu modificar-se. Lia-se no seu rosto uma tensão crescente” (CAMUS, 2013c, p. 193). Quando Paneloux descobrira – naquele relance de malogro – o Absurdo da existência, ele mesmo investiu contra o seu discurso anterior. Em tom sereno e hesitante, o religioso

proferira seu segundo sermão que, em grande parte, contradizia o primeiro.

De certo – ao menos até o momento do segundo sermão –, o padre não perdera a fé. Todavia, seu novo discurso orientava-se por um mirar incompativelmente distante das palavras punitivas do primeiro sermão. Desta vez, o religioso tutelou a defesa de uma aceitação singular do sofrimento sem, no entanto, pregar resignação. A peculiar aceitação de que o padre falara requer, de fato, um pouco mais de atenção; entretanto, no momento é mister notar a explícita contradição dessa nova mensagem. Dizia ele:

Não se tratava de recusar as precauções, a ordem inteligente que uma sociedade introduzia na desordem de um flagelo. Não se deviam escutar os moralistas que diziam ser preciso cair de joelhos e tudo abandonar. Era preciso apenas começar a caminhar para a frente, nas trevas, um pouco às cegas, e tentar praticar o bem. Quanto ao resto, porém, era preciso ficar e aceitar entregar-se a Deus, mesmo na morte das crianças, e sem procurar um recurso pessoal (CAMUS, 2013c, p. 199).

O próprio padre Paneloux foi o último a dizer que não adiantaria cair de joelhos e esperar pela salvação vinda dos céus. Nos céus de Camus Deus se calou, e o padre notara tardiamente essa triste notícia anunciada desde outrora, em confissões, pelo Dr. Rieux: “Já que a ordem do mundo é regulada pela morte, talvez convenha a Deus que não acreditemos nele, e que lutemos com todas as nossas forças contra a morte, sem erguer os olhos para o céu, onde ele se cala” (CAMUS, 2013c, p. 115). Apesar da constante oposição entre o médico e o teólogo, Paneloux finalmente via o que Rieux descobrira: é preciso desdobrar os joelhos, unir forças e lutar contra a morte – e o que excede a esse conhecimento pertence ao território imperscrutável do mistério. Aos olhos do autor, é tão inútil explicar o inexplicável como é inútil esperar a salvação de onde não há, ao menos, clareza. Se de Deus nada se sabe – exceto abstrações –, o que dele esperar? A experiência, única substância verdadeira de conhecimento para Camus, por fim ensinava o religioso a se levantar e “caminhar para frente” – ainda que desprovido de esperança.

Via personagem, o autor ingressou nesse universo religioso e provocou-lhe uma verdadeira implosão. Não obstante, dos resoltos dessa fé desafiada pela evidência do mal, Paneloux construía uma nova – e herética – perspectiva cristã, afinal “a religião do tempo da peste não podia ser a religião de todos os dias [...]” (CAMUS, 2013c, p. 196-197).

2.2. Inocência e Castigo – o método de Ivan Karamázov

A fim de realçar, outra vez mais, a mudança existencial a que o padre Paneloux fora submetido, uma vez que esteve junto de uma criança enferma – acometida brutalmente pelos sintomas da peste – e viu-a morrer, é indispensável que os contrastes entre seus dois sermões sejam ainda destacados.

Na ocasião da primeira missa, até aquele momento, o padre se encontrava ainda imbuído das abstrações da teodiceia. Fazer do mal algo inteligível, torná-lo culpa dos homens ou dos anjos e fruto de um erro original, é uma explicação que com frequência se recorre nas escrituras canônicas judaico-cristãs desde Adão e Eva – o mito da criação. Com esse propósito o padre referia-se ao livro do Êxodo, queria desenterrar a culpa que principiou o sofrimento, apetecia-lhe explicá-lo. Por fim, o fator provocador da peste era o próprio homem que fez a escolha pelo desprezo ao Criador – “vós o merecestes” dizia o pregador. Insistia em bradar: “sabeis agora o que é o pecado, como o souberam Caim e seus filhos, os de antes do Dilúvio, os de Sodoma e Gomorra, o Faraó e Jó e também todos os malditos” (CAMUS, 2013c, p. 88). Em suma, para o padre, os cidadãos de Oran pecaram, a culpa corria-lhes o sangue. Cômico em sua falta de originalidade, o religioso explicava a morte como salário do pecado.

As teodiceias atendem de tal maneira a exigência humana de compreensão que retornam aos tempos originários, às histórias inverossímeis, anacrônicas ou ulteriores, para dessa forma explicar o sofrimento do presente. Absorve-se o mal nesse discurso até torná-lo instrumento de punição nas mãos de um Deus. Tal como demonstra a tétrica imagem sugestionada pelas histórias da

Peste Negra, evocadas pelo padre com uma mescla de fatos históricos, lendas e superstição. Dizia-lhes do “anjo da peste” enviado pelo próprio Deus para punir com a morte os pecadores, “evocou a imensa lança volteando por cima da cidade, atacando ao acaso e erguendo-se de novo, ensanguentada; espalhando, enfim, o sangue e a dor humana ‘para as sementeiras que preparariam as searas da verdade’” (CAMUS, 2013c, p. 88).

A peste, nesse ínterim, é um instrumento de Deus que põe os homens de joelhos. Em uma única assertiva o padre justifica a necessidade daquele mal e, talvez inconscientemente, lhe atribui uma autoria divina. Deus não a quis, ressalva o padre, mas a peste fora necessária para os excelentes e inquestionáveis propósitos eternos. Os escritos de Camus alternam-se entre os céus e a Terra, posto que enfrentam tentativas de justificação do mal e da morte que se apresentam em discursos religiosos e/ou político-racionais. O exercício de desconstrução da homilia do padre segue o mesmo parâmetro daquele que recusa a pena de morte através do personagem Tarrou. Em *O Homem Revoltado*, esta crítica camusiana tornar-se-á ainda mais direta, voltando-se às construções ideológicas – em especial à política comunista russa – que, por sua vez, amparam a morte sobre justificativas racionais tão abstratas quanto qualquer teodiceia. Religião e política, nesse arraçoado camusiano, incorrem no mesmo equívoco o qual reside a pena capital, a saber: na justificação da morte – no ato de torná-la aceitável através de um parâmetro racional. A aversão à morte, do suicídio ao assassinato, é uma marca ininterrupta da obra camusiana. Admitir a morte sem o devido escândalo – se houvesse pecado para Camus – certamente seria um pecado sem perdão.

A crença na retribuição divina, bem por bem ou mal por mal, desde os escritos bíblicos é questionável, como o revela a história de Jó ou o livro do Eclesiastes. Afirmações categóricas como as do padre Paneloux, que asseguravam o castigo dos maus, foram desdidas muito cedo, ao primeiro esbarro com a realidade. Asseverava o padre:

Os justos não podem temê-la, mas os maus têm razão para tremer. Na imensa granja do universo, o flagelo im-

placável baterá o trigo humano até que o joio se separe do grão. Haverá mais joio que grão, mais chamados que eleitos e essa desgraça não foi desejada por Deus (CAMUS, 2013c, p. 87).

Sumariamente o pregador esboçava propósitos para o flagelo, o primeiro deles é o castigo dos maus. A concepção de bom ou de mau não fora exposta completamente pelo padre, todavia acusava-os de descaso com a religiosidade (CAMUS, 2013c, p. 88). Camus já admitiu que nunca compreendera bem o significado da palavra pecado (CAMUS, 1979b, p. 39). A despeito disso, ele não poupou clareza quando quis expor a inocência. Para evitar interpretações dúbias, Camus seguiu o exemplo literário proposto por Ivan Karamázov – para falar de inocência e sofrimento escolhera uma criança. A descrição demorada de Camus, compondo as pequenas nuances de agonia e dor do filho do Sr. Othon, rememora a conversa que Ivan tivera com seu irmão Aliócha acerca de Deus e do sofrimento humano em *Os Irmãos Karamázov* de Fiódor Dostoiévski. Camus atesta a influência deste último sobre sua obra quando retorna ao tema em *O Homem Revoltado* (CAMUS, 2013b, p. 74-81). Susan Neiman, ao chegar ao pensamento de Camus, em seu panorama d’*O Mal no Pensamento Moderno*, constatou a marcante influência deste diálogo dostoiévskiano que segue sob um título demasiadamente compatível com o pensamento camusiano: *A Revolta*. Acresce Neiman:

Ivan Karamázov tornou-se emblema de Camus para o rebelde metafísico, e esse capítulo de *Os Irmãos Karamázov* foi central para o seu pensamento. O eco que Camus faz dele em seu romance mais importante é muito revelador. O capítulo mais difícil de *A Peste* é uma descrição agonizante da morte de um menino. Aqui a origem do tormento é tudo menos malévola (NEIMAN, 2003, p. 324).

Em nota, n’*O Homem Revoltado*, Camus sugere que “Ivan, de certo modo, é Dostoiévski, mais à vontade neste personagem do que em Aliócha” (CAMUS, 2013b, p. 76). O autor de *A Peste* está convencido que, mediado por Ivan Karamázov, Dostoiévski atinge o cerne da Revolta metafísica, diante da qual o sofrimento

humano é tornado injustificável, irredimível e inexplicável.

A fim de reduzir a extensão dos seus argumentos, em diálogo com o irmão, Ivan Karamázov restringiu-se aos sofrimentos infligidos às crianças. Inquieto e prolixo, Ivan falava com o aspecto de um louco – o que impressionara o irmão Aliócha – e expunha assim o seu método: “– Ouve-me: peguei só as criancinhas como tema para dar mais evidência ao assunto. Sobre as outras lágrimas humanas, de que toda a terra está embebida da crosta ao centro, não vou dizer uma palavra, restringi de propósito o meu tema” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 338). O Método Karamázov fora adotado por Camus em *A Peste*. Em síntese, ele consiste em chocar com a crueza da realidade. Ambos os escritores conferem a força da sua argumentação ao modo esmiuçado, concreto e insuportável com que descrevem o martírio das crianças, uma dor tão bem traduzida que chega a tanger – arranhar – a alma dos que a leem. A certa altura do diálogo entre os dois irmãos Karamázov, Ivan relata histórias de martírio em que crianças inocentes são torturadas ou violentamente feitas alvos da crueldade humana. Esse diálogo fora deveras citado por Camus em *O Homem Revoltado* (CAMUS, 2013b, p. 74-81), o que reduz possíveis dúvidas acerca da influência d’*Os Irmãos Karamázov* na composição d’*A Peste*. Doravante, mais intertextualidades se farão notáveis. Por ora basta destacar o suplício do filho do juiz Othon, um texto de verossimilhança coerente com os relatos de Ivan.

A peste flagelou crianças em Oran. A crueldade humana também as flagelou nas histórias de Ivan Karamázov, uma delas em peculiar chama atenção pelos gestos de uma menina torturada pelos próprios pais – trancafiada sozinha em um quarto frio e escuro. Ivan indagava ao irmão:

Compreendes quando um pequeno ser [...] bate com seus punhozinhos minúsculos no peitinho martirizado e chora suas lágrimas de sangue, complacentes e doces, pedindo ao ‘Deusinho’ que o proteja ali – tu entendes esse absurdo, [...] entendes para que serve esse absurdo e para que foi criado? [...] Para que conhecer esse bem e esse mal dos diabos a um preço tão alto? Sim, porque neste caso o mundo inteiro do conhecimento

não valeria essas lágrimas de uma criancinha dirigidas ao seu 'Deusinho' (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 335).

Dostoiévski desenha no imaginário do leitor o suplício perturbador de uma menininha maltratada pelos pais. A imagem não só corresponde ao infante vítima da peste, como também rememora o Cristo agonizante “pedindo ao seu Deusinho” que o privasse do cálice do sofrimento. A moldura do crucificado é um retrato periódico em ambos os escritores e, no que toca Camus e *A Peste*, a insinuação ao Cristo é visível na morte do filho do juiz Othon. Nenhuma teodiceia escapou àquela agonia insuportável:

Justamente como se lhe mordessem o estômago, o pequeno dobrava-se de novo com um gemido débil. [...] sacudido por calafrios e tremores convulsivos, como se sua frágil carcaça se curvasse sob o vento furioso da peste e estalasse aos sopros repetidos da febre. [...] o menino se retorceu, recuou para o fundo do leito no terror da chama que o queimava [...]. Grossas lágrimas lhe jorravam das pálpebras inflamadas e corriam pela face lívida, e, no fim da crise, exausto [...] a criança tomou no leito devastado uma atitude de grotesco crucificado (CAMUS, 2013c, p. 188).

Nesse paralelo que dispõe discípulo e mentor – Camus ao lado de Dostoiévski e entre eles o sofrimento – poder-se-ia dizer que, como Camus o quisera, daquele calvário acompanhado de *A Peste* ouvia-se outra vez a voz colérica de Ivan a indagar: “tu entendes esse absurdo?”. O padre Paneloux, que até ali existia sobre certezas, não mais conseguiu encontrar explicações para o sofrimento ou, por assim dizer, não podia desfazer o absurdo que terminara de assistir. O ponto em que chegou Camus fora este o qual as teodiceias não se sustentam, não falam, e o silêncio é o que cabe ao homem, haja vista que “o mundo inteiro do conhecimento não valeria essas lágrimas de uma criancinha...”. O elo de coerência entre os autores no que toca o problema do mal é notável.

O discurso do padre Paneloux não resistiu à crueldade dessa evidência – desse fato atroz. Nesse ponto crucial do romance, o religioso desistiu de explicar a peste. Ora, como novamente afirmar

que o flagelo abateria os maus? Rieux, em um ímpeto de violência, devolve ao padre as palavras de sua prédica: “– Ah! Aquele, pelo menos, era inocente, como o senhor bem sabe!” (CAMUS, 2013c, p. 190). A torre abstrata de justificações cedera com a morte de um inocente. E mesmo se uma nova teodiceia ainda mais consistente nascesse naquele ínterim, a voz de Ivan ouvir-se-ia novamente parafraseada por Camus:

O mais profundo clamor de Ivan, o que abre os abismos mais perturbadores sob os pés do revoltado, é o *mesmo* se. “Minha indignação persistiria mesmo se eu estivesse errado”. O que significa que, mesmo se Deus existisse, mesmo se o mistério encobrisse uma verdade [...] Ivan não aceitaria que essa verdade fosse paga com o mal, com o sofrimento e a morte infligida aos inocentes (CAMUS, 2013b, p. 75).

Apesar da inquietude do último sermão, a hesitação que o dividia entre o sim e o não, o padre Paneloux evidenciava sinais de transformação, aparentava aceitar as incertezas e até o fim evitou novas teodiceias. Desta vez se negou saltar para além do que sabia, como notara o narrador: “Ter-lhe-ia sido fácil dizer que a eternidade das delícias que esperavam a criança podia compensar o seu sofrimento, mas, na verdade, ele nada sabia” (CAMUS, 2013c, p. 196). Paneloux lembrou aos seus ouvintes que a peste estava já há severos meses presente entre eles, bem próxima, cercand-os em suas casas, ruas e cafés. A peste apresentou-lhes a morte como parte do cotidiano. Já era tempo de cessar as explicações e investir contra a morte, “Rieux compreendeu confusamente que, segundo o padre, nada havia a explicar” (CAMUS, 2013c, p. 196).

O padre atingira a positividade no romance, no que se refere à superação das abstrações, ao dosar da lucidez que somente a evidência confere e “não lhe tinham faltado os espetáculos da morte” (CAMUS, 2013c, p. 193). Outros personagens, de um modo menos perceptível, também sofreram choques com o Absurdo, à semelhança do padre Paneloux. É preciso notar, de antemão, que os movimentos camusianos no desenvolvimento da história respondem à relação: abstração e realidade. Sobre esta relação central as histórias ramificadas se desenvolvem, esse é o méto-

do camusiano – uma derivação da literatura russa dostoiévskiana. No que toca a religião, esses movimentos são mais claros e acabam por alcançar os personagens principais da trama, cada um de um modo singular. O juiz Othon, por exemplo, pai do infante que fora vítima da peste, recebe sobre si a dura educação da peste. Em ocasião da primeira homilia do padre Paneloux, exposto aos benefícios do flagelo e a devida punição divina que recebiam os habitantes do Oran, o Sr. Othon enfatizara “que tinha achado a exposição do padre Paneloux ‘absolutamente irrefutável’” (CAMUS, 2013c, p. 91). Do mesmo modo que o religioso se firmava sobre os dogmas eclesiais, o juiz de instrução fiava-se nas leis como base da sociedade e da sua família. Um e outro – ambos religiosos ao seu modo – foram afetados de maneira decisiva pela peste. Noutra circunstância, com o avançar da doença, o Sr. Othon dizia a Rieux, tentando animá-lo, “que os desígnios da Providência eram insondáveis” (CAMUS, 2013c, p. 130). E de fato o são, visto que nem o padre nem o juiz imaginaram que a ira da peste, ou de Deus, cairia justamente sobre o inculpável Philippe. A primeira vez que Tarrou ouviu o juiz Othon pronunciar o nome do filho sentiu “que alguma coisa mudara” (CAMUS, 2013c, p. 211) naquele pai enlutado. De repente o mundo já não respondia a uma ordem eterna, parecia-lhe imprevisível, parecia-lhe sem lei. Uma força desgovernada que atropela ao acaso. Pelo juiz Othon, Camus propeliu um golpe tímido sobre a ideia de Providência divina, no entanto, não demorou desenvolvendo a crítica, ao menos não como o fez através do padre. Em um trecho curto, emblemático, porém, o Sr. Othon “[...] disse, medindo as palavras, que todos podiam enganar-se. O médico pensou apenas que alguma coisa mudara” (CAMUS, 2013c, p. 226).

A impressão que Rieux teve do juiz também tivera do padre. O médico dizia que havia vivido muito em hospitais para aceitar sem reservas o discurso de castigo divino. Quando a peste fez da cidade de Oran um enorme hospital a céu aberto, nem o juiz nem o padre permaneceram fiéis às suas velhas verdades. De certa forma, Camus suscitava dessas histórias individuais outra conclusão própria de Ivan acerca do sofrimento: “Oh, por minha mísera inteligência terrestre e euclidiana, sei apenas que o sofrimento existe,

que não há culpados, que todas as coisas decorrem uma das outras de forma direta e simples [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 338).

Por força da evidência, as abstrações ruiam uma a uma. Permanece somente a certeza do sofrimento. Tentar explicá-lo é perda de tempo – quando muitos pestíferos ainda carecem de ajuda. Resta-lhes, como disse um vigia anônimo do romance, o hábito do silêncio: “É no momento da desgraça que a gente se habitua à verdade, quer dizer, ao silêncio. Esperemos” (CAMUS, 2013c, p. 105).

2.3. Mistérios e Benefícios – o fim da teodiceia

Foi a partir do primeiro sermão do padre Paneloux que o medo tomou o coração dos oraneses, o sermão marca o princípio do desespero coletivo que afligiu a cidade (CAMUS, 2013c, p. 91). O discurso religioso somente realçou um pecado desconhecido que a todos condenou em um só golpe. Camus provavelmente acentuava o desfavor daquele tipo de exposição litúrgica. Todavia, nesse entretempo, não se deve esquecer a etapa final da homilia, quando o padre pretendia – apesar do efeito inverso – trazer um “imenso consolo” aos seus irmãos ouvintes, “para que não leveis daqui apenas palavras que castigam, mas também um verbo de paz” (CAMUS, 2013c, p. 89).

Mirava trazer paz e consolo, no entanto, somente antecipou o desespero. Camus, espelhando-se em Rieux, tratou com complacência as palavras exageradas do padre, referia-se aos cristãos como ingênuos, “são melhores do que parecem” (CAMUS, 2013c, p. 112). Ao cabo, Paneloux esforçara-se à procura dos benefícios do sofrimento – para dessa forma consolar os seus irmãos de fé. Alçar os propósitos excelsos do sofrimento é ir além da simples retribuição de outrora, vai além da simbiose “culpa e castigo”. A última etapa do primeiro sermão repousou neste além, nos benefícios do sofrimento, nos propósitos ocultos aos olhos dos que sofrem, e na bem-aventurança que os espera.

Ao fim do sermão, o padre revelava-lhes aonde desejava chegar com aquelas palavras:

Quero fazer-vos chegar à verdade e ensinar-vos a vos regozijar, apesar de tudo o que vos disse. [...] Hoje, a verdade é uma ordem. E o caminho da salvação é uma lança vermelha que vos aponta e vos conduz. É aqui, meus irmãos, que se manifesta, enfim, a misericórdia divina que colocou em todas as coisas o bem e o mal, a cólera e a piedade, a peste e a salvação. Este mesmo flagelo que vos aflige, vos eleva e vos mostra o caminho. Há muito tempo os cristãos da Abissínia viam na peste um meio eficaz, de origem divina, para alcançar a eternidade (CAMUS, 2013c, p. 88-89).

Com efeito, o sermão do padre concede ao vazio que jaz ao fundo do sofrimento um propósito. Ao espírito revoltado, porém, palavras desta natureza não bastam, “esse é um raciocínio de outro mundo incompreensível ao coração do homem aqui na terra” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 329), dizia Ivan ao seu irmão Aliócha. A teodiceia consiste nessa razão erigida em cima do incompreensível, todavia insuficiente para satisfazer os questionamentos de um homem revoltado, de Ivan Karamázov. Ao discutir a respeito desse salto de fé que ultrapassa o Absurdo da existência à procura das razões para o sofrimento humano, Camus resguardou-se: “Tudo o que posso dizer é que, de fato, isso ultrapassa as minhas medidas” (CAMUS, 2013a, p. 49). Para o filósofo argelino, o que o homem possui como evidência sensível é tão somente o sofrimento sem propósito.

O padre Paneloux levantava muros retóricos – racionais até certo ponto e completamente irracionais por fim – para dentro deles proteger o sofrimento do que ele realmente é para Camus, um escândalo. O bem o qual se mira abstratamente abrandava, através do discurso, o mal concreto. O sofrimento, assim, é ofuscado pela verdade que reside, misteriosamente, no interior da peste. O preço dessa salvação, o valor dessa verdade velada, diria Ivan, custou a queda de muitos – varridos pela foice ensanguentada do flagelo “para as sementeiras que preparariam as searas da verdade” (CAMUS, 2013c, p. 88). Poder-se-á dizer que o mal, nesse ínterim retórico religioso, não apenas origina-se de Deus, mas também atende a uma finalidade divina. A peste é a antessala da eternidade.

Do encontro entre Tarrou e Rieux, seguinte ao comentário do sermão do padre, um diálogo medular surgirá para iluminar a questão. Tarrou provocava a opinião do Dr. Rieux, perguntava-lhe sobre o lado bom da peste, o médico disse-lhe o que pensava: “Pode servir para engrandecer alguns. No entanto, quando se vê a miséria e a dor que ela traz, é preciso ser louco, cego ou covarde para se resignar à peste” (CAMUS, 2013c, p. 113). Novamente, Camus recorre aos sentidos, à experiência concreta, para então tecer juízos contrários àquele tipo de teodiceia.

Acompanhar a morte de perto ensina a ver de modo restrito, ou seja, de modo a fronteirar-se dentro dos limites do humano e fora da esfera especulativa. Rieux revelava a Tarrou o que o separava, até ali, do padre Paneloux:

– [...] Paneloux é um estudioso. Não viu morrer bastante e é por isso que fala em nome de uma verdade. Mas o mais modesto padre de aldeia que cuida dos seus paroquianos e que ouviu a respiração de um moribundo pensa como eu. Ele trataria da miséria antes de querer demonstrar-lhe a excelência (CAMUS, 2013c, p. 113).

O último fito do padre foi extrair da peste a sua excelência. Notável como Rieux não se opõe diretamente ao teor religioso ou irracional desse discurso, nega-o, porém, de forma a ressaltar a existência de questões mais urgentes do que entender ou justificar o flagelo. Aqui, como em outras passagens do romance, estabelece-se a oposição entre o médico e o teólogo, entre a medicina e a fé. A opinião de Rieux acredita que as questões da Terra são mais prementes que as questões do Céu, ou de outra, que a ameaça tangível da peste possibilita a superação de questões metafísicas que já foram tão gritantes no passado. Como se quisesse claro que muito já fora dito acerca de Deus, e nestes dias terríveis de agora o homem é quem reclama por atenção. A metafísica reaparece em Camus como um problema insolúvel ao qual cabe o segundo plano do romance, justamente por se tratar de “raciocínios de outro mundo”. A Questão Deus assume a vanguarda somente àqueles a quem faltou acompanhar a miséria de perto, àqueles como Paneloux que ainda não sentiram o odor da pestilência se

levantar entre um número suficiente de mortos. De certo esse linguajar camusiano, que compele ao escândalo diante da morte assistida, corresponde às circunstâncias de seu tempo, às quais o fazia compreensível aos seus leitores recém-saídos da Guerra.

Seguir os rastros da morte e da peste torna-se ainda mais conflitante para aqueles que cultivam uma esperança redentora. O conflito existencial que sofrera o padre Paneloux depois de “ouvir a respiração de um moribundo” esboça um exemplo revelador. O padre apregoava verdades em seu primeiro sermão, dizia-lhes: “Para nossos espíritos mais clarividentes, ele faz apenas valer esse clarão sublime de eternidade que jaz no fundo de todo sofrimento” (CAMUS, 2013c, p. 89). Contudo, em seu segundo sermão, o padre recusou a escapatória, tão comum às teodiceias, que consiste em uma esperança posta na eternidade – onde se fará justiça ao mal sofrido no tempo. Paneloux preferiu agarrar-se ao que sabia, afinal, dizia ele, “Quem podia afirmar que a eternidade de uma alegria podia compensar um instante da dor humana?” (CAMUS, 2013c, p. 196). Forjando metáforas que recordam *O Mito de Sísifo*, Camus descrevera o último sermão do padre referindo-se às muralhas da peste, como antes aludia aos muros do Absurdo⁵. O narrador retratava o padre acuado aos pés da muralha, era, contudo, capaz de saltá-la a qualquer momento, mas “[...] Não, o padre continuaria encostado à muralha, fiel a esse esquartejamento de que a cruz era o símbolo, diante do sofrimento de uma criança” (CAMUS, 2013c, p. 196). Sem aplacar nem enaltecer o sofrimento, o padre permanecera fiel àquele escândalo presenciado. Sabia que saltá-lo em direção de uma esperança abstrata significava traí-lo – e negar-lhe a devida Revolta. Também não ousou mais explicá-lo tendo como base as suas certezas prévias. As verdades que tinha e que apregoava com veemência o deixaram, desmancharam-se como areia diante da evidência e do contrassenso que o mal instaurara. Restava-lhe apegar-se ao que se impunha com clareza, ou seja, às vítimas carentes que – aquém dos muros da peste – reclamavam por socorro. Rieux, portando a voz de Camus, reteve

5. Cf. CAMUS, A. Os muros absurdos. In: _____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013a. p. 25-39.

do sermão a coerência de algumas reflexões, uma de suas conclusões observava o seguinte: “Estávamos assim sob as muralhas da peste e era à sua sombra mortal que era necessário encontrar o nosso benefício” (CAMUS, 2013c, p. 196).

Se houvesse oculto no seio do flagelo algum benefício, o padre deveria apresentá-lo atado àquele instante, sem recorrer ao futuro ou a outros mundos. E de certo, mostrar-lhe a excelência, sem o auxílio do amanhã, seria uma tarefa hercúlea. Uma vez diante do sofrimento, tratá-lo precede a tentativa de explicá-lo – ou mesmo de demonstrar-lhe a excelência. Todavia, por ainda comungar da fé cristã, o padre Paneloux experimentou uma profunda crise de coerência. Fazia lembrar, novamente, o icônico Ivan Karamázov. O espírito de Ivan acolhera uma tensão essencial apreendida por Camus nestes termos: “[...] ele não nega de modo absoluto a existência de Deus. Ele o refuta em nome de um valor moral” (CAMUS, 2013b, p. 74). A recusa de Ivan Karamázov ecoou até o derradeiro sermão do padre Paneloux. Nestas palavras Ivan colocava sua Revolta:

[...] recuso a harmonia eterna. Ela não vale uma lágrima minúscula nem mesmo daquela criança supliciada, que batia com seus punhozinhos no peito e rezava ao seu ‘Deusinho’ naquela casinha fétida e banhada em suas minúsculas lágrimas não redimidas! [...] E se os sofrimentos das crianças vierem a completar aquela soma de sofrimentos que é necessária para comprar a verdade, afirmo de antemão que toda a verdade não vale esse preço (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 339-340).

A maior das verdades eternas, das quais o padre falara, não valia a menor evidência humana – não valia sequer uma lágrima. A recusa, deveras radical em Dostoiévski, integrar-se-á ao pensamento camusiano como questão acabada, Camus escolhera a evidência das lágrimas às verdades da fé. As teodiceias não dizem mais nada na literatura camusiana. Não há mais dúvida, quanto a elas há somente uma negação alicerçada na evidência do mal. Uníssonos, Camus completara a recusa de Ivan: ficou com as lágrimas salgadas e negou a insípida harmonia eterna que não se deixa experimentar senão pela fé. Deus é uma questão superada

em Camus que, entretanto, retorna ao seu pensamento para acentuar a necessidade da Revolta. Em outras palavras, saber-se órfão de um pai celeste impele o homem a construir sua própria redenção, criar os próprios valores e intervir no mundo sem transferir a um outrem etéreo seus deveres. Quando perguntado se acreditava em Deus, Rieux respondera de modo a aclarar a questão: “Sem sair da sombra, o médico disse que já respondera e que, se acreditasse num Deus todo-poderoso, deixaria de curar os homens, deixando a ele esse cuidado” (CAMUS, 2013c, p. 113-114).

À luz de Dostoiévski – ou ao menos de seu personagem Ivan –, Camus fizera sua escolha. Ele volta-se na direção do homem e em nome dele, do valor moral que lhe é inerente, refuta Deus e sua criação. As palavras do Dr. Rieux espelham a Revolta de Ivan. Paneloux, embora tão revoltado quanto o médico, tentava acalmá-lo após a morte indefensável do menino Philippe, o filho do juiz Othon:

– Isso é revoltante, pois ultrapassa nossa compreensão. Mas talvez devamos amar o que não conseguimos compreender. Rieux endireitou-se bruscamente. Olhava para Paneloux com toda a força e toda a paixão de que era capaz e abanava a cabeça. – Não, padre – disse ele. – Tenho outra ideia do amor. E vou recusar, até a morte, amar esta criação em que as crianças são torturadas (CAMUS, 2013c, p. 191).

A revolta de Rieux aproxima-o, com indícios intertextuais, à recusa de Ivan. Primeiramente, ambos se voltam contra a criação – onde a morte se dá – e não diretamente contra um Criador abstrato. Como se falasse do seu próprio personagem, o Dr. Rieux, Camus comenta e redescobre a lógica que movia Ivan Karamázov: “Se o mal é necessário à criação divina, então essa criação é inaceitável. Ivan não mais recorrerá a esse Deus misterioso, mas a um princípio mais elevado, que é a justiça” (CAMUS, 2013b, p. 75). A criação que acolhe a peste, que tortura crianças sem um fim manifesto, é imperdoável de acordo com a justiça elevada de Ivan e de Rieux. Aceitá-la seria pactuar com o Absurdo da existência.

Morte e mistério, Rieux os julgava inaceitáveis. Ivan foi além

e não apenas recusou o mistério divino que cerca o sofrimento humano, mas também antecipou a negação que prometera para o dia do Senhor. Uma vez ressuscitado, com perfeição, Deus lhe revelará todo o mistério e neste dia ele também dirá ao seu Criador: “Inaceitável, Senhor!”. Ivan fantasiava o deslumbre da eternidade: “Compreendo, porém, qual deverá ser o abalo do universo quando tudo sob os céus e sobre a Terra desaguar numa só voz [...]: ‘Tens razão, Senhor, pois teus caminhos se revelaram!’ [...] só que nesse momento não vou querer exclamar isso” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 339). Em um golpe literário, Dostoiévski desfez o vínculo misterioso que une o sofrimento do presente ao conhecimento da verdade ulterior. Ivan Karamázov mergulha com intensidade no universo das teodiceias, sua completa inserção o permite negá-las, uma a uma, com incontestável autenticidade. Respeitadas as devidas peculiaridades autorais, o padre Paneloux é aquele que – mergulhado no universo do sagrado – também descobre sua Revolta, desde então contesta o que antes apregoava com paixão. As teodiceias de outrora, chegadas ao século das Guerras, não resistiam mais à força chocante da evidência – nem nos corações mais religiosos. Depois de Auschwitz, a recusa de Ivan atingiria à altura da própria da verdade, um grito de revolta perturbador que se ouviria ainda mais claramente no século XX.

Em *O Homem Revoltado*, Camus resumiu nestas palavras a Revolta de Ivan Karamázov: “A fé conduz à vida imortal. Mas a fé pressupõe a aceitação do mistério e do mal, a resignação à injustiça. [...] Nessas condições, mesmo se a vida imortal existisse, Ivan a recusaria” (CAMUS, 2013b, p. 75). O amor ao que não se pode compreender, como o sofrimento das crianças, não quer dizer verdadeiramente amor – replicava o doutor Rieux. Camus imprimira em *A Peste* essa negação ao mistério, ou dito de outra forma, tais certezas erigidas sobre mistérios comportam os injustificáveis excessos do mal, entre os quais a tortura de um infante. Ao cabo, uma fé constantemente assaltada pela morte terminara a dar lugar à Revolta e à inobservância dos céus – de onde nada se deve esperar (CAMUS, 2013c, p. 115).

Nesse ínterim, à religião dos dias de peste restava o “tudo

ou nada”, como dizia o padre em seu último sermão. Atendo-se ao mistério que comporta em si o bem e o mal, Paneloux afirma ser “preciso crer em tudo ou tudo negar. E quem, dentre vós, ousaria negar tudo?” (CAMUS, 2013c, p. 196). Explicar, no entanto, não era possível. A exigência de clareza deve renunciar o seu apelo e submeter-se à aceitação do mistério total – se se quer permanecer religioso em dias de peste. Ou “abandona-se à vontade divina, ainda que incompreensível” – como Abraão prestes a sacrificar o próprio filho – ou é preciso negá-la por completo como Ivan e Rieux o fizeram. O padre continuava: “Não se podia dizer: ‘Isso eu compreendo, mas aquilo é inaceitável’, era preciso agarrar-se avidamente a esse inaceitável que nos era oferecido, justamente para que fizéssemos nossa escolha” (CAMUS, 2013c, p. 197-198). Ou tudo ou nada. Ou se ama a Deus e se aceita o mal inexplicável do mundo ou nega-o junto com sua criação absurda. Teodiceias, entretanto, não eram mais aceitáveis. Aceitar o Deus de todo amor e todo poder à parte da sua criação terrível não era mais uma opção nos dias da peste – ou nos dias da Guerra. Aos olhos de Camus, seus dias marcavam o fim da teodiceia.

Rieux notara que o padre beirava a heresia e embora conclamasse o povo a uma escolha radical, ele mesmo ainda não havia feito a dele. Por último, o icônico padre ousadamente adotara uma forma peculiar de fatalismo, o narrador ressaltava que “ele não recuaria diante do termo, se lhe permitissem acrescentar o adjetivo ativo” (CAMUS, 2013c, p. 198).

A condição à fé no século XX é a aceitação do mistério do mal, no entanto, o padre acrescia que aceitar não é o mesmo que resignar. De fato, o padre reconhecia diante de si o Absurdo, sabia que não podia negá-lo porque inexplicavelmente Deus o quis, não obstante, recusava-se não combatê-lo. Eis o fatalismo ativo do padre Paneloux. Neste instante a homilia do padre aproximou-se, tangencialmente, da filosofia camusiana. Embora a Revolta desconsidere a opção de tudo aceitar, tendo em vista o abandono à vontade do Criador, Camus traduz em termos de ensaio o fatalismo ativo do padre Paneloux: “Essa revolta [assevera Camus] é apenas a certeza de um destino esmagador, sem [no entanto] a

resignação que deveria acompanhá-la” (CAMUS, 2013a, p. 60).

Nesse mirar camusiano, a religião cristã dos dias de Guerra – ou dos dias de peste – seguiu desprovida dos consolos da teodiceia – à semelhança dessa forma peculiar de fatalismo ativo. O povo encontrava-se assim entre o tudo e o nada, a meio caminho entre os limiares da aceitação total e da negação absoluta.

2.4. A Indiferença do padre Paneloux

Apesar do cuidado que o padre dedicava aos doentes – observava o narrador –, ele mantinha-se sempre atento à própria saúde (CAMUS, 2013c, p. 191). Entretanto, desde que acompanhou o martírio de uma criança, o padre preocupava-se cada vez menos com sua morte. Rieux percebera uma tensão crescente em sua face. A impressão reverberada pelo clérigo, ao término do seu segundo sermão, foi de latente inquietude. Outro padre comentava a ousadia da prédica: “achava que este sermão indicava mais inquietação que força” (CAMUS, 2013c, p. 200). Na efervescência dos comentários – surgidos ainda na saída da igreja –, Tarrou ouvia dizer sobre a história de um padre que, em dias de guerra, perdera fé ao ver um jovem de olhos vazados. Logo em seguida, Tarrou ponderou algo que, como sugere o próprio narrador, ajudaria a esclarecer as estranhas atitudes do padre Paneloux: “– Paneloux tem razão – disse Tarrou. – Quando a inocência tem os olhos vazados, um cristão deve perder a fé ou aceitar que lhe furem os olhos. Paneloux não quer perder a fé. Irá até o fim. Foi isso o que quis dizer” (CAMUS, 2013c, p. 200).

Em *O Homem Revoltado*, Camus cismou acerca de um outro que também aceitou que lhe furassem os olhos. Enviado ao mundo para resolver o problema do sofrimento, o Cristo precisou sofrê-lo. Camus descreve o doloroso caminho que seguiu o Cristo, até o fim, para aplacar a Revolta do homem:

O Cristo veio resolver dois problemas principais, o mal e a morte, que são precisamente os problemas dos revoltados. Sua solução consistiu, primeiramente, em cuidar deles [em experimentá-los]. O deus homem sofre

também, com paciência. O mal e a morte não mais lhe são imputáveis, já que ele está dilacerado e morre. A noite do Gólgota só tem tanta importância na história dos homens porque nessas trevas a divindade, abandonando ostensivamente os seus privilégios tradicionais, viveu **até o fim**, incluindo o desespero, a angústia da morte (CAMUS, 2013b, p. 50, *grifo nosso*).

Paneloux aceitará que o mal, que outrora ele justificou, fure-lhe os olhos. Em outras palavras, conscientemente ele caminhará em direção à morte e ao sofrimento que infectam o mundo e inflamam os revoltados. Nada lhe será privado, nem o desespero, nem a angústia ou a morte. Essa decisão do padre se nota em sua recusa constante de receber tratamento médico, uma vez que começou sentir-se gravemente doente. A velha senhora, dona da casa que o acolheu, ofereceu-se para chamar um médico, “mas a proposta fora repelida com uma violência que ela considerava lamentável” (CAMUS, 2013c, p. 201). Incansavelmente a senhora renovava a proposta, mas o padre a recusou por outras duas vezes mais até o agravamento da enfermidade. Segundo a dona da casa, o estado do padre era alarmante “parecia nessa altura ter sido surrado durante toda a noite e ter perdido todas as forças para reagir. [...] E, numa voz em que notou o tom estranhamente indiferente, ele disse que ia mal, que não precisava de médico [...]” (CAMUS, 2013c, p. 203). Paneloux explicava que “recusava essa consulta porque estava em desacordo com seus princípios” (CAMUS, 2013c, p. 202). Por fim não pôde mais escapar e fora levado ao hospital.

Em diálogo com Tarrou, o Dr. Rieux refletia sobre a hipótese de acreditar confiadamente em Deus, dizia que se realmente admitisse um ser todo-poderoso confiaria a ele o cuidado dos doentes. O médico acrescentaria ainda que “ninguém no mundo, não, nem mesmo Paneloux, que julgava acreditar, acreditava num Deus desse gênero, já que ninguém se entregava totalmente [...]” (CAMUS, 2013c, p. 114). A incoerência que o doutor notara consistia, precisamente, nessa crença em um Deus onipotente portata por homens que recorrem a médicos com frequência. Estes, de fato, *não se entregavam totalmente* – apesar das aparências

religiosas. Paneloux, contrariando a opinião do médico, abandonou-se completamente aos cuidados de Deus. Elevou sua coerência ao ponto de colocar sua vida em jogo. “Paneloux encarna o abandono à fé” (SILVA, 2008, p. 73), acrescenta o professor Nilson Aduino.

As horas que seguiram a chegada do Dr. Rieux foram de muita surpresa e de poucas esperanças. Com um ar indiferente o padre recebia intervenções médicas, todavia o doutor não sabia precisar se, de acordo com os sintomas, tratava-se da peste ou não. O caso do religioso continuou ambíguo até o fim, contudo, seu estado era tão grave que isso pouco importava no momento (CAMUS, 2013c, p. 203). Rieux ofereceu-se para ficar ao seu lado, o padre animou-se por um pouco, depois declinou a oferta revelando a suma das suas intenções: “– Obrigado. Mas os religiosos não têm amigos. Concentraram tudo em Deus. Pediu o crucifixo que estava colocado à cabeceira do leito e, quando o recebeu, voltou para ele o olhar” (CAMUS, 2013c, p. 203). Definitivamente Paneloux concentrou tudo em Deus, abandonou-se a ele e foi por ele abandonado. O padre fazia seu próprio calvário, fitava o crucificado e reconhecia-se naquela dor. O mal e a morte não mais lhe eram imputáveis, pois ao invés de explicá-los dessa vez ele os experimentou. O padre vencera as abstrações da peste, embora isso lhe custado a vida. No mais, Paneloux terminaria ao lado das vítimas. Noutra ocasião, tomando conhecimento do trabalho do padre, Rieux manifestava sua satisfação: “– Fico satisfeito em saber que ele é melhor que seu sermão. – Todos são assim – afirmou Tarrou. – É preciso apenas dar-lhes uma oportunidade” (CAMUS, 2013c, p. 134).

Ao leito, em seus últimos instantes de vida, Paneloux não largava o crucifixo. O Dr. Rieux mantinha-se em dúvida quanto ao diagnóstico: “Era a peste e não era” (CAMUS, 2013c, p. 203). Um termo significativo se repetia, insistentemente, nesses momentos finais da história do padre Paneloux, a palavra indiferença: “Em meio ao tumulto da febre [concluía Camus], Paneloux conservava o olhar indiferente, e quando, no dia seguinte de manhã, o encontraram morto, meio fora do leito, seu olhar não exprimia nada. Na

ficha, escreveram: ‘Caso duvidoso’” (CAMUS, 2013c, p. 204).

Uma experiência aterradora com o Absurdo da existência marcou os olhos do padre com o sinal da indiferença. De mais a mais ele abandonou-se aos cuidados de Deus, recusou a assistência médica, e Deus o abandonou ao sofrimento – como antes fizera com o Cristo. O padre Paneloux caminhou até o fim do seu calvário e, ao final, era um médico que estava do seu lado – não Deus. É presumível que o padre tenha, naqueles instantes finais, perdido a fé. Todavia, como constava em sua ficha, o caso era duvidoso. Ao longo do romance, o vocábulo “peste” remete a uma infinidade de alegorias, dessa forma, *é crível pensar que o diagnóstico de Rieux* – “era a peste e não era” – seja igualmente simbólico. A verdadeira dúvida do narrador era se o padre tinha ou não abandonado a fé. Enfim, não se sabe ao certo, o caso era duvidoso. Todavia, quanto à indiferença do padre não cabia dúvidas. A originalidade de *O Estrangeiro*, a título de exemplo, diz respeito à demasiada indiferença que toma seu personagem principal. É improvável que o termo seja usado ao acaso, sem com ele insinuar um encontro dilacerador com a autenticidade cruel da vida. Ao fim e ao cabo, o padre perdeu a fé? A rigor, pouco se pode dizer com segurança acerca de um caso tão duvidoso.

Conclusão

Antes da morte do infante, o padre enfrentava, claramente, a negação crítica do autor. De sorte que o trato de Albert Camus com o pensamento cristão, essencialmente personificado na figura do padre Paneloux, não foi inteiramente de acolhida. Embora caminhe para a positividade, ainda que se converta à força da evidência e abandone por fim as velhas asserções religiosas que explicavam o sofrimento, a história do padre Paneloux chocou, outra vez, a religião cristã e o sofrimento da inocência. O corolário deste choque desvelou a religião tal como ela é, abstração. O tomo central da história, a dor assistida de um infante torturado pela peste, desfez toda forma de abstração ainda remanescente na atmosfera do romance. Ver morrer uma criança inocente – supliciada como um pequeno Cristo na cruz – revelou ao padre Paneloux a incon-

sistência das teodiceias no século XX – no século das Grandes Guerras Mundiais. Camus testou as súplicas de um religioso, colocando-o de joelhos diante do martírio de um inocente e, ao cabo, observou suas orações se retraírem impotentes para dar lugar à morte – Deus permanecia em silêncio.

A fim de apaziguar o incômodo silêncio de Deus, os homens elaboram teodiceias. Elas se instalam imperativas nesse vácuo de respostas defronte ao escândalo da morte e do sofrimento. Teodiceias falam, porque Deus se calou – de silêncio se faz uma abstração. Revelada a natureza das teodiceias, Camus mira desfazê-las fazendo uso da crueza incompaciente da peste. No imo da doença – na violência dos seus sintomas – reside a mimese proporcional das dores do mundo.

O combate à abstração religiosa levou Albert Camus até Fiódor Dostoiévski, mais acertadamente até *Os Irmãos Karamázov*. Trazendo-o para as entrelinhas do seu romance, Camus mirou Ivan Karamázov como insígnia atemporal da Revolta do homem em face da morte. Arrisca-se dizer que Ivan é um personagem-espectro de Camus, oculto no romance - o espírito movente de *A Peste*. Camus toma-o como uma ideia a partir da qual é possível dizer: todo sofrimento humano é inexpiável, injustificável, inexplicável, irredimível. Camus toma-o como um método, cujo objetivo é fazer notar as abstrações que se chocam contra a crueza da realidade. À luz d'*Os Irmãos Karamázov*, *A Peste* redescobre uma força literária impressionante que, em suma, consiste em chocar com o insuportável sofrimento de uma criança. Esgarçar o sofrimento ao seu extremo de inadmissibilidade conserva, ao cabo, o que é essencial à constituição da moral camusiana, a saber, o escândalo perpétuo na presença do mal e da morte.

Disfarçar a evidência do mal ou mostrar-lhe a excelência suprime esse escândalo tão necessário à solução camusiana, portanto, sob nenhuma justificativa, nem mesmo a mais sagrada delas – nem se o próprio Deus revelasse os seus mistérios e motivos –, Ivan Karamázov ou o Dr. Rieux aceitariam o sofrimento de uma criança. Tardamente, o padre Paneloux também compreendera que, de fato, ele nada sabia sobre o sofrimento, tudo o que tinha

– propósitos, benefícios, castigos ou Providência – eram frágeis abstrações que se esvaíram diante da tortura assistida de um inocente, eis o método Karamázov: desconstruir abstrações com a evidência lacerante do mal. O padre fora submetido ao método, seguiu, doravante, resistindo ao flagelo ao invés de explicá-lo e por fim tornou-se o personagem religioso mais positivo de toda a obra camusiana. Não obstante, o cenário da peste o transformou – marcou de indiferença o seu olhar – e não se sabe se ele perdeu a fé.

Em conclusão, nota-se que *A Peste* torna sonoro – até gritante – o incólume silêncio de Deus em face do mal. No entanto, a resolução última do romance não é outra senão essa resistência coletiva à peste – uma vez que dos céus nada se pode esperar (CAMUS, 2013c, p. 115). Nesse interim, pouco importa se tal esforço coletivo pode ou não cessar a epidemia, “a conclusão era sempre o que eles sabiam: era preciso lutar, desta ou daquela maneira, e não cair de joelhos” (CAMUS, 2013c, p. 119).

Camus tornou ao estado essencial das coisas, despiu o mal e o sofrimento das suas justificativas racionais e religiosas, e os quis mostrar em sua forma mais irreduzível, na feição de uma criança morta. Com a firmeza de quem pisa em solo dostoievskiano, Camus enfrentou as teodiceias e todo o mais que escamoteia o Absurdo e represa a Revolta.

Referências

- ALVES, Rubem. *Religião e Repressão*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BERGER, Peter. *O Dossel Sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião*. Tradução de José Carlos Barcellos. São Paulo: Paulus, 2011.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011. Edição revista e atualizada no Brasil.
- CAMUS, Albert. *A Peste*. Tradução de Valerie Rumjanek. 22ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2013c.
- CAMUS, Albert. Da solidariedade à participação. Folha de São Paulo. São Paulo. 5 jan.1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/>>

[fs050111.htm](#)>. Acesso em: 20 dez 2016.

- CAMUS, Albert. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965.
- CAMUS, Albert. *Estado de sítio; O estrangeiro*. Tradução de Maria Jacintha e Antonio Quadros. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. 4ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013d.
- CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Tradução de Valerie Rumjanek. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Record, 2013b.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 3ª edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013a.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2015.
- GRENIER, Roger. *Albert Camus: soleil et ombre*. Paris: Gallimard, 1987.
- NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: Uma história alternativa da filosofia*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- SILVA, Nilson A. G. da. *A Revolta na obra de Albert Camus: Posicionamento no campo literário, gênero, estética e ética*. 2008. 220 f. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.
- TODD, Olivier. *Albert Camus, uma vida*. Tradução de Monica Stahel. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991. 1 v.



Artigo enviado em
30/09/2018
e aprovado em
16/11/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

Doutoranda no Programa
de Pós-Graduação em
Literatura (PPGLit) na
Universidade Federal de
Santa Catarina (UFSC).
Email: [patyleonormartins@
gmail.com](mailto:patyleonormartins@gmail.com).

O Mestre e Margarida **de Mikhail Bulgákov:** **Um Diabo Russo**

The Master and Margarita
of Mikhail Bulgakov:
A Russian Devil

Patricia Leonor Martins

Resumo:

A cultura ocidental tem como um de seus alicerces o cristianismo, personagens cristãos são constantes na literatura e o Diabo é um deles. Assim, a Bíblia, como livro sagrado cristão, constitui-se em uma fonte rica para que possamos entender as origens do Diabo e tentar compreender essa personagem que tanto tem influenciado autores ao longo dos séculos. A proposta de trabalho tem como objetivo central desenvolver reflexões sobre a personagem do Diabo na obra *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov, escrita ao longo de doze anos, entre os anos de 1928 e 1940, que fora publicada integralmente só após a morte do autor. Inicialmente far-se-á uma breve apresentação sobre o autor e sua obra, cujo livro fora proibido por satirizar o totalitarismo e a censura às artes do regime soviético a partir de uma fábula sobre a visita de Satanás a Moscou. Uma obra que sobreviveu por mais de duas décadas e se tornou um fenômeno de vendas, entrando para o rol dos livros mais importantes do século XX. O foco da discussão estará centrado na personagem do diabo, sua carga teológica e a teoria satírica utilizada para dar voz à personagem do diabo em plena Moscou dos anos 1930. Autores como Friedrich Nietzsche e Giorgio

Agamben serão apontados. A sátira, a ironia e a carnavalização serão abordadas como motes para a comicidade. Para tanto, utilizar-se-á autores como: Linda Hutcheon, Matheew Hodgart, Mikhail Bakhtin. Bem como apresentar uma breve síntese dos apontamentos de autores que trabalham com o diabólico na literatura, como: Karl-Josef Kuschel, Robert Muchembled; Henry Ansgar Kelly; Salma Ferraz e Giovanni Papini.

Palavras-chave: [Sátira](#); [Diabo](#); [Mikhail Bulgákov](#); [Literatura](#)

Abstract:

Western culture has as one of its foundations Christianity, Christian characters are constant in literature and the Devil is one of them. Thus the Bible, as a Christian holy book, constitutes a rich source for us to understand the Devil's origins and to try to understand this character who has so influenced authors over the centuries. The main purpose of this work is to develop reflections on the character of the Devil in Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita*, written over twelve years, between 1928 and 1940, which was published in full after the death of the author. Initially a brief presentation will be made on the author and his work, whose book was banned for satirising totalitarianism and censorship of the arts of the Soviet regime from a fable about the visit of Satan to Moscow. A work that survived for more than two decades and became a sales phenomenon, joining the list of the most important books of the twentieth century. The focus of the discussion will center on the character of the devil, his theological load and the satirical theory used to give voice to the character of the devil in the middle of Moscow in the 1930s. Authors like Friedrich Nietzsche and Giorgio Agamben will be named. Satire, irony and carnivalization will be approached as motifs for comedy. For this purpose authors such as Linda Hutcheon, Matheew Hodgart and Mikhail Bakhtin will be used. As well as presenting a brief synthesis of the notes of authors who work with the devil in the literature, such as: Karl-Josef Kuschel, Robert Muchembled; Henry Ansgar Kelly; Salma Ferraz and Giovanni Papini.

Keywords: [Satire](#); [Devil](#); [Mikhail Bulgakov](#); [Literature](#).

O grande Mestre e sua obra prima

“Manuscritos não ardem”

Escritor e dramaturgo russo da primeira metade do século XX, Mikhail Bulgákov, nasceu em 15 de maio de 1891, em Kíev, na Ucrânia; filho de professor e teólogo Afanássi Ivánovitch Bulgákov

e Varvara Mikháilovna Prokóvskaia Bulgákova, professora de piano.¹ É considerado um dos principais escritores da literatura russa da época. Dentre seus trabalhos mais reconhecidos temos a obra emblemática *O Mestre e Margarida*, escrita entre os anos 1928 e 1940, já no final de sua vida, adoecido precisou do auxílio da sua esposa Yelena na tarefa de escrever o romance enquanto Bulgákov ditava os capítulos finais.

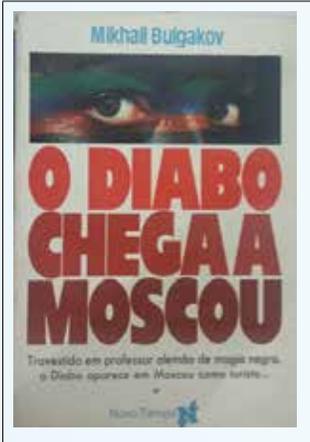
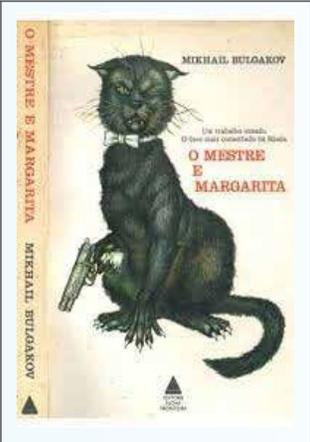
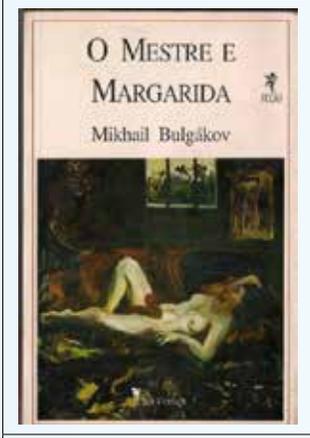
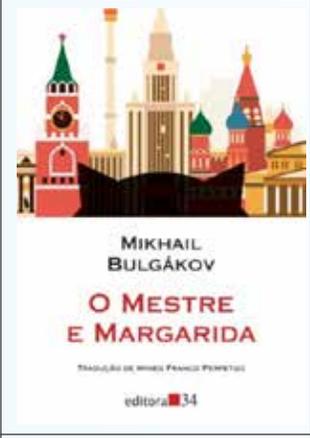
No entanto, Bulgákov não pode ver o livro publicado, somente 12 anos após o seu falecimento a obra só foi publicada - em novembro de 1966 a parte 1 e em janeiro de 1967 a parte 2, em forma de fascículos - na revista literária Moskva. Edição esta que sofreu com a censura, na qual mais de cem páginas foram cortadas da versão original. A questão política estava posta, e as partes cortadas foram àquelas relacionadas ao capítulo 15, cujo tema trata de interrogatórios e de moeda estrangeira; ao capítulo 24, no qual aponta que seu vizinho, Aloísy Mogarych, tivera sido o responsável por delatá-lo às autoridades a fim de ficar com o *flat* do Mestre, situado no subsolo da Travessa Arbat (WEEKS, 1996, p. 243-244); e às referências à nudez e à linguagem chula de Margarida.

A obra foi traduzida para diversas línguas no final dos anos 1960 e publicada na Rússia somente em 1973, na versão integral, em formato de livro. Logo, em 1989, uma nova edição do romance foi organizada para ser publicada em Kiev, cujo texto fora examinado junto a todos os materiais disponíveis por Lidia Ianovskaia.

No Brasil, o romance de Mikhail Bulgákov, *O Mestre e Margarida*, teve a primeira tradução publicada em 1969, pela Editora Novo Tempo, sob o título *O Diabo Chega a Moscou Travestido em Professor Alemão de Magia Negra*, reeditada, pela mesma editora, em 1980. Em 1975, o romance foi publicado pela Nova Fronteira, posteriormente, em 1985, pela Abril Cultural, ambas traduções feitas a partir do inglês. Em 1992, *O Mestre e Margarida* foi publicado pela Ars Poética, agora com tradu-

1. Informações retiradas da obra *O Diabo Solto e Moscou*, de Homero Freitas de Andrade (2002).

ção direta do russo por Konstantin G. Asryantz. Publicado pela Alfaguara em 2009, o romance foi traduzido direto do russo por Zoia Prestes já uma qualidade superior em se tratando de tradução. Recentemente, em 2017, a obra teve a sua mais nova publicação pela Editora 34, com tradução do russo por Irineu Franco Perpetuo, considerada por críticos a melhor edição em língua portuguesa. Vejamos algumas capas do livro com publicação em língua portuguesa.

		
1975	1985	1969-1980
		
2017	1992	2009

O Mestre e Margarida narra a chegada do Diabo a Moscou stalinista. No entanto, ele não vem sozinho, trás consigo uma trupe diabólica composta por um gato preto chamado Behemoth; Korôviev, um

negociador com um pincenê rachado e roupas apertadas; Azazello, um homem ruivo com um canino à mostra e com um olho vazado, e Hella, uma jovem mulher ruiva, totalmente nua.

A cultura ocidental possui como um de seus mais importantes alicerces o cristianismo, nesse sentido, os temas e personagens cristãos surgem frequentemente na literatura e a personagem do Diabo é uma das preferidas pelos autores de todas as épocas. Autores das mais variadas épocas trataram de utilizar essa personagem em suas obras, bem como se utilizam das questões que envolvem a crença e a descrença no cristianismo. A obra de Mikhail Bulgákov não é diferente, em *O Mestre e Margarida* podemos ver a personagem do Diabo e de Jesus teológico envolvidas na paródia, sátira, ironia e humor. Nesse sentido, a obra *O Mestre e Margarida* será brevemente analisada à luz do conceito de carnavalização, da paródia e da sátira. Bem como apresenta-se apontamentos de pesquisadores sobre a personagem do Diabo.

Rumores do Diabo: Apontamentos

Os estudos efetuados através da teopoética demonstram a importância da Bíblia também como literatura, a qual possui uma infinidade de gêneros literários, podendo ser interpretada muito além dos conceitos religiosos. Nesse sentido, Karl Josef Kuschel é referência fundamental para quem esteja atento àqueles que estudam o diálogo entre religião e literatura, tanto do ponto de vista da teologia como dos estudos literários. Kuschel (1999, p. 23), em seu livro *Os escritores e as Escrituras*, faz apontamentos de diálogos possíveis entre Teologia e Literatura:

[...]até o século XX a literatura é vista freqüentemente como intromissão injuriosa na esfera religiosa, talvez até mesmo como blasfêmia contra a qual a religião institucionalizada precisa defender-se; não muito raramente, teólogos cristãos referiram-se a textos literários como insolências piedosas, como panorama do mal [...]

Salma Ferraz (2017) aponta que os estudos de Kuschel explicitam que “a teologia não é detentora do monopólio dos mesmos”, que “o caráter literário do épico javista bem como a riqueza dos personagens bíblicos que se oferecem com uma arca a ser explorada, repleta de tesouros para a literatura, cinema, pintura, teatro etc” (FERRAZ, 2017, p. 376). Nesse sentido, os estudos acadêmicos que buscam relacionar Teologia e Literatura estão se tornando cada vez mais frequentes nos meios acadêmicos, os quais consideraram a Bíblia como uma vasta e complexa obra literária, e Deus, Jesus, e o Diabo tornaram-se personagens centrais dessa obra. Como aponta Ferraz (2006, p.238):

O cristianismo é tão importante para o mundo ocidental que quase chega a confundir-se com ele e eis aqui o motivo porque mesmo sendo ateu uma pessoa nascida no Ocidente está imersa numa cultura cristã e, certamente conhecerá personagens como Deus, Diabo, Madalena, Judas e tantos outros mais.

A personagem que nos interessa para a escrita desse artigo é justamente o Diabo, ou Demônio, Satanás, Satã, Lúcifer², e tantas outras denominações dadas a essa personagem, que seria o símbolo do mal, a qual sempre esteve presente na cultura, na memória e nas narrativas ocidentais, seja em textos sagrados como a Bíblia ou em textos literários das mais variadas naturezas.

Na obra *As Malasartes de Lúcifer*, Salma Ferraz (2012) aponta algumas reflexões entorno “do brilho luciferino da Estrela

2. Sobre essa multiplicidade de denominações: “Quem pensa que Satã é o nome do Diabo pode se surpreender ao descobrir que a palavra *satã* existia antes da palavra *diabo*. Em todas as línguas ocidentais, este último termo é o mesmo: *devil, diable, diablo, diavolo, Teufel*. E todas as línguas que têm esse termo também possuem o termo *satã*. Embora sejam mais ou menos a mesma coisa, não há Diabo sem Satã, e não há Satã sem o Diabo.”(LINK, 1998, p. 24 – grifos itálicos do autor).

da Manhã na Teologia, na Literatura, [...]”. Na qual, apresenta-nos uma série de artigos que demonstram a dualidade entre Deus e o Diabo.

[...] se os estudos teológicos e literários dão conta de uma Teopoética que se manifesta em vários autores, conforme o proposto por Karl-Josef Kuschel em seu livro *Os escritores e as escrituras* (1999); se a Teodiceia (do grego θεός - theós, “Deus”, e δίκη - díkē, —Justiça) foi proposta pelo alemão Gottfried Leibniz em 1710, tentando entender o paradoxo da coexistência de um Deus Todo Poderoso e o mal; se a epopeia de Jesus já foi centenas de vezes revisitada, quem afinal contou a epopeia ou a antiépica de Lúcifer, ou aquilo que denominamos antiteodiceia de Lúcifer, ou odisseia luciferina, ou a Sataniceia? Porque se Deus, conforme tão bem apontou Jack Miles em *Deus: uma biografia* (1997) é um membro quase virtual da família ocidental e está impregnado no DNA da civilização ocidental, o quê dizer do Diabo, de Lúcifer? Afinal, a outra face da moeda deveria acompanhar o sucesso Daquele! Como o homem ocidental consegue equilibrar-se entre a hipótese Deus e a hipótese Lúcifer? Será que somente a estória de Troia, de Ulisses e de Jesus são o suficiente para a humanidade, conforme lembrou Borges? E a magnífica trajetória de Lúcifer, onde fica? Talvez ele esteja mais próximo do ser humano do que qualquer pessoa da Trindade, justamente por ter sido demasiadamente humano. (FERRAZ, 2012, p. 15-16)

O Diabo, além de uma excepcional personagem da literatura, sendo talvez uma das mais importantes do texto bíblico e do Cristianismo, em muitos grupos religiosos é responsabilizado por todo o mal presente no mundo. O imaginário religioso atribuiu muitas imagens e personificações. Durante a Idade Média o Diabo teve sua imagem associada ao mal, fato que ainda é presente na contemporaneidade. No entanto, essa construção foi fundamental para muitos autores, os quais abraçaram a personagem das mais variadas formas e a foram moldando, cada uma a seu criador, e enriquecendo a literatura mundial.

Giovanni Papini (1953) em sua obra *O Diabo: apontamentos para uma futura diabolologia*, denominou o Diabo de segundogênito do Pai e Salma Ferraz (2012), em sua obra *As Malasartes de Lúcifer*, nomeou de “a antidisséia de Lúcifer, antiépica de Lúcifer, antiteodicéia de Lúcifer, Odisseia Luciferina ou Satanicéia.” Em sua obra, Papini vai afirmar a necessidade de que conheçamos as informações, sobretudo, bíblicas, mas também extrabíblicas, sobre o Diabo. Ainda segundo o autor, há impasses na relação do Diabo x Cristianismo, para ele: os teólogos deveriam estudar Deus e se envergonhar de suas ideias esdrúxulas sobre o Diabo, investigando as teorias acerca de sua origem e natureza, da rebelião e seus motivos; que coube aos poetas a admiração ao antagonista; como o Diabo figura na Literatura; como outras tradições religiosas veem o Diabo que é pouco conhecido, apesar de onipresente, ora negado, ora adorado, ora temido, ora decantado, vilipendiado, mais popular que realmente compreendido. Para Papini (1953) o cristão não pode e não deve cultivar a rebeldia e o mal no Diabo, mas é preciso compreendê-lo como a criatura mais infeliz de toda a Criação; que se o mal não existisse, não existiriam santos e, nesse sentido, pode-se afirmar que o Diabo é, por vontade divina, um coadjutor de Deus; que o Diabo foi o primeiro a reconhecer o caráter crístico de Jesus, antes de qualquer de seus discípulos e antes mesmo de que o próprio Nazareno tivesse proclamado sua divindade etc. (PAPINI, 1953 apud FERRAZ, 2012, p. 381).

O professor emérito da Universidade da Califórnia, Henry Ansgar Kelly, em seu livro *Satã – Uma Biografia*, publicado em 2008, coteja as perícopes bíblicas em que o Diabo aparece com as representações que teve na teologia, literatura ou em outras formas de arte. Para o autor Satã tornou-se uma das figuras centrais

do cristianismo. Para Kelly (2008), Satã possuía uma biografia original, bíblica, que não o colocava como inimigo, mas sim como um subordinado de Deus. Nesse sentido, cabe uma sintetização de Henry Ansgar Kelly em Satã: uma biografia (2008, p. 365-366, destaque do autor):

Entre os estudiosos da Bíblia aceita-se de maneira geral que os satãs de Jó e de Zacarias são espécies de funcionários públicos do Tribunal Divino. Mas tal sentimento não inclui o Satã do Novo Testamento. Ao contrário, assume-se que ele é visto como “maléfico” de tal modo que a figura em Jó não é; e que ele é, de fato, um inimigo de Deus assim como do homem, um tipo de Malfeitor Cósmico.

Para Kelly (2008) a Bíblia revela que o demônio era uma espécie de “empregado de Deus”, uma entidade moralmente correta, pois seu papel era de observar, perseguir e para assim acusar os verdadeiros pecadores. Para o autor, no século 2 os pais da Igreja, ao interpretar o episódio bíblico de Adão e Eva no jardim do Éden, associaram-no à imagem da serpente transformando-o assim em inimigo de Deus. Parece-nos que o autor tinha uma proposta de visão menos maniqueísta do Diabo, que estaria mais em sintonia com o conceito de “mal” observado em algumas religiões como o budismo e o hinduísmo.

No último capítulo do livro *Uma História do Diabo – Séculos XII a XX*, de Robert Muchembled (2001), o autor nos oferece o que ele chamou de “fio vermelho” da obra, que, curiosamente, a crença em poderes demoníacos provenientes do próprio Diabo, sempre terá estado mais intrinsecamente estabelecida no seio das chamadas classes superiores e em menor escala ao nível das classes mais baixas. O autor parte de forma inversa à cultura, “indo do presente para remontar o fluxo até a sua fonte, que foi em descoberta do diabo.”

Segundo o autor “para compreender o lugar que ele (o diabo) tem atualmente em nosso universo mental, em nosso imaginário, em que sentido as representações introjetadas por um indivíduo influem em suas ações, precisávamos encontrar todas as suas pedras” (MUCHEMBLED, 2001, p. 341)

O que Robert Muchembled faz é mostrar-nos um Diabo visto como instrumento de controlo e poder da Igreja, como forma de manter fiéis e eliminar de modo legítimo os denominados hereges. Livrar-se do mal pelo mal – era a prática comum daqueles tenebrosos tempos. Muchembled (2001) destaca que, no primeiro milênio cristão, o diabo era uma figura difusa, dissolvida no politeísmo popular e, portanto, sem poder de persuasão sobre as massas. No entanto, o Diabo resiste na sociedade por meio de uma série de arquétipos literários com grande peso cultural, contudo, a crença no Ser ou Seres sobrenaturais vocacionados para a prática do mal, não encontra raízes profundas nesta Europa progressista, ne entanto, segundo o auto, o contraponto europeu, é o exemplo americano com as suas práticas e crenças conservadoras em que parece sobressair o conceito de povo escolhido por Deus, destinado em derrotar o mal. Robert Muchembled (2001) situa a figura do Diabo como motor de regressões e progressões nas sociedades europeia e americana ao longo dos séculos.

Todavia, seria de se esperar que a vasta fortuna crítica, construída ao longo dos séculos, sobre a personagem do Diabo, com autores vivenciando distintas realidades sociais haveria lapsos de coerência entre a obra tida como palavra inspiradora, a Bíblia. Não obstante, as Escrituras permanecem como uma das mais antigas fontes de literatura.

A instrumentalização diabólica: Carnavalização, Paródia e Sátira

Neste estudo não se consegue exaurir o conceito de sátira, paródia e carnavalização, no entanto é possível situar o leitor nos termos e conceitos adotados para falar da obra *O Mestre e Margarida*, de Mikhail Bulgákov. Para isso, utilizaremos os conceitos sobre paródia apresentados pela escritora Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Hordgart, entre outros estudiosos.

O nome sátira possivelmente vem do adjetivo latino “satur/ satura/ saturum”, que significa completo, misto. A palavra sátira pode ser usada de várias maneiras, porque seu significado original é “uma obra literária de tipo especial, no qual vícios, bobo, estupidez e injustiças são expostos ao ridículo e desprezo” (Hodgart, 1969, p.7, tradução nossa). Paralelamente, o que melhor sintetiza uma definição de sátira seria “o processo de ataque do ridículo em qualquer mídia, e não só na literatura” (p.7, tradução nossa), ou seja, ser capaz de fazer através do desenho, mais especificamente, através da caricatura da personagem, o fato ou situação, de modo a reduzi-lo ao mundo dos mortais simples e comuns. Segundo Ortiga, (1992):

Os romanos, inventores da sátira como forma, consideram-na ligada à mistura de coisas heterogêneas, mas o orgulho que move a afirmativa de Quintiliano “*atira tota nostra est*”, sobre a gênese da sátira e a superioridade da poesia satírica em Roma, repousa num equívoco de apropriação, pois não se dava conta do salto diferenciado entre a originalidade e a adaptação. [...] Parece inquestionável que a sátira como forma literária bem definida teve sua origem no mundo romano, sobretudo se considerarmos o seu caráter moralizante, frequentemente destacado pelos estudiosos do gênero. Os primeiros satíricos romanos foram Lucílio, Uarrão, Horácio, Marcial e Juvenal, mas as raízes da sátira podem recuar à satura*, representação em que se mesclam cantos, danças, declamações em prosa e em verso; à carmina, cantos populares amorosos e sarcásticos; à atelana, em sua essência farsesca; ao fascenino, em sua licenciiosidade.(ORTILHA, 1992, P. 67)

De fato, a sátira é caracterizada por uma mistura formal e temática, pois pode estar presente em todos os temas da Literatura: o heroico, o maravilhoso, o religioso, ou moral, o histórico e o amoroso. Para Hutcheon (1985, p. 132) “a sátira é, por certo, uma maneira de conduzir o ‘mundo’ à arte”. É importante, no entanto, que não se confunda sátira com paródia. Apesar de elas compartilharem afinidades, como a ironia, por exemplo, a sátira está ligada ao momento presente, em sua crítica contra pessoas e situações determinadas, ou seja, ela é social e visa ridicularizar os vícios e loucuras dos homens ou proporcionar a oportunidade ao ataque dirigido à desordem estabelecida. (HUTCHEON, 1985, p. 132) A paródia refere-se ao processo de imitação textual com intenção de produzir um efeito de cômico. A forma como se processa essa imitação, a motivação para o ato imitativo e as consequências esperadas para esse ato determinam a natureza literária da paródia. Portanto, a paródia imita, censura, deforma e referencia, já a sátira não imita, limita-se a censurar e a referenciar. No entanto, tem-se no livro *O Mestre e Margarita* características tanto da sátira quanto da paródia.

A sátira manifesta-se como arma de denúncia, um ataque à censura e a repressão seja política, social, religiosa, ou se impõe como uma forma de ridicularizar, diminuir, depreciar tudo aquilo que foge ao dito padrão estabelecido. A sátira é multiforme, pode se fazer presente pelos mais diversos veículos, sejam eles artísticos ou não, literários ou não, o que leva, invariavelmente, os estudiosos que dela se ocupam a afirmar que seu trabalho não pretende apresentar uma definição conclusiva para fenômeno tão complexo.

A função multiforme da sátira fica explícita no uso das expressões satíricas, em relação aos mais variados meios de expressão, assim como de acordo com seus interesses. O que se leva, por um lado, a reiterar os posicionamentos críticos que se rendem à inviabilidade de uma definição satisfatória e, por outro, a fazer um recorte do fenômeno para tentar determinar, pelo menos, alguns de seus aspectos que nos interessam.

Nessa acepção, observemos os estudos apreendidos por Hodgart, que aponta a sátira como não tendo uma categoria bem definida, ou então de uma expressão muito ampla, não se limitando ao âmbito da literatura. Para o autor é estranho a suposta mobilidade da sátira, a qual faz com que ela não se consolide, apesar disso, há dois elementos que se associam em caráter permanente à essência da sátira, sendo eles: a deformação e a inversão. (HODGART, 1968).

Para Hodgart a sátira começa com uma postura mental de crítica e hostilidade, por um estado de irritação causado por exemplos imediatos do vício e da estupidez humana. Precisa ser expressada mediante formas especiais, como a literária, aplicando os recursos retóricos adequados para colocar ao ridículo a sua “vítima” e provocar o riso destrutivo (HODGART 1968, p. 11; tradução livre). A sátira verdadeira contém sempre um ataque agressivo e uma visão fantástica do mundo transformado. O exposto pode ser observado na seguinte passagem em *O Mestre e Margarida*:

[...] permita-me perguntar: como o homem poderia governar se ele não apenas está privado da possibilidade de elaborar um plano para um período de tempo ridiculamente curto, como, digamos, mil anos, mas nem consegue responder pelo dia de amanhã? E, de fato – daí o desconhecido se virou para Berlioz -, imagine que o senhor, por exemplo, comece a governar, dar ordens para os outros e para si mesmo, em geral, como dizem, pega gosto e, de repente...*cof...cof...* um sarcoma no pulmão... – daí o estrangeiro abriu um sorriso doce, como se a ideia de um sarcoma no pulmão lhe desse satisfação – sim, um sarcoma – repetiu a palavra sonora, semicerrando os olhos, como um gato – e é o fim do governo! (BULGÁKOV, 2017, p. 22)

O período histórico da antiguidade greco-romana foi de fundamental importância às formas assumidas pela sátira, pois foi nesse contexto que foram inseridos componentes relevantes e importantes à sátira, como: a linguagem utilizada e a relação entre o satirista e a sociedade em que vive. Worcester (1940, p.37 apud. FERREIRA)) vai nos

apontar três tipos de sátira:

[...] a invectíva, o burlesco e a ironia. A primeira expressa-se de modo direto e didático, provocando o riso de escárnio ou de desprezo que caracteriza este tipo de sátira. O burlesco subdivide-se em baixo burlesco com o objetivo de rebaixar e degradar ao tratar um assunto importante de modo comum; e alto burlesco que trata de um assunto comum de modo “elevado”. A última, a ironia que se configura na expressão mais elevada do espírito satírico, de acordo com Worcester, apresenta-se sob quatro aspectos: a ironia verbal que pode assumir o sarcasmo, seu modo mais grosseiro ou a ironia de inversão, que consiste em dizer o contrário daquilo que se pensa; a ironia socrática, que expressa a auto-depreciação do autor e a elevação do alheio, ao levar seu argumento até ao método dialético de Sócrates, compreendendo as subespécies de sátira ingênua e sátira utópica; a ironia de fatos, também conhecida como ironia dramática, que resulta da escolha do assunto feita pelo autor sem qualquer estilo específico; a ironia cósmica, que desafia o poder e a justiça divina, chamando para si a forma diabólica.

Em análise, pode-se dizer que a intenção da sátira é de chocar. Colocando em questão a noção da realidade das coisas/fatos, abrindo assim brechas para se repensar as mazelas da sociedade, não com a intenção de corrigi-las, mas sim como forma de apontá-las e afrontá-las. A sátira enfatiza o que parece ser real, sendo sua essência o contraste entre a realidade e a pretensão, como vemos na passagem seguinte:

“Preciso retrucar sim...”, decidiu Berlioz. “Sim, o homem é mortal, isso ninguém discute. Mas o caso é que...”

Só que não conseguiu proferir essas palavras, pois o estrangeiro se pôs a falar;

- Sim, o homem é mortal, mas isso é desgraça pouca. O pior é que ele é subitamente mortal, esse é o cerne! E em geral não conegue dizer nem o que vai fazer hoje à noite. (BULGÁKOV, 2017, p. 23)

Um dos pré-requisitos da sátira é a paródia, mas isso não significa que todas as paródias devem necessariamente ser uma sátira, porém deve ser composta por um ataque direto contra a irracionalidade do ser

humano e vícios destes, deve ter difamação contra indivíduos ou comentários críticos e hostis contra a vida social ou política. Como pode ser visto no Capítulo 2, intitulado Pôncio Pilatos, uma clara paródia ao texto bíblico. Assim, a sátira não se configura como um dos gêneros literários tradicionais, como a tragédia, épico, lírico, romance ou comédia, mas como uma categoria especial de literatura que participa desses gêneros literários. (HODGART, p. 28)

Nesse ponto de vista, a pessoa/personagem que executa a paródia satírica tem um compromisso com os problemas do mundo e espera que seus leitores façam o mesmo. Ele assume, de forma consciente, o risco de um duplo entendimento “de ser impopular no seu próprio tempo e ser esquecido pelas gerações futuras” (HODGART, 1960, p. 31, tradução livre), para a qual os acontecimentos diários de seu tempo podem não ter um interesse mais do que meramente acadêmico.

Muitas são as dificuldades em se delimitar e definir a sátira, pois para se conseguir um discurso satírico é preciso se valer da linguagem e usar várias palavras que tenham por significação: converter, reformar, moralizar, corrigir, restaurar, estas são empregadas a fim de se concretizar os objetivos do discurso satírico, os quais apontam para a ideia de recusa a algo indesejado. Por esse ângulo, entende-se que a sátira é motivada pela insatisfação, ou como define Bosi (1993, p. 163), o “lugar de onde se move a sátira é, claramente, um *topos* negativo: a recusa aos costumes, à linguagem e aos modos de pensar correntes”. Assim sendo, podemos observar que há dificuldades de se compreender a sátira por sua origem, por sua forma, por seu assunto, mas é possível apreendê-la por seu objetivo. A origem etimológica do termo permanece ainda incerta, isto é certo. O fato de encontramos manifestações satíricas artísticas e não artísticas, literárias e pictóricas, na ficção, na lírica e no drama, em que seus alvos vão de pessoas a nações; e o tipo de riso que provoca vai da gargalhada desaforada, desregrada a uma careta cínica ou irônica, é possível se delinear que o que é constante no discurso satírico é a ridi-

cularização do desvio.³ Ao estudar a produção de Dostoiévski, Bakhtin (2010) vai dizer que:

É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance,[...] Para a formação dessa variedade de desenvolvimento do romance, a qual chamaremos convencionalmente de variedade *diológica* e que, como dissemos, conduz a Dostoiévski, são determinantes dois gêneros do campo do sério-cômico: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia*. (BAKHTIN, 2010, p. 124)

O *diálogo socrático* foi curto e passou por um percurso de transformação, no qual se constituíram outros gêneros dialógicos, entre eles a *sátira menipeia*. É claro que não devemos considerá-la como produto genuíno da decomposição do “diálogo socrático”, pois a raízes dela remontam diretamente ao folclore carnavalesco, cuja influência determinante é, nela, ainda mais considerável que no “diálogo socrático” (BAKHTIN, 2010, p. 128). É justamente a *sátira menipeia* que nos interessa para a análise da personagem do diabo, Woland, de O Mestre e Margarida.

De acordo com Mikhail Bakhtin (2010), a *sátira menipeia* é um dos diversos gêneros que compõe o campo cômico-sério. Este campo é caracterizado por sua profunda relação com o folclore carnavalesco cuja estrutura básica é a cosmovisão carnavalesca.

As *sátiras menipeias* têm algumas particularidades como:

- a) Ousadia, na ruptura com o real, na modificação temática dos gêneros considerados sérios. Os heróis da menipeia

3. Para se aprofundar sobre a afirmativa, sugere-se observar atentamente a transcrição da fala de João Adolfo Hansen, “Anatomia da sátira”, de 1991, em artigo de Paulo A. Soethe, “Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60”, de 1998. 7. Também, tornasse interessante as considerações de Melville Clark (CLARK apud POLLARD, 1970, p. 4-5).

sobem aos céus, descem ao inferno, transitam por ignorados países fantásticos e são colocados em situações fora do comum. As aventuras se passam nas grandes estradas, bordéis, nas tabernas, nos covis de ladrões, prisões etc.

- b) Também aparece na menipeia toda natureza de insensatez, da dupla personalidade, de paixões limítrofes com a loucura
- c) A menipeia é repleta de intensas oposições e contrastes. O imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc. Incorpora frequentemente elementos da utopia social. Outra característica é o “grande aproveitamento dos gêneros intercalados: novelas, discursos e oratórias, as cartas, simpósios etc.” (BAKHTIN, 2000, p.118. In: MEDEIROS, Marcos de (2005).

Nesse sentido, este gênero é caracterizado por abordar questões da vida e da morte com uma extrema universalidade e, quase sempre, suas personagens encontram-se nesse limiar. Eis aqui o ponto convergente entre a personagem Woland, o diabo, e a obra *O Mestre e Margarida*, com a *sátira menipeia*, pois como fica explícito na chegada do Diabo a Moscou, cuja estrutura fundamental da obra é organizada por meio da figura de um diabo com carga teológica. Woland, o Diabo, é a imagem do limiar, pois a personagem possui um caráter ambíguo e seus interlocutores não sabem se a personagem é uma alucinação, se é real ou se é uma “assombração”, e simultaneamente ser sujeito e objeto da ação. Como pode ser observado na seguinte passagem da obra.

A vida de Berlioz transcorrerá de modo que ele não estava habituado a aparições raras. Ficando ainda mais

pálido, arregalou os olhos e pensou, perturbado: “Não pode ser!”

Porém, infelizmente, era, e o cidadão comprido, através do qual dava para ver, oscilava na sua frente para a esquerda e para a direita, sem tocar no chão.

Daí Berlioz foi tomado por tamanho pavor que fechou os olhos. Ao abri-los, viu que tudo tinha acabado, a miragem se dissolvera, o homem de xadrez desaparecera e, concomitantemente, a agulha cega largara seu coração. (BULGÁKOV, 2017, P. 16)

Na passagem acima, o sério e o cômico se fundem de tal modo que o espanto da personagem, que na maior parte da literatura fantástica seria um momento possível para causar medo aos leitores, causa-nos o riso. Assim, o riso reduzido está presente na narrativa através da ironia e da comicidade.

O universo filosófico da *menipeia* obedece a uma estrutura em três planos: a terra, o céu e os infernos. Ao lidar com questões em uma atmosfera carnalizada, a *menipeia* atribui papel importante à representação diabólicas, o que contribui com o procedimento de “diálogo biabólico”, explorado na literatura ocidental. O que pode ser observado no diálogo entre a personagem do diabo, Woland, e os personagens Berlioz (editor) e Ivan Bezdômny (escritor/poeta):

- Permitem que eu me sente? – pediu o estrangeiro, cortês, e os amigos se separaram, algo a contragosto; o estrangeiro tomou assento entre eles com destreza, entrando imediatamente na conversa. – Se não ouvi mal, o senhor se permitia dizer que Jesus não existiu, certo? – perguntou o estrangeiro, voltando para Berlioz seu olho esquerdo verde.

- Não, não ouvi mal – respondeu Berlioz, com urbanidade -, eu disse exatamente isso.

- Ah, que interessante! – exclamou o estrangeiro.

“Mas que diabo ele quer?”, pensou Berlioz, franzindo o cenho.

- E o senhor concorda com o seu interlocutor? – indagou o desconhecido, virando-se para Bezdômny, à

direita.

- Cem por cento! – confirmou o poeta, que gostava de se exprimir de modo pretencioso e figurativo [...] (BULGÁKOV, 2017, P. 19-18)

A característica fundamental de Bulgákov, em *O Mestre e Margarida*, é a ironia e a sátira feitas pelas personagens e pelo narrador. De início, na narrativa essa característica é desenvolvida por meio do narrador onipresente⁴ que ora narra como um narrador de terceira pessoa, mas se mantendo sempre ligado às impressões do ambiente, ora a narrativa se dá em primeira pessoa, em que os diálogos são marcados pela impressões, sentimentos e sentidos, descritos pelo narrador-personagens, como podem ser observados a citação acima. O narrador-personagem representa a burguesia, que terá suas crenças e seus costumes questionados, muitas vezes, ridicularizados pela personagem do diabo.

O autor russo, ao afirmar que “o novo tratamento da realidade, o tratamento da lenda é crítico, sendo às vezes cínico-desmascarador” (BAKHTIN, 2010, p.123), demonstra que há peculiaridades do sério-cômico que são influenciados pela cosmovisão carnavalesca transformadora. Assim, a pluralidade de estilos e a variedade de vozes de todos os gêneros – a politonalidade da narração é o forte, “pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, diálogos relatados, manuscritos encontrados, paródias dos gêneros elevados e citações recriadas em paródias etc.” (BAKHTIN,

4. O **narrador onisciente**, também chamado de **onipresente**, é um tipo de narrador que conhece toda a história e os detalhes da trama. Além disso, ele tem conhecimento sobre seus personagens, desde sentimentos, emoções e pensamentos. Nesse tipo de foco narrativo, a história é geralmente narrada em **terceira pessoa** e, portanto, o narrador não participa das ações. No entanto, por vezes, a trama pode ser narrada em primeira pessoa. Já que esse narrador sabe de tudo, ele apresenta alguns pensamentos ou fluxos de consciência de seus personagens. (grifo nosso)

2010, p.123). A partir daí é que aparece a fusão de todas as manifestações, não havendo mais hierarquias, entre o alto e o baixo. O autor destaca que a renovação na literatura se dá pelo dinamismo da linguagem e pela cultura popular que se integra a elementos eruditos.

Bakhtin (2010) vai nos dizer que a “estilização da paródia” corresponde a uma imitação ou transformação caricatural, quer dizer, a “estilização paródica” atuando como recriação polêmica de uma linguagem. Ou seja, a “paródia retórica”, que corresponderia a uma destruição, formal e negativa do discurso a outrem, a qual estaria ligada à paródia moderna, pois pode ser caracterizada por seu conceito positivo de carnavalização. O carnaval é um tipo de espetáculo sincrético de caráter ritual, mas que a literatura se apropria dele: “é a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura” (BAKHTIN: 2010, p. 130). Dessa forma, o autor vai chamar de

literatura carnavalizada à literatura que, direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval).[...] o problema da carnavalização da literatura é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros. (BAKHTIN, 2010, P. 132)

Ademais, para Bakhtin a construção da carnavalização está compreendida em quatro categorias que interagem: inversão, excentricidade, familiarização e profanação. A principal tônica é a inversão. É no carnaval que tudo se permite, as restrições, as leis e proibições, que permeiam a sociedade, podem ser burladas, transgredidas durante o carnaval: “revogam-se, antes de tudo, o sistema hierárquico de todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta etc” (BAKHTIN, 2010, p.127).

Dessa forma, é possível aproximar a obra *O Mestre e Margarida* da concepção carnavalesca de Bakhtin. A *sátira menipeia* está presente na obra de Bulgákov, pois apresenta características que remontam o folclore carnavalesco. De acordo com o teórico russo, um dos elementos fundamentais de toda a literatura carnavalizada é o riso carnavalesco, que na literatura do século XVIII e XIX é consideravelmente reduzido, chegando à ironia e ao humor e que podemos constatar na seguinte passagem:

[...] - A prova de Kant – replicou o editor erudito, com um sorriso sutil – tampouco é convincente. Não foi à toa que Schiller disse que o raciocínio de Kant a respeito dessa questão só podia satisfazer a escravos, e que Straus simplesmente riu dessa prova.

Berlioz falava e, ao mesmo tempo, pensava: “Mas, afinal, quem é ele? E como fala russo tão bem?”.

- Tem que pegar esse Kant e mandar para Solovki⁵ por três anos por essas provas! – prorrrompeu Ivan Nikoláievitch, de forma de todo inesperada.

- Ivan! – sussurrou Berlioz, envergonhado.

Porém, a proposta de mandar Kant para Solovki não apenas não espantou o estrangeiro, como até o entusiasmou.

- Isso mesmo, isso mesmo -, gritou, e seu olho esquerdo, verde, virado para Berlioz, cintilou -, esse é o lugar certo para ele! Pois eu lhe disse em um café da manhã: “como quiser, professor, mas o senhor inventou uma coisa desconexa! Pode até ser inteligente, mas é confusa demais. Vão zombar do senhor!”

Berlioz esbugalhou os olhos. “Café da manhã... com Kant? O que ele está dizendo?”, pensou. [...] (BULGÁKOV, 2017, p. 21)

Como em Bakhtin (2010), o conceito de carnavalesco está associado ao de paródia, já que considera o carnaval como o estágio máximo de inversão em um processo cultural. Para ele, a paródia é um elemento inseparável da *sátira menipeia* e de to-

5. Arquipélago no mar Branco, abrigou o primeiro campo de trabalhos forçados da URSS entre 1921 e 1939. (N. do T) (BULGÁKOV, 2017, p. 21)

dos os gêneros carnavaalizados. (2010, p.187). Nesse sentido, é interessante observar a paródia na visão bakhtiniana, a qual está vinculada à visão de mundo, às implicações culturais e ideológicas a que ela remete, pois ela implica em posturas culturais, sociais e políticas.

Segundo Boris Groys (2009, apud PHILIPSON, 2015),” o bem e mal fazem parte de uma mesma operação paródica e cômica, a qual se contrapõe a uma força fria, racional e desumana, representada pela ideologia oficial, personificada em Berlioz e no rabino de Jerusalém.” Segundo PHILIPSON (2015) Groys afirma:

“Podemos considerar o livro *O Mestre e Margarida* de Bulgakov como uma ilustração literária da teoria de Bakhtin do romance carnavaalizado. (...) A inspiração imediata para a escrita desse romance fora *Fausto* de Goethe. O enredo passa-se na Moscou dos anos 1930, onde Mephisto-Woland e seus parceiros encenam uma série de provocações repletas de símbolos carnavalescos, assim como na Jerusalém bíblica, onde Cristo e Pilatos mantêm um diálogo potencialmente infinito entre si. O surgimento de Woland em Moscou e a mudança da cidade em “espaço cômico e tempo cômico” provocam morte, lesão corporal, loucura e devastação em tal medida que não possui paralelo em Goethe, mas esses eventos devem ser compreendidos comicamente, uma vez que as vítimas, como Shpet diria, são os representantes da banalidade e vulgaridade humana.” (GROYS, 2009, p. 226-7).

Corroborar-se, portanto, com Groys (2009), quando afirma que o livro *O Mestre e Margarida* deva ser lido à luz da teoria Bakhtiniana do romance carnavaalizado. “Para Groys, a teoria de Bakhtin deve ser vista fundamentalmente como uma procura por “refletir a própria cultura stalinista”, na medida em que a cultura é vista nessa teoria como um campo de batalha entre as diversas ideologias oficiais e extra-oficiais.” (GROYS, 2009, p. 229)

Já, Linda Hutcheon (1989) em sua obra intitulada *Uma Teoria da Paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX* afirma que a paródia é uma forma de imitação, no entanto, caracterizada pela inversão irônica, ou seja, paródia é uma repetição com uma distância crítica. Hutcheon (1989) recorre à raiz etimológica da palavra para recuperar o seu sentido inicial. Vejamos:

No entanto, para em grego também pode significar “ao longo” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas [...]. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua ironia “transcontextualização” e inversão, repetição, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. [...] O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no “vai-vem” intertextual (bouncing) para utilizar o famoso termo de E. M. Foster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, Linda, 1989, p. 48)

Em análise, é a repetição com diferença, a inversão e o caráter crítico que o texto paródico utiliza, o qual se observa na obra *O Mestre e Margarida*, na personificação do diabo, o senhor Woland, em que o autor utiliza o mito do diabo teológico para dar voz à personagem. Percebe-se, ainda, como as problemáticas e as críticas feitas às instituições públicas, à família, à Igreja e ao Estado criam um aspecto mais universal, que ao mesmo tempo retratam o período em que a obra fora escrita, em plena Moscou stalinista.

Assim, a ambivalência da paródia se dá mediante a instalação da ironia. Essa estratégia discursiva transita entre o dito e o não-dito, oscilando entre o entendimento da tradição e a leitura realizada pelo novo texto. Hutcheon (1989, p. 54) sugere que o homem ocidental moderno

tem a necessidade de afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-o a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e da inversão.

Portanto, a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial de subverter e de ridicularizar. Na modernidade, a paródia tornou-se a própria via predominante da criação artística. A inversão irônica é o seu *modus operandi*, mas a sua essência está na “auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1989, p. 13). O modelo paródico do século XX, estudado pela autora, está nas subversões realizadas em relação às convenções da forma parodiada e a abordagem criativa que se faz da tradição e que permite o estabelecimento das diferenças a partir do paralelismo. Nesse sentido, a paródia não se constitui de imitação nostálgica de modelos passados, mas de um fenômeno que envolve a recontextualização de modelos e a consequente alteração dos sentidos.

Segundo a autora, “paródia é um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e interpretes.”(HUTCHEON, 1985, p.50). Nesse sentido, a autora ressalta que “a paródia é, fundamentalmente, dupla e dividida; a sua ambivalência brota dos impulsos duais de forças conservadoras e revolucionárias que são inerentes à sua natureza, como transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985, p. 39).

Hutcheon (1989) conceitua o termo paródia como sendo um “contra-canto”, ou seja, um contraste entre um texto confrontado com outro, com a intenção de caricatura ou zombaria. É uma das maneiras de estabelecer um vínculo entre a arte e o mundo. Dentro da esfera popular a paródia é um eficiente acerto de contas e uma reação, que é crítica e criativa em relação à sociedade e à cultura predominante, estabelecendo entre o escritor e seu leitor um relacionamento dialógico entre a identificação e a distância. Isso pode ser observado no livro *O Mestre e Margarida*, no qual a existência do diabo é posta em xeque quando se declara abertamente que “deus não existe!”, o desafio aqui é quanto à

existência de um diabo enquanto à racionalidade.

Nesse sentido, pensar a existência de Jesus - Yoshûa Ha-Nozri, nome em hebraico e, portanto, histórico, “real” ou “verdadeiro” de Jesus - só pode ser por meio da compreensão histórica e psicológica da existência de um homem, que foi em função da constituição de uma religião mitificado como filho de Deus. Essa compreensão está presente no romance que a personagem Mestre escreveu sobre Pôncio Pilatos, e que, por não ter sido aceito a sua publicação, foi destruído na fogueira por seu autor. Ainda assim, o diabo aparece como guardião sobrenatural desse manuscrito.

O Mestre e Margarida é uma obra que está permeada por uma discussão religiosa, o livro toma como pano de fundo o texto bíblico, o qual apresenta uma fantasia sobreposta a uma discussão religiosa. Isso pode ser observado na narrativa da morte de Yoshûa, o paralelismo entre as chuvas torrenciais das mortes do Mestre, da Margarida e de Yoshûa e o terrível que se mescla com o cômico e com o escárnio.

Boris Sokolov (2010, apud, BULGÁKOV, 2010), professor da Universidade de Moscou, em texto do posfácio da edição de 2010, da editora Alpagarta, Boris afirma que a duração dos eventos narrados em *O Mestre e Margarida* compreende exatamente a duração do martírio de Jesus e também a de um momento-chave da Rússia da época de Bulgákov: o agravamento da crise política do regime vigente. É incrível como o autor consegue amarrar tão bem os fios de cada um desses assuntos e como deixa vestígios sobre a política em enredados em uma temática fantástica e carnavalizada para que seu leitor tire as suas próprias conclusões.

Contudo, podemos claramente afirmar que o romance escrito pelo personagem Mestre é acima de tudo uma grande paródia ao novo testamento. Nele, Woland e Yoshûa se confundem em determinados aspectos na mesma personagem. A defesa da existência real de Jesus por Woland é a mesma da existência do sobrenatural. Isso nos leva a

afirmar que há um aparente paradoxo entre o bem e o mal que são aqui demoníacos. Ferraz (et.al. 2012, p. 12) Afirma que o demoníaco “evoca os resquícios demoníaco na história do pensamento, ainda que a alusão a ele se dê em esfera não tradicionalmente religiosa [...]”. A autora ainda afirma que o demoníaco está em uma fronteira com linha tênue entre o religioso, o literário. “Se as figuras do Diabo, de Satanás são figuras tradicionalmente religiosas, em grande parte, cultivadas e interpretadas na história das religiões, o demoníaco, por sua vez estabelece uma fronteira criativa com essas figurações do mal [...]” (FERRAZ, et al. 2012, p12).

Bulgákov faz uma releitura do pensamento de um dos episódios da Bíblia mais conhecidos e debatidos, quando Jesus é levado a Pilatos, colocando Pilatos como o cavaleiro da lança de ouro, ou o serviço secreto russo de sua época. O embate entre Jesus e Pilatos é uma das perícopes bíblicas mais analisadas pela literatura, escritores como Agamben e Nietzsche o fizeram com muita destreza. A análise feita por Bulgákov é do ponto de vista de um autor russo, perseguido em sua época, assim o narrador interrompe a narrativa do romance, para entrar na análise de Pôncio Pilatos, o segundo capítulo do livro é justamente essa análise, quando ele retoma a narrativa no início do terceiro capítulo ele faz o seu *Ecce Homo*, pela boca do diabo.

No relato Bíblico você só tem os dois personagens, Jesus e Pilatos, em Nietzsche a grande eloquência de Pilatos: *eis o homem*, em Agamben um duelo de gigantes, em Bulgákov o texto não é sucinto como o bíblico, Pilatos não é grande eloquente, não aponta *ecce homo*, muito menos existe um diálogo socrático entre Pilatos e Jesus, porém o texto russo avança, e o *Ecce Homo* é dito por uma testemunha ocular, que esteve presente no balcão de Pôncio Pilatos: na página 50 da obra o diabo diz: *eu presenciei tudo em pessoa, eu estava relatando...* Assim, é o Diabo de Bulgákov

que assume o que diz Pilatos, dizendo: *Ele era o Homem*.

Se não existia mais o Templo, o balcão de Pilatos, e não existia Jesus, se já não existia a crucificação existia o relato do Diabo: *eu presenciei tudo em pessoa*. A Narrativa, a literatura, é suficiente, o Diabo guardava o que restou do Mistério.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Pilatos e Jesus*. Editora: Boitempo. SP: 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: Forense/Universitária, 2010.
- _____. *Questões de Literatura e de estética: A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Fundação para o desenvolvimento da Unesp, 1998.
- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução [Zoia Prestes](#). 2010. Editora Afaguara.
- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora 34, 2017 (1ª edição).
- FERRAZ, Salma. (Org.) *As Malasartes de Lúcifer: Textos críticos de Teologia e Literatura*. Londrina: EDUEL, 2012.
- FERRAZ, Salma. MAGALHÃES, A. C. de M.; BRANDÃO, E.; LEOPOLDO, R.N. (Org.). *O Demoníaco na Literatura*. Campina Grande: EDUEPE, 2012.
- FERRAZ, Salma. O Diabo na Máquina de Brincar. In: FRAGMENTOS DE CULTURA, Goiânia, v. 27, n. 3, p. 376-392, jul./set. 2017.
- FERREIRA, Kátia Marlowa Bianchi. *A Dupla Face da Cultura Popular de Painel: os cantares do risível e a crônica do cotidiano*. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/79779> Acessado em: 16/12/2015.
- GROYS, B. *Einführung in die Anti-Philosophie*. Munique: Carl Hanser Verlag, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Edição 70, Lda.; Lisboa – Portugal, 1989

- HODGART, Matthew. *La Sátira*. Tradução Espanhol Angel Guillén. Ediciones Guadarrama, S.A. – Madrid, 1969.
- KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008.
- KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos literários*. Trad. Paulo Astor Soethe, Maurício Cardoso, Elvira Horstmeyer, Ana Lúcia Welters. São Paulo: Loyola, 1999
- LEITE, Nicolas, Totti. *Contribuições da sátira menipéia para o fantástico de “some words with a mummy” de e. A. Poe*. ILEEL: 2011. Disponível em: <http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/pt/arquivos/silel2011/1585.pdf>. Acessado em: 20/05/2018.
- MEDEIROS, Marcos de. *Paródia/Carnavalização e Função Poética em a Invenção do Brasil*. 2005. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/279640753_ParodiaCarnavalizacao_e_Funcao_Poetica_em_a_Invencao_do_Brasil. Acessado em: 22/05/2018.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma História do Diabo: século XII-XX*. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo Cesar de Souza. Companhia de Bolso; SP. 2017.
- PAPINI, Giovanni. *O Diabo: apontamentos para uma futura diabolologia*. Trad. Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1953.
- PHILIPSON, Gabriel Salvi. *O cômico do Fausto de Goethe em O Mestre e Margarida de Bulgákov*. Revista Ipseitas, São Carlos, vol. 1, n. 2, p. 117-131, jul-dez, 2015. Disponível em: www.revistaipeitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/download/15/pdf_24. Acessado em 16/05/2018.
- SOKOLOV, Boris. Posfácio. BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Editora Afaguara, 2010.



Artigo enviado em
16/08/2018
e aprovado em
13/12/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

* Doutoranda em
Ciência da Religião pela
Universidade Federal
de Juiz de Fora. Integra
o Núcleo de estudos da
religião em Dostoiévski e
Tolstói. Email: [fernandes.
arlene@hotmail.com](mailto:fernandes.arlene@hotmail.com).

Dostoiévski: das influências românticas às convicções religiosas

Dostoevsky: From Romantic
Influences to Religious Beliefs

Arlene Fernandes *

Resumo

A obra de Dostoiévski entrou no ocidente europeu como uma crítica perversa que lançava nova luz aos movimentos intelectuais que dominavam o contexto de então. Esse desafio às doutrinas ocidentais, sob a forma de uma dramatização das consequências morais, revela aquilo que está escondido nas partes mais recônditas de nossas teorias. Portanto, no presente artigo, busca-se analisar as críticas do romancista russo às ideologias racionalista e romântica, bem como em que sentido essa concepção é elaborada enquanto uma crítica da modernidade, porém nos termos de um discurso moderno. Por fim, a interpretação do autor acerca do cristianismo do povo russo será apresentada enquanto um aceno de transcendência que será determinante na composição de suas obras futuras e redefinirá suas convicções religiosas.

Palavras-chave: Dostoiévski;
Cristianismo; Modernidade;
Racionalismo; Romantismo.

Abstract

Dostoevsky's work entered the West Europe as a perverse criticism which cast new light to the intellectual movements then

dominating that context. This challenge to Western doctrines, under the form of a dramatization of the moral consequences, reveals what is hidden in the innermost portions of our theories. Therefore, this paper seeks to analyze the Russian novelist's criticism to the rationalist and romantic ideologies, and how that conception is designed as a critique of modernity in terms of a modern discourse. Finally, the author's interpretation of the Christianity of the Russian people will be presented as a nod of transcendence that will be decisive in the composition of his future works and will redefine his religious beliefs.

Keywords: Dostoevsky; Christianity; Modernity; Rationalism; Romanticism.

Introdução

A crítica de Dostoiévski às teorias racionalista e romântica se dá enquanto uma denúncia do que seria a consequência da tentativa de estabelecer no homem o centro de valor moral. A modernidade se desenvolveu a partir de diversas tendências de um pensamento que se ancorava na razão para pensar o homem enquanto ser autônomo e universal. Essa nova forma de interpretar a realidade marca a oposição moderna às tradições cristãs. O racionalismo se instaurou como verdade através da derrubada de um mundo que atribuía o sentido da vida humana ao conceito religioso de positividade da revelação. O questionamento desses valores implicou a perda das certezas metafísicas e o homem entregou sua vida ao racionalismo, que, ao mostrar suas limitações, culminou no niilismo. Os românticos do século XIX, certos de que poderiam enfrentar o individualismo racionalista, promoveram uma reconciliação do humano com as dimensões transcendentais da existência, o que marcou certo retorno às ideias tradicionalmente cristãs.

A sociedade russa, ainda que em momentos distintos e segundo as particularidades de um pensamento que tende às ações concretas, mais que às abstrações, também experimentou esse conflito. A intelectualidade russa encontrou no romantismo europeu uma narrativa histórica que seria usada para instaurar na sociedade a superação das contradições humanas. Esses dois mo-

vimentos citados caracterizaram a dicotomia de um contexto no qual os progressistas discutiam a melhor forma para a assimilação dos ideais liberais e democráticos do ocidente europeu. O impacto deixado pela derrota decabrista, em 1825, seguido de um período de intensa repressão czarista, fez com que os intelectuais se refugassem nas abstrações do romantismo alemão, o que promoveu certo abandono das ambições por mudanças políticas e sociais. Contra esse momento de inércia política, Tchernichévski, que via na razão e na ciência as possibilidades de construir uma sociedade perfeita, promoveu a entrada do materialismo e do utilitarismo no contexto russo da segunda metade do século XIX.

Contra ambos os movimentos e ao defender as particularidades de sua nação, Dostoiévski surge como um crítico do processo de assimilação dos valores europeus pela sociedade russa. Segundo essa perspectiva, ele se opõe, no início de sua obra madura, ao racionalismo e ao romantismo, e defende uma retomada dos valores tradicionalmente cristãos do povo russo. O período histórico da modernidade, que submeteu a sociedade a um processo de dessacralização, fez crer que a instância religiosa não resistiria ao domínio dos projetos científicos. Algumas correntes de pensamento, porém, denunciaram que o projeto de um mundo, ancorado na lógica das propostas modernas, não se sustentaria. Segundo essa interpretação, a religião voltaria a reivindicar seu espaço ou sucumbiríamos às consequências do niilismo. Dostoiévski foi um desses autores responsáveis por profetizar algumas das trágicas consequências da modernidade.

Das influências românticas às convicções religiosas

A crítica da modernidade elaborada por Dostoiévski se apresenta pela primeira vez, de forma mais evidente, na novela *Memórias do subsolo*, e é por isso que nos concentraremos nela. Esse livro representou um passo decisivo na orientação do autor rumo aos seus grandes romances filosóficos. Embora tenha sido muitas vezes mal interpretada, tornou-se consenso que seria impossível compreender a totalidade da obra dostoiévskiana deixando essa novela passar em silêncio (SCHNAIDERMAN, 1983, p.

32). Ela representa uma ruptura em relação às ideias expostas nos romances da primeira fase do pensamento do autor porque, nesse texto, o romancista elabora sua crítica da modernidade nos termos de um discurso moderno, e não enquanto uma simples oposição realizada segundo os preceitos da tradição.

A opção por tratar de *Memórias do subsolo* se dá porque, nessa obra, o literato elabora sua crítica ao niilismo e às concepções materialistas e racionalistas levando às últimas consequências as implicações lógicas da modernidade. Nesse texto, considerado por René Girard como a primeira das grandes obras dostoiévskianas do período posterior ao seu retorno da Sibéria (GIRARD, 2009, p. 343), o romancista elabora sua crítica aos opositores – dentre eles, principalmente a Tchernichévski – levando as pressuposições e possibilidades lógicas dos adversários racionalistas à coerente conclusão de um impasse destrutivamente insolúvel (FRANK, 2002, p. 432).

Dostoiévski concebe na personagem central da obra uma personalidade cindida, cujas atitudes são o resultado da formação cultural moderna, isso porque o seu caráter representa as duas fases dessa formação. A novela, dividida em duas partes, não representa uma simples oposição exterior ao racionalismo e ao romantismo, mas apresenta as consequências destrutivas desses projetos “a partir de dentro” (FRANK, 2002, p. 432). Ou seja, o não nomeado homem do subsolo não representa uma rejeição da razão, mas sua aceitação e implicações destrutivas. Da mesma forma, isso se aplica aos elementos humanitários da ideologia romântica que veremos expostos na segunda parte da obra.

Herdando aquela aguda percepção social já presente em sua primeira fase, Dostoiévski concebe no homem do subsolo o reflexo abissal do conflito moral, social e psicológico que caracteriza a experiência moderna. O romancista manifesta esse anseio de reduzir a alma às satisfações puramente materiais nas palavras da personagem: “Direi que acabe o mundo mas que eu sempre possa tomar o meu chá” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 138). Para o autor, o homem do subsolo, que fala de si através dos livros, é um filho das ideologias que permeavam a sociedade russa. Ele esqueceu,

como toda a sua geração, sua cultura e aprendeu a viver a partir do que leu nos livros de Tchernichévski. Dostoiévski então escreve nas páginas finais da novela:

Olhai melhor! Nem mesmo sabemos onde habita agora o que é vivo, o que ele é, como se chama. Deixai-nos sozinhos, sem um livro, e imediatamente ficaremos confusos, vamos perder-nos; não saberemos a quem aderir, a quem nos ater, o que amar e o que odiar, o que respeitar e o que desprezar. Para nós é pesado, até, ser gente, gente com corpo e sangue autênticos, *próprios*; temos vergonha disso, consideramos tal fato um opróbrio e procuramos ser uns homens gerais que nunca existiram. Somos natimortos, já que não nascemos de pais vivos, e isto nos agrada cada vez mais. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 146-147).

Passagens como essa nos ajudam a compreender por que o texto foi interpretado como uma antecipação profética e como uma advertência em relação aos riscos que o homem incorria ao viver segundo a lógica das propostas racionalista e romântica. Tal interpretação atesta, pode-se sugerir, que o homem do subsolo apenas deve ser compreendido em relação ao diálogo que o autor desenvolve frente às teorias filosóficas vigentes no contexto de então. Ao negligenciar esse aspecto de fundamental importância para o entendimento da personagem e ao tratá-la somente a partir de sua dimensão ficcional, muitos intérpretes incorreram no erro de buscar no homem do subsolo uma defesa do modo de vida moderno, em vez de uma crítica desse processo. Isso se dá também porque o autor se utilizou de uma forma diferente para abordar sua crítica da modernidade. Como dito, ele não elabora sua concepção munido de argumentos que partem de uma defesa da tradição, mas através da própria lógica interna de um discurso moderno. A questão que o romancista propõe é: quais serão as consequências na vida de um homem que assimila e vive segundo o que dizem os livros? A grande percepção histórica de Dostoiévski permitiu que ele encontrasse uma resposta para esse impasse denunciando o destino trágico de uma personagem que escolhe viver sob essa perspectiva de sentido.

Para além dos conflitos psicológicos que a personagem

central carrega, o romancista também buscou mostrar as consequências da aplicação das teorias filosóficas vigentes na vida concreta do homem. Talvez por prever que seus contemporâneos pudessem não entender a intenção do texto – afinal, o romancista tinha consciência de que grande parte deles estava embriagada pelo discurso vigente –, ele busca esclarecer que o homem do subsolo é a representação de uma ideia ainda abstrata, mas em curso, através da seguinte nota preliminar:

Tanto o autor como o texto destas memórias, naturalmente, imaginários. Todavia, pessoas como o seu autor não só podem, mas devem até existir em nossa sociedade, desde que consideremos as circunstâncias em que, de um modo geral, ela se formou. O que pretendi foi apresentar ao público, de modo mais evidente que o habitual, um dos caracteres de um tempo ainda recente. Trata-se de um dos representantes da geração que vive seus dias derradeiros. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 14).

Durante quase todo o texto, o romancista denuncia as trágicas consequências da modernidade através de uma estratégia que Frank nomeou ironia invertida. Porém, no final, o narrador se sobressai ao questionar se viver segundo as lógicas da personagem central é, ou não, mais destrutivo que segundo a utopia do egoísmo racional defendida por Tchernichévski. Os questionamentos trazidos pela narrativa mostram que Dostoiévski, mais que defendendo um retorno às ideias tradicionais contra o avanço da razão, estava estabelecendo sua crítica de um modo mais elaborado. Ele não se utiliza de um vocabulário cristão para confrontar a razão, ainda que aspectos religiosos possam ter guiado sua escrita de alguma forma, mas recorre aos recursos de linguagem que caracterizam o discurso de seus contemporâneos radicais. Ao admitir essa estratégia, pode-se perceber as paródias que o autor desenvolve a partir dos textos de Tchernichévski.

Tchernichévski compôs *O que fazer?* entre o final de 1862 e o início de 1863, enquanto esteve preso por sua atuação política, na Fortaleza Pedro e Paulo, em São Petersburgo, deflagrando o espírito revolucionário na juventude de seu país. As reformas instauradas pelo czar Aleksandr II estimularam o desenvolvimento

capitalista, mas não foram acompanhadas de uma abertura política e, diante disso, o autor antecipou nesse seu livro que as contradições da modernização desembocariam na derrubada do regime. O fracasso das ações promovidas pelo czarismo fez com que Tchernichévski desacreditasse cada vez mais das reformas incentivadas pelo poder autocrático e apostasse na luta revolucionária.

Turguêniev escreveu *Pais e filhos* demonstrando discordar daquilo que considerava ser um excesso de radicalismo entre os membros da nova geração. Tchernichévski, na condição de expoente dessa nova geração, decidiu demonstrar através da literatura de ficção, único meio permitido a ele na prisão, que os valores da antiga geração estavam obsoletos e que a inevitável transformação da sociedade já estava em curso. O autor então compõe o livro citado em resposta às atitudes reacionárias e defende aqueles que, como ele, não acreditavam em outro meio para o desenvolvimento da sociedade, senão pela ciência. Como veremos, Dostoiévski dará continuidade ao debate, com *Memórias do subsolo*, através da resposta que desenvolve contra o que considera uma limitação da proposta de Tchernichévski.

A fim de evitar a censura, Tchernichévski envolve o leitor em uma história utilizada enquanto metáfora através da qual seu verdadeiro propósito revolucionário é introduzido no texto. Ao contar essa história que envolve as personagens Vera Pavlovna, Dmitriï Lopukhov e Aleksandr Kirsanov, o autor ancora as passagens de sua narrativa em uma tentativa de justificar as ações humanas através da razão. Assim, apesar de buscar descrever um conflito romântico, o narrador denuncia a real intenção do texto ao despertar atenção do leitor enfatizando algumas vezes que não se inclina ao sentimentalismo: “Não haverá nem efeitos teatrais nem embelezamento. O autor não é dado a embelezamentos, meu bom público, porque ele pensa na confusão em sua mente. Quanto sofrimento desnecessário é infligido a cada pessoa pelos seus pensamentos confusos” (TCHERNICHÉVSKI, 2015, p. 37). Isso pode ser tido como uma crítica contra a influência dos sentimentos humanos na tomada de decisão dos indivíduos, que deveria, em vez disso, ser guiada pela razão.

Grande contribuição do autor às causas revolucionárias da época, o livro foi alvo da contraposição de Dostoiévski. Isso porque, segundo o autor, Tchernichévski não considerou que tal proposta social não poderia ser sustentada sem que se considerasse os aspectos emocionais da alma humana. Essa defesa de Tchernichévski denuncia as influências de Ludwig Feuerbach e John Stuart Mill sobre suas concepções filosóficas e éticas. O autor estava certo de que uma sociedade ancorada no materialismo e no utilitarismo alcançaria um estado de paz e prosperidade porque, uma vez que o homem compreendesse as vantagens de seguir os critérios da razão, começaria a se comportar de modo fundamentalmente egoísta. O reconhecimento do egoísmo racional, que, para o autor, é o mais alto desenvolvimento humano, faria com que os indivíduos entendessem a real utilidade de se identificar com a maioria. A certeza de que as ideias materialistas e utilitaristas seriam o suficiente para guiar a ética humana, sem que fosse preciso recorrer aos preceitos religiosos do sacrifício cristão, despertou forte discordância em Dostoiévski. Tchernichévski, porém, acreditava que tais ideias não só eram viáveis, mas também que já estavam em curso e avançariam:

Mas, hoje em dia, outras alternativas ocorrem: pessoas honestas cada vez mais começaram a se encontrar. Esse desenvolvimento é inevitável já que o número de pessoas honestas cresce cada ano. Com o tempo essa opção vai se tornar a mais comum. Com mais tempo ainda, vai se tornar a única opção porque todas as pessoas serão honestas. Então o mundo ficará realmente bom. (TCHERNICHÉVSKI, 2015, p. 85).

O homem do subsolo busca dominar e tiranizar todos aqueles que encontra e essa atitude, segundo Frank, constitui uma forma de repúdio aos ideais humanitários que o próprio autor depositara nos escritos da primeira fase de seu pensamento (FRANK, 2002, p. 429). Ao reconhecer a realidade do egoísmo, Dostoiévski conclui sua novela a partir da aceitação de que as dimensões de crueldade, dor e sofrimento humano não podem ser racionalizadas segundo nenhuma perspectiva moral.

A primeira das duas partes em que a novela é dividida re-

apresenta uma disputa direta com o racionalismo e com o utilitarismo, mas de modo algum se pode terminar a análise da crítica do autor nesse ponto, como por muito tempo se fez entre os intérpretes da obra. Não se deve interpretar Dostoiévski como um partidário do romantismo que, logo após criticar o racionalismo na primeira parte, rende-se aos ideais sentimentais e humanitários na segunda parte. Como é possível observar, ao percorrer a trajetória literária do autor, ele já havia se distanciado da influência romântica na ocasião da publicação de *Memórias do subsolo*. O homem do subsolo é não só um acusador do racionalismo, como também um dos românticos acusados: “Em outras palavras, o homem do subsolo não é apenas um tipo moral e psicológico cujo egoísmo o autor deseja expor; é igualmente um tipo socioideológico, cuja psicologia deve ser vista como estreitamente interligada com as ideias que ele aceita e pelas quais tenta viver” (FRANK, 2002, p. 432).

Quando da escrita de *Gente pobre*, *O duplo* e *A senhoria*, Dostoiévski estava marcado pela influência das correntes de pensamento que critica nesse momento de sua carreira literária. O período de exílio foi determinante para que o autor promovesse um distanciamento em relação às ideias desenvolvidas nos escritos iniciais. Quando o homem do subsolo demonstra um sentimento de culpa e aversão em relação às suas próprias ideias, podemos interpretar aí uma denúncia em relação às implicações das teorias então defendidas por aqueles que Dostoiévski reconhecia como radicais revolucionários. Ademais, se analisarmos o homem do subsolo como uma personalidade que dramatiza os dilemas de uma vida baseada em códigos europeus, podemos identificar a representação de dois momentos históricos importantes da intelectualidade russa.

A primeira parte da novela se caracteriza por um diálogo, entre o narrador e um interlocutor imaginário, através do qual a personagem descreve sua tentativa de viver segundo uma proposta racional. Ele fracassa. A segunda parte é, por outro lado, uma tentativa de justificar a atitude altruísta e pseudo-benevolente que parte de um raciocínio egoísta. Ele fracassa outra vez. Dostoiévski

denuncia que o vazio moral promovido pela aceitação do determinismo social implica a consciência de que, diante das leis da natureza, não se pode agir. O resultado daquilo que a personagem nomeia consciência hipertrofiada é a inércia diante dos conflitos morais da vida e o refúgio na certeza de que os indivíduos modernos estão destinados a se tornar criaturas sem caráter. Contra isso, nada mais poderia ser feito. “Resulta o seguinte, por exemplo, da consciência hipertrofiada: tu tens razão de ser um canalha, como se fosse consolo para um canalha perceber que é realmente um canalha”. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 20).

A primeira parte da novela é, portanto, uma crítica direta ao racionalismo dos anos de 1860. A segunda parte, como se analisará posteriormente, representa uma crítica do romantismo dos anos de 1840, segundo sua lógica interna. Isto é, o homem do subsolo não rejeita o romantismo, mas o destino trágico da personagem denuncia as implicações destrutivas desse ideal na vida concreta do homem. Porém, por mais enfática e cruel que seja a crítica de Dostoiévski ao romantismo, presente em seus primeiros livros, a defesa humanista da responsabilidade moral e social tem um valor positivo, ainda que se manifeste de forma egoísta. A autonomia da personalidade ainda é melhor que a dissolução do indivíduo promovida pelas distrações racionalistas. A maior aversão do autor se manifesta, portanto, no embate com as propostas de Tchernichévski, que exercia grande influência sobre a juventude revolucionária naquele momento.

Como resume Frank, “A razão diz ao homem do subterrâneo que culpa ou indignação é coisa totalmente irracional e sem sentido; mas a consciência e um senso de dignidade continuam de qualquer forma a existir como componentes inextirpáveis da psique humana” (FRANK, 2002, p. 440). Isso ajuda a entender por que, apesar das convicções de sua razão, o homem do subsolo não admite perder sua consciência e sua capacidade de se reconhecer injustiçado diante da lógica utilitarista. O ressentimento expresso nas falas da personagem pressupõe que o interlocutor seja um homem de ação. Isto é, um partidário de Tchernichévski, que crê na conduta humana enquanto produto das leis da natureza

e não considera que alguns sentimentos não podem ser sufocados por um projeto racional de sociedade. A fim de ilustrar essa dinâmica, o homem do subsolo questiona:

Pergunto-vos agora: o que se pode esperar do homem, como criatura provida de tão estranhas qualidades? Podeis cobri-los de todos os bens terrestres, afogá-los em felicidade, de tal modo que apenas umas bolhazinhas apareçam na superfície desta, como se fosse a superfície da água; dar-lhe tal fartura, do ponto de vista econômico, que ele não tenha mais nada a fazer a não ser dormir, comer pão de ló e cuidar da continuação da história universal – pois mesmo neste caso o homem, unicamente por ingratidão e pasquinada, há de cometer alguma ignomínia. Vai arriscar até o pão de ló e desejar, intencionalmente, o absurdo mais destrutivo, o mais antieconômico, apenas para acrescentar a toda esta sensação positiva o seu elemento fantástico e destrutivo. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 42-44).

A personagem que se afunda cada vez mais no subsolo sabe que seria mais fácil viver segundo o que proclamam os homens de ação e, por isso, afirma invejá-lo ao extremo. A consciência hipertrofiada da personagem permite aproximá-la, na segunda parte, do protótipo do homem supérfluo, moralmente sensível, mas incapaz de qualquer ação concreta. A discussão entre esses dois tipos da literatura representa uma síntese do complexo conflito de gerações que caracteriza a sociedade russa.

Frente aos dogmas das ciências naturais, os homens de ação aceitam o destino proposto e estagnam. “O muro para eles não é causa de desvio, como, por exemplo, para nós, homens de pensamento, e que, por conseguinte, nada fazemos” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 21-22). Tal ausência de questionamento elimina o sentimento de dever moral e é contra esse processo de perda de valores que Dostoiévski estabelece sua defesa dos ideais do povo russo. “O hiperconsciente homem do subterrâneo, que não tem a graça redentora da estupidez, apenas sabe muito bem que o muro de pedra da ciência e do determinismo frustra a ideia de qualquer tipo de reação moral” (FRANK, 2002, p. 429). *Memórias do subsolo* ainda não contém a proposta redentora presente nos grandes

romances dostoiévskianos. O escritor se limita, nesse momento, em apontar os limites da modernidade através do desespero do homem do subsolo diante dos desafios morais.

A ideia de que o egoísmo racional, uma vez aceito, faria com que o homem compreendesse a utilidade de se identificar com a maioria para instaurar o bem comum na sociedade é vista por Dostoiévski como uma utopia. Isso porque tal proposta negligencia a necessidade humana de exercer seu livre-arbítrio. O autor não rejeita a busca por um estado de paz e prosperidade, apenas discorda da defesa de que o único meio de alcançá-la seja através do sacrifício da liberdade individual. Nas palavras do homem do subsolo, a afirmação de que o indivíduo irá se abster de suas vontades para responder aos interesses normais – isto é, responder às vantagens sociais justificadas pela razão – não se sustenta. O romancista se opõe a esses ideais, materializados na imagem do Palácio de Cristal,¹ ao afirmar que, mesmo se o homem compreendesse que precisa viver segundo as leis da natureza, ele ainda assim inventaria razões para não seguir esse caminho.

A certeza de que a liberdade moral é uma necessidade psicológica expressa o ponto central da contraposição realizada por Dostoiévski. A partir daí, ele conclui sua crítica ao materialismo, iniciada em *Notas de inverno sobre impressões de verão*, ao decretar a inviabilidade de uma proposta que exclui a necessidade de se considerar o sofrimento humano. Afinal, “No palácio de cristal, ele é simplesmente inconcebível: o sofrimento é dúvida, é negação, e o que vale um palácio de cristal do qual se possa duvidar?” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 48). Cumpre observar que, para o escritor, o sofrimento é o meio através do qual a personagem mantém sua autonomia moral diante de uma sociedade que busca destituir do homem sua liberdade.

1. O Palácio de Cristal, construído na Inglaterra para expor as conquistas da Revolução Industrial, representava para muitos frequentadores a materialização dos triunfos da ciência e da tecnologia. Dostoiévski visitou nesse espaço, em 1862, a segunda Exposição Mundial de Londres e viu nesse monumento a representação daquilo que, mais tarde, contrariando aqueles que foram tomados pelo fascínio, ele perguntaria ironicamente se seria o ideal alcançado da modernidade. Essa imagem se tornou assim a metáfora do autor para sua crítica ao capitalismo

Não se encontra, na primeira parte da novela, uma proposta alternativa do autor contra tudo o que é posto ao chão. Isso fez com que muitos intérpretes reduzissem a personagem ao seu caráter revoltado. Segundo Frank, o quinto capítulo, excluído por exigência da censura, era um exercício do autor para apresentar uma proposta, ainda que enquanto possibilidade remota, às teorias deterministas e ao egoísmo racional, defendidos por Tchernichévski (FRANK, 2002, p. 451-454).

O homem do subsolo abandona, no final da primeira parte, a ironia que envolveu seu discurso até então e busca uma alternativa ao que ele vivia: “Bem, modificai-os, seduzi-me com algo diverso, dai-me outro ideal” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 49). Nas palavras do biógrafo, “Dostoiévski indica, assim, que o homem do subterrâneo longe de rejeitar todos os ideais morais em favor de um egoísmo ilimitado, estava buscando desesperadamente um que satisfizesse verdadeiramente o seu espírito” (FRANK, 2002, p. 452). Tal ideal, em vez de incitar a revolta, implicaria uma renúncia voluntária. Ao reconhecer a autonomia da vontade e a liberdade da personalidade, o homem não precisaria mais sucumbir à razão para alcançar o estado de paz desejado. Esse ideal deveria se dar segundo os ensinamentos de Cristo (FRANK, 2002, p. 452).

O texto no qual Dostoiévski possivelmente identificou um verdadeiro ideal social com a necessidade de fé em Cristo, que seria tão importante para a hipótese deste trabalho, foi perdido. Porém, se concordarmos com Frank, é possível extrair da novela, se não a forma exata de como o cristianismo entra pela primeira vez na obra, ao menos o caminho percorrido pelo autor para essa conclusão. A personagem oscila entre a aceitação e a negação do subsolo enquanto melhor lugar para se viver:

Pois bem, viva o subsolo! Embora eu tenha dito realmente que invejo o homem normal até a derradeira gota da minha bílis, não quero ser ele, nas condições em que o vejo (embora não cesse de invejá-lo. Não, não, em todo caso, o subsolo é mais vantajoso!) Ali, pelo menos, se pode... Eh! Mas estou mentindo agora também. Minto porque eu mesmo sei, como dois e dois, que o melhor não é o subsolo, mas algo diverso, absolutamente diver-

so, pelo qual anseio, mas que de modo nenhum hei de encontrar! Ao diabo o subsolo! (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 50-51).

A crítica ao subsolo deriva da uma consciência de que há algo além da razão e no qual a personagem poderia acreditar. Aqui, pode-se compreender em que sentido essa novela é tida como um marco na ruptura em relação às ideias que Dostoiévski defendia antes. Pela primeira vez, o autor deixa manifestar um aceno de transcendência em oposição ao racionalismo e, como é visto quando tratamos da segunda parte da novela, também ao romantismo. A certeza de que o melhor lugar para se viver não é o subsolo deriva da percepção dos limites da própria subjetividade. Quando o homem se dá conta da ilusão sobre a qual ancorou sua existência, ele passa a ansiar por algo que realmente satisfaça seu espírito. Como mencionado, segundo Frank, a proposta de Dostoiévski encontra na religião uma alternativa à degradação moral promovida pelas distrações racionalistas.

A influência do vocabulário religioso adquirido no contato com os presos camponeses enquanto esteve preso na Sibéria, que será amplamente usado nos grandes romances filosóficos, aparece aqui pela primeira vez e nisso reside a importância de se considerar *Memórias do subsolo* dentro de um quadro maior do pensamento do autor. Ao final da segunda parte da novela, as palavras de Liza representarão um aceno de transcendência para o homem do subsolo e, ainda que brevemente, ele experimentará a realidade que só a “vida viva” proporciona. Porém, o aspecto religioso ainda não será capaz de fazer com que a personagem, em um ato de regenerador sacrifício, ajoelhe-se diante de todo o sofrimento da humanidade. O homem do subsolo não conseguirá ainda se distanciar da influência de sua época: “Querida ‘tranquilidade’, ficar sozinho no subsolo. A ‘vida viva’, por falta de hábito, comprimira-me tanto que era difícil respirar” (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 142). Ainda que não atinja a redenção, ele ao menos já apresenta o subsolo em toda a sua negatividade. Não há, portanto, uma celebração do niilismo, mas um lamento, por parte da personagem, por não conseguir se distanciar daquela condição.

A figura do homem do subsolo é utilizada enquanto uma crítica ao cientificismo, que, como entende o autor, dissipa os sentimentos morais e sociais humanos. Porém, as inquietações humanas não podem ser reduzidas às ambições racionais. Afinal, como afirma a personagem: “Que sabe a razão? Somente aquilo que teve tempo de conhecer (algo, provavelmente, nunca chagará a saber; embora isto não constitua consolo, por que não expressá-lo?)”. (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 41). A crítica, porém, não é pura rejeição da razão, mas afirmação da necessidade de algo que ultrapasse esse ideal e preencha o vazio ontológico.

Conclusão

Onze anos após a primeira publicação do texto, o romancista escreveu em um rascunho de prefácio: “Eu me orgulho de ter sido o primeiro a pôr para fora o trágico do subsolo, que consiste em sofrimento e autofustigação, na consciência do que é melhor e na impossibilidade de alcançá-lo e, sobretudo, na convicção viva destes infelizes de que todos são assim e, por conseguinte, nem vale a pena regenerar-se” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 31). Essa é de fato uma declaração esclarecedora e revela a dimensão que as passagens da narrativa têm para o autor. As memórias do homem do subsolo não vieram para trazer o apaziguador conforto da inércia de quem não tem mais o que fazer diante do curso da história, mas, como em todos os livros do romancista, vieram para acirrar as polêmicas.

As críticas que temos na novela acerca dos aspectos moralmente mais questionáveis do romantismo europeu revelam os perigos morais e espirituais de um processo cultural que promove a intensidade de sensação como um valor supremo. O anti-herói dostoiévskiano representa o desligamento do solo russo e o abandono da tradição, mas, como não poderia deixar de ser, representa também uma crítica às certezas dessa tradição. O homem do subsolo se volta com a mesma força contra o progresso e contra o atraso, contra a razão e contra a sua ausência. A primeira parte dessa novela representa uma conclusão mais acabada daquelas severas críticas ao processo civilizacional europeu desenvolvidas

em *Notas de inverno*. A segunda parte, por sua vez, é um passo decisivo de Dostoiévski rumo aos grandes romances filosóficos e representa uma ruptura definitiva com algumas das suas ideias do período anterior ao exílio.

Temos com essa narrativa uma denúncia que revela e antecipa o fracasso da aplicação dos métodos científicos às práticas da vida humana. A ingenuidade da crença no racionalismo, na mentalidade positivista e no cientificismo, enquanto valores supremos, acaba por ruminar os ideais que o autor considerava primordiais para o convívio humano. Para Dostoiévski, os russos estavam se alienando da verdade por se manterem distraídos com algumas vantagens oferecidas pelo capitalismo ao preço da liberdade. Se, para o homem do subsolo, a única forma de manter a consciência viva para não se inclinar a deificar o existente como ideal é o sofrimento e a dor, então que doa ainda mais.

Referências bibliográficas

- DOSTOÏEVSKI, Fiodor. **Correspondance**. Tome 1, 1832-1864. Edition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau. Traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard. Paris: Bartillat, 1998.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor. **Correspondance**. Tome 2, 1865-1873. Edition intégrale, présentée et annotée par Jacques Catteau. Traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard. Paris: Bartillat, 2000.
- DOSTOÏEVSKI, Fiódor. **Diario de un escritor**: crónicas, artículos, crítica y apuntes. Traducción de Elisa de Beaumont Alcalde, Rugenia Búlátova y Liudmila Rabdanó. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.
- DOSTOÍÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subsolo**. Tradução do russo de Boris Schnaiderman. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DOSTOÍÉVSKI, Fiódor. **O Crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão**. Tradução do russo de Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- FRANK, Joseph. **Dostoiévski**: os efeitos da libertação, 1860-1865. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2002.
- FRANK, Joseph. La conversion siberienne de Dostoïevski. In: CATTEAU, Jacques; ROLLAND, Jacques (orgs). **Les Cahiers de La nuit surveillée**. n. 2. Editions Verdier, 1983.

- GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca.** Tradução do francês de Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Crítica ideológica e Dostoiévski.** Transformação – Revista de Filosofia. Vol. 1, p. 105-116. Marília: UNESP, 1974.
- SCHNAIDERMAN, Boris. **Turbilhão e semente:** ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- TCHERNICHÉVSKI, Nikolai. **O que fazer?** Tradução do russo de Angelo Segrillo. Curitiba: Prismas, 2015.
- TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos.** Tradução do russo de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.



Artigo enviado em
15/11/2018
e aprovado em
16/11/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

* Doctor en Humanidades
(Mención Estudios
Comparados en Literatura
y Teología) en la Universitat
Pompeu Fabra, Barcelona,
España. Docente de
Teología en la Universidad
Iberoamericana (Mexico).
Email: [tavomg_10@
hotmail.com](mailto:tavomg_10@hotmail.com).

Algunas consideraciones teológicas en torno al poema 'Piedra de Sol' de Octavio Paz

Algunas considerações teológicas em
tordo do poema
'Piedra de Sol' de Octavio Paz

*Luis Gustavo Meléndez Guerrero **

Resumen

En 1957 Octavio Paz publicaba su gran poema *Piedra de Sol*, un poema extenso, 584 endecasílabos que sugieren una búsqueda compleja. El autor nos advertía en una nota que aparecería sólo en la primera edición, que, “este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días, [ciclo temporal que los antiguos mexicanos llevaban en su cuenta]” (Paz, *Libertad bajo palabra*, 333). Desde la figura estelar de *la piedra del sol* cerrando/abriendo un círculo, se nos presenta a nosotros una constante evocación a la divinidad. La escritura en endecasílabos, según el poeta, se acerca al modo más natural del habla, su lectura pausada evoca un vaivén que por momentos hace pensar precisamente en un laberinto en donde el camino toma direcciones insospechadas que van y vuelven, para luego continuar un sendero que no se sabe bien a dónde conducirá.

Palabras-clave: Teología y Literatura;
Octavio Paz; Piedra de Sol

Abstract

“Piedra de Sol” could be described as a secular search that seeks to express the quest for holiness from the subject’s experience. Throughout its verses, one notices a constant search that is linked to the experience of love, experience that tries to overcome the labyrinth of solitude by means of an encounter with the beloved.

Key words: Sun Stone/Piedra de sol, solitude, encounter, love, holiness

En 1957 Octavio Paz publicaba su gran poema *Piedra de Sol*, un poema extenso, 584 endecasílabos que sugieren una búsqueda compleja. El autor nos advertía en una nota que aparecería sólo en la primera edición, que, “este número de versos es igual al de la revolución sinódica del planeta Venus, que es de 584 días, [ciclo temporal que los antiguos mexicanos llevaban en su cuenta]” (Paz, *Libertad bajo palabra*, 333). Desde la figura estelar de Venus hasta las serpientes que rodean la *pedra del sol* cerrando/abriendo un círculo, se nos presenta a nosotros una constante evocación a la divinidad. La escritura en endecasílabos, según el poeta, se acerca al modo más natural del habla, su lectura pausada evoca un vaivén que por momentos hace pensar precisamente en un laberinto en donde el camino toma direcciones insospechadas que van y vuelven, para luego continuar un sendero que no se sabe bien a dónde conducirá.

La similitud entre el título del poema con la monumental pieza arqueológica conocida como la *Piedra del sol* es evidente. La *Piedra del sol*, es un monumento tallado en un bloque de basalto de más de tres metros de diámetro y de casi veinticinco toneladas de peso cuyo uso estaba destinado a los sacrificios cultuales. La *pedra del sol* presenta en su grabado una dimensión cosmogónica, y una serie de ciclos de vida que invitan a pensar en el proceso vital del mundo y del hombre. El poema, por su parte, toma aquellos elementos para expresar ciertamente un periodo vital, pero más que un ejercicio cosmogónico se trata de un devenir que pre-

senta el itinerario existencial de una búsqueda por el sentido de la vida en medio de un contexto peculiar, la historicidad concreta cubierta por el halo del misterio de lo cotidiano, historia que se debate entre lo sagrado y lo profano, la fatalidad lineal y el movimiento circular.

Los primeros versos del poema nos presentan la figura del árbol de la vida cuya expresión evoca un movimiento cíclico que se cierra y se abre con un 'siempre'.

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Todo peregrinar tiene un origen y una meta, normalmente distintos uno de otro, *Piedra de Sol* es una excepción, su alfa y su omega se identifican en el mismo punto, el inicio es el final, los versos con los que inicia el poema son los mismos con los que termina (si es que termina), y estos versos que la conforman refieren, mediante el árbol y el agua, a un ciclo vital de modo que en el movimiento generado por un río que va y vuelve, “avanza y retrocede, da un rodeo/ y llega siempre” se nos conduce a un lugar de tránsito en que, paradójicamente, el término es el principio. En este sentido el crítico Enrico Mario Santí advierte que, “el trayecto del peregrino [debe considerarse] en términos simbólicos: el peregrino es él [el poeta] y también los otros” (Santí, 57). En este recorrido –que es origen y meta– hay movimiento, un peregrinar vital pero complejo, “un caminar tranquilo de primavera sin premura”, pero también, “un caminar entre las espesuras”; un recorrido del Yo a la luz de una mirada, de una presencia:

una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
cuerpo de luz filtrada por un ágata,

/

En un primer acercamiento al poema la presencia y la mirada evocan la figura de una alteridad que de momento no es aclarada, no obstante, Paz parece estar recurriendo a la corporalidad como modo no sólo gráfico sino vivo, en donde el peregrinar se lleva a cabo. El cuerpo es el mundo, y a su vez, en el poema, el mundo asume la geografía del cuerpo, sólo así el mundo puede ser visible y palpable. Al mismo tiempo, la geografía corpórea del mundo sugiere la presencia altérica, el Otro se hace presente en la búsqueda, sin saber bien si ese Otro es acompañante, o bien es la meta del itinerario, o el centro del recorrido, o del poema en sí. A lo largo del poema la idea de la 'presencia' es constante: la presencia divina en un sentido plural. La falda de maíz de la diosa; la tensión entre la vida y la muerte que pactan en la figura de Kali, señora de la noche; Venus, estrella matutina y vespertina; María, la madre del Dios encarnado. Sin embargo, más allá de estas imágenes sobresale la presencia del Otro, del tú *encarnado* en la figura femenina.

A la luz de la tradición judeocristiana es posible evocar también un eco sacro presente y transfigurado en el poema. Ese viento que sugiere una presencia, aquella mirada que 'sostiene en vilo al mundo' evocan en nosotros aquel hálito divino que hacía aletear las aguas en los orígenes del cosmos. Aquel cuerpo mencionado en el poema es el cuerpo mismo del mundo, son los cuerpos desnudos y no avergonzados de Adán y Eva, símbolo de la humanidad fecunda y del origen primigenio frecuentemente aludido en la obra paciana, es la creación toda en la que se hace visible la creatividad del deseo. Se trata del origen primigenio en donde ocurre la reconciliación del yo, el tú, y el universo. El mundo, el viento, las miradas, los cuerpos –nuestros cuerpos–, son imagen visible de lo invisible, todo es presencia y evidencia de que el deseo es divino en tanto que es un deseo creativo. Respecto a esta relación cosmogónica, Ramón Xirau ve en el poema de Paz un intento por “recobrar al hombre adámico, anterior a la escisión y a la desgarradura” (Xirau, 98). Y es que, la imagen creadora alude a un movimiento kenótico, por el cual, el Todo se hace nada y en esa nada que es vaciamiento-don, todo cobra forma

y sentido, nos agracia amándonos, y en su amor nos libera para vivir a plenitud y amar en gratuidad.

Desde una perspectiva altérica, la relevante presencia del Otro se posibilita en la transparencia que éste tiene en sí mismo, de ahí que, si el mundo es diáfano es gracias a la transparencia del Otro. El mundo tiene cuerpo y el cuerpo es un mundo cuya geografía hay que explorar. En esta visión del mundo, anatomía y geografía se con-funden, estableciendo una relación que se repetirá a lo largo del poema a través de las siguientes direcciones:

- a) para ver/vivir-experimentar el mundo hay que tomar la carne: “el mundo ya es visible por tu cuerpo”
- b) El recorrido por el cuerpo amado se asemeja a la geografía del mundo: “voy por tu cuerpo como por el mundo”.

A nuestro parecer, el giro constante que va de ‘a’ (experiencia del mundo) hacia ‘b’ (corporalidad), y de ‘b’ torne de nuevo en dirección hacia ‘a’, indica la necesidad de encarnar la poesía, o bien, de que el *logos* poético asuma la carne a fin de vivir plenamente nuestra historicidad concreta.

Apenas iniciado el recorrido sugerido por el poema se asoma la complejidad del itinerario, en el recorrido *en y por* el cuerpo, se presenta la dificultad de efectuar el camino erótico del reconocimiento, aparece así lo que, a nuestro parecer, identificamos como un intento de posesión:

mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,

La mirada se torna agresiva, los ojos ya no son diáfanos. Los siguientes versos plantean la paradoja de la posesión con unas bellas palabras que aluden a la lucha entre el poseer y liberar: “vestida del color de mis deseos/ como mi pensamiento vas desnuda”.

La oposición de contrarios es evidente y proyectan una peculiar belleza literaria: vestida-desnuda. El primer verso nos sugiere la intensión de poseer en el acto de *vestir* a ese 'Otro'; ello implica una acción protagonizada por el Yo peregrino. No se trata de un vestido cualquiera, sino del revestimiento de los propios deseos, y sin embargo, el siguiente verso, sin explicar cómo ni por qué, deshace la intencionalidad del querer vestir: "como mi pensamiento vas desnuda". Las miradas que cubren como yedra y pretenden poseer vistiendo ceden sin aparente causa ante la otredad; sin embargo, podemos sugerir, tal vez, que lo que impide la posesión del acto del vestir es el halo de sacralidad que el Otro transparenta es su desnudez: el desnudo prima sobre el vestido. La paradoja revela la lucha del *ego* que intenta vestir de sus deseos al *alter*, la cosificación del Otro a la medida de mi necesidad. Pero el Otro se manifiesta, y en su revelación, un acto de rebeldía no permite ser el objeto del afecto, va desnudo y no acepta vestido alguno, su desnudez apremia mi desnudez, la desnudez del alma. La desnudez invita a la libertad del deseo que no encorseta sino que libera. Solo un itinerario al desnudo permite continuar el recorrido en libertad y con fluidez: "voy por tus ojos como por el agua", y así retoma el camino en la geografía del cuerpo: "voy por tu talle como por un río,/ voy por tu cuerpo como por un bosque", pero la búsqueda no es sencilla, el camino se pierde, la ruta es incierta: "y a la salida de tu blanca frente/ mi sombra despeñada se destroza,/ recojo mis fragmentos uno a uno/ y prosigo sin cuerpo, busco a tientas". Salir por su frente es tal vez salir a una búsqueda de Sí mismo en el Otro, una búsqueda sin cuerpo que deviene en una memoria vaga y fugaz:

a la salida de mi frente busco,
 busco sin encontrar, busco un instante,
 un rostro de relámpago y tormenta

 agua tenaz que fluye a mi costado

La búsqueda desde fuera se torna compleja, inútil afán, la búsqueda no tiene éxito.

busco sin encontrar
 no hay nadie, cae el día, cae el año,
 caigo con el instante, caigo a fondo,

 piso los pensamientos de mi sombra,
 piso mi sombra en busca de un instante,

El horizonte inmediato de lo cotidiano se asoma y se incorpora al poema, probablemente fruto de alguna caminata en el centro de la ciudad de México, la memoria trae al presente la figura de una adolescente a la salida del colegio:

busco una fecha viva como un pájaro,
 busco el sol de las cinco de la tarde
 templado por los muros de tezontle:

 por los patios de piedra del colegio,
 alta como el otoño caminaba
 envuelta por la luz bajo la arcada
 y el espacio al ceñirla vestía
 de una piel más dorada y transparente

La búsqueda se perfila en los rostros juveniles, pero de pronto, no son todas las muchachas, sino una, el poema describe al Otro en tercera persona del singular: “alta como el otoño caminaba/[...] de una piel más dorada y transparente”. No se trata de la memoria cronológica, sino de la memoria que hace que en el hoy viva o se actualice la presencia del ayer. Vuelven a nosotros algunas preguntas: ¿quién es el que busca?, y ¿qué es eso que busca? El que busca es el Yo; lo que se busca es la unidad con ese otro que soy yo mismo, y por qué no, el sentido de la vida misma. El mapa que nos ha trazado hasta ahora Octavio Paz semeja una ruta esculpida en la piedra angular que sostiene la memoria histórica del mundo y de nuestro ser en el mundo. El poema sugiere que la búsqueda no puede darse en soledad, pero también advierte la dificultad de entrar en relación con el Otro. La ‘salida de la frente’ evoca el intento por ir fuera, por ello, el recorrido arroja a la sombra de ese que es el Yo en medio de su soledad, oscuridad, vaguedad, sombra de sí mismo en busca de un instante, y de una presencia.

La búsqueda de un amor o por el amor no resulta ser sencilla; las historias de amor no siempre llevan un final feliz. Busca un nombre, y en la búsqueda, don Octavio recorre desde la tradición mitológica, hasta el cristianismo: Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María; una voz que pronuncia, una tras otra, a cada una de ellas. Melusina, la mujer condenada a llevar un día a la semana la cola de serpiente, y de cuyo vientre nacen hijos deformes; Perséfone la mujer raptada por el Hades, y cuya presencia deambula entre la presencia calidad del verano, y su ausencia que deja sólo la frialdad del invierno. El listado de nombres continua como intento por lograr evocar la presencia al decir el nombre: Laura (musa de Petrarca), Isabel (inspiración de Garcilaso), María (la madre virgen del cristianismo); sin embargo, el nombre se ha olvidado, “he olvidado tu nombre”. Se busca el rostro pero no es sencillo percibirlo, la mirada no alcanza, “tienes todos los rostros y ninguno”. La figura femenina cobra, como es costumbre en Paz, su sitio primordial; enlistadas en un juego de paradojas resalta su bondad y su fiereza: “grieta en la roca”, “espina diminuta y mortal que da penas inmortales”, “enredadera”, “planta venenosa”; pero también, la mujer es “flor de resurrección”, “uva de vida”, “terrazza del jazmín”, “sal en la herida”, y tras esta letanía de rosas y espinas, con una evidente fórmula cristiana el poeta cierra un ciclo más en el poema.

todos los nombres son un solo nombre,
 todos los rostros son un solo rostro,
 todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
 cierra el paso al futuro un par de ojos, (énfasis nuestro).

Todos los rostros en uno, todos los nombres en uno, totalidad y unidad, el todo en el uno, el uno en el todo, esta unidad omniabarcante se adentra en la circularidad del tiempo: “por todos los siglos de los siglos”. Y aquí la fórmula cristiana juega con las palabras para evocar un ciclo temporal en la dinámica del tiempo. La medición del *cronos* histórico, pero dentro de la *dynamis* del *Kairos*, es decir, lo concreto de la historia

asume el *esjaton* en el seno de la temporalidad. Al cuestionar la idea cristiana de la vida postrera, Octavio Paz retrotrae la redención al tiempo presente, luego, la redención no se refiere ya a una falta ontológica que agrede a un ser de orden metafísico, el poeta se refiere a la redención que nos redime del infierno histórico mediante el amor. Son precisamente un par de ojos los que nos hacen detenernos en la reflexión. Paz hace este giro para hacer un espacio y repensar el sentido del instante. El arrebató momentáneo que nos traslada a un ‘no lugar’ y ‘no tiempo’, eso que Paz llama el misterio revelado del instante que nos seduce, eleva a la contemplación del momento y nos retorna al hoy, fortalecidos, transformados.

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño

mientras afuera el tiempo se desboca
y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su tiempo carnicero

solo un instante mientras las ciudades,
los nombres, los sabores, lo vivido
se desmoronan en mi frente ciega

mientras el tiempo cierra su abanico
y no hay nada detrás de sus imágenes
el instante se abisma y se sobrenada

el instante madura y se penetra

y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante

Los largos versos que presentamos son necesarios para evidenciar una distinción importante que Paz realizará entre ‘instante’ y ‘tiempo’. *Cronos* es sólo movimiento sin sentido que en su vorágine desmedida mata el sentido profundo de las cosas, de la historia, es por ello que, no hay nada “detrás de sus imágenes”. El tiempo “con su horario carnicero”, no tiene mayor sentido que el de un parámetro de medida, una medición loca y precipitada. La historia no es sólo un recuento anecdótico, ni he-

chos fenecidos localizables en el calendario. El *instante*, en cambio, consagra el momento justo en el que ‘algo’ o ‘alguien’ se revela. El instante se puede entender como el esfuerzo por extraer del fluir de la vida unos cuantos segundos palpitantes, y los inmoviliza sin matarlos. Para Paz, el poema tiene esa capacidad de distinguir el instante del tiempo:

En ese aquí y en ese ahora principia algo: un amor, un acto heroico, una visión de la divinidad, un momentáneo asombro ante aquel árbol o ante la frente de Diana, lisa como una muralla pulida. Ese instante está ungido con una luz especial: ha sido consagrado por la poesía, en el mejor sentido de la palabra consagración[...] el poema no abstrae la experiencia: ese tiempo está vivo, es un instante henchido de toda su particularidad irreductible y es perpetuamente susceptible de repetirse en otro instante. (Octavio Paz, *El arco y la lira*, 186-187)

Esta distinción entre tiempo e instante nos permite señalar que, el primero de éstos, tiene sentido en tanto historia concreta que posibilita el devenir del sujeto existente. Por su parte, el instante, evoca la revelación del acontecimiento en el cual aquello relevante se torna sagrado –en el sentido de separarse de lo ordinario–; este ‘separarse de’ deviene en una notabilidad que configura el sentido del sujeto que contempla, pero dicho acto contemplativo, no es en modo alguno, un olvido histórico ni una sustracción al compromiso que implica la construcción del mundo en el día a día, por el contrario, el instante hace que aquello que acontece entre muy adentro de sí, eche raíces y crezca, pero precisamente, su crecimiento, nos lanza fuera de nosotros mismos, ahí donde se juega la vida ya vivida y por vivir.

oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:

La aparente contradicción de aquello que pasó, pero está siendo, manifiesta la distinción, y a la vez, la íntima relación entre el tiempo y el ins-

tante, lo que nos hace pensar en la relación que el cristianismo establece con la protología y la escatología¹. *Protos* y *esjatos* se unen en un hoy concreto, esta identificación no elimina ni mucho menos ignora la liminalidad, la finitud de nuestra existencia. Lo que ocurre es que la transformación, cambia nuestra conciencia de la muerte para plantearnos el hecho de que, ciertamente estamos muriendo, dado que somos un ser para la muerte², pero mientras llega el momento último, mientras no muero, estoy vivo, y esto vuelve a abrir el abanico del tiempo que ya se cerraba.

El poema sigue los derroteros de su propio canto, pero su laberíntico recorrido nos conduce de nuevo a la soledad, al lugar donde el yo se enfrenta a sí mismo descubriendo su finitud y vacuidad.

no hay nada en mí sino una larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre

conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:

El ojo que traspasa en su mirada la oquedad más profunda le revela la soledad del Yo en su más pobre morada, el sí mismo; la claridad le permite ver el sinsentido de su ensimismamiento; Melusina y su atroz escama es la ilusión de un nombre sin cuerpo, o de un cuerpo sin mujer, alteridad vestida a medida y capricho de un yo coqueto y altanero, henchido de sí mismo y vacío de un tú, *ergo*, vacío de sí mismo, un yo peregrino que no ha podido llegar a 'la otra orilla'.

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen
otros ojos futuros, otra vida,
otras nubes, morirme de otra muerte!

1. La protología alude a los orígenes del cosmos en donde todo 'es', gracias al acto creativo divino, el cual no es sino el fruto del deseo donante de Dios. Por su parte, la escatología refiere a la regeneración del caos del mundo caído en las redes de la violencia que pervierte el deseo donante, la escatología es pues un acto donante del eros divino que reorienta (entona) al mundo con su origen primigenio.

2. La lectura que Paz hace de M. Heidegger es más que evidente. En *El Arco y la Lira*, esta observación

queda más clara al momento que el poeta mexicano aborda el sentido del tiempo en la poesía.

esta noche me basta, y este instante
que no acaba de abrirse y revelarme
dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,
cómo me llamo yo:

El instante se asoma de nuevo, la muerte de otra muerte acude a la cita, la muerte se presenta como revelación de la propia condición humana, frágil, que afirma tanto la vida como la muerte. Viene de nuevo un giro, el poema intenta emprender la búsqueda entre la avenida Reforma de la ciudad de México, Oaxaca, Bidart y Perote. Ciudades lejanas, latitudes distantes, evocan la figura de un 'no lugar' y un 'no tiempo' en donde, de pronto, algo ocurre; después de un vaivén de eventos que evidencian la dificultad de la búsqueda, unos labios se encuentran, y todo cambia: "todo se transfigura y es sagrado/ el mundo nace cuando dos se besan". El beso supone el encuentro³, pero este encuentro no es posible sin el deshacimiento, el anegarse, el despojarse que Paz sugiere a lo largo del poema. El amor es lo único que nos redime, la reconciliación con la otredad se torna experiencia de lo sagrado (Ver Xirau, 26). Podemos preguntarnos ahora, ¿quiénes son los que se besan? Evidentemente son el Yo y el Tú, sin embargo, esta visión particular puede entenderse también desde una perspectiva cósmica, universal: los que se besan son Adán y Eva reinstaurando con su beso la caída cometida; la luna y el sol armonizando en el contacto de sus labios, el suave clarear de la aurora que surge en medio de la noche; Abel que regresa al tiempo originario y perdona a su hermano Caín redimiendo así todos los asesinatos fratricidas de la humanidad; la justicia y la paz que se abrazan en el lecho de una sociedad aferrada a vivir en medio de la violencia, transformando en su beso, el sentido de la muerte y la destrucción. Asumir la propia vulnerabilidad posibilita el beso de dos que se re-conocen, este reconocimiento es ya un reposicionamiento en el mundo pero desde una perspectiva solidaria, para compartir el pan y el sol, y "el olvidado asombro de estar vivos".

3. Jason Wilson vislumbra en aquel beso el instante de amor en el cual se conquista la verdadera libertad. (J. Wilson, 99).

“Amar es desnudarse de los nombres”, nos recuerda el poeta. El amor implica pasar de la memoria intelectual a la memoria de los afectos. Ver el rostro supone el reconocimiento de un Otro que se impone ante mí. ¿Vale la pena atreverse a verle a los ojos? “El mundo cambia si dos se miran y se reconocen”, dice Paz, sin embargo, la memoria histórica recuerda lo cruento que resulta amar. Abelardo es castrado por atreverse a amar a Eloísa. ¿Tal vez sea mejor el crimen y el incesto, o tal vez, es mejor vivir la castidad de los santos; o por qué no, la prostitución?. ¡No!, es necesario despojarse de las máscaras para descubrir la transparencia que nos revela al Dios escondido que en su anonadamiento, es plenitud:

el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia⁴,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,

se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres

Llama nuestra atención cómo en medio de la densidad de estos versos: “lo que llamamos Dios, el ser sin nombre”, aparece sugerida lo que podríamos llamar la liberación del ‘problema ontoteológico’. Es decir, Octavio Paz, lector asiduo de la obra de M. Heidegger, se esfuerza por sacar a Dios del ámbito ontológico, del ámbito del ser. La transparencia plena que nombra el poema recuerda lo que Jean-Luc Marion señala en *El ídolo y la distancia* (1999)⁵, la divinidad que acontece en Piedra de Sol, no se presenta como el ídolo que es sometido por la mirada del especta-

4. Ante la idea de la *transparencia*, Rachel Phillips señala un modo completamente abierto a la trascendencia por parte del poeta, con claro ecos de la fenomenología de R. Otto, la autora señala que se trata de un sentimiento numinoso expresado como apertura ante la otredad, una presencia *otra*, casi inefable, la cual, el poeta sólo puede concebir o hablar desde/en el cuerpo de la mujer. “Piedra de Sol’ use ‘transparency’ in its most transcendent sense[...] The first evident fact about this concept is its relationship with the *anima* principle[...] the sense of inefable presence is felt through the body of a loved woman”. (R. Phillips, 110.113).

5. En dicha obra, Jean-Luc Marion señala que, Dios se nos devela en la figura del icono, Dios mismo viene a la mirada, ya que, mientras que en el ídolo hay una mirada por parte del sujeto que intenta conocer –conceptualizar– aquello que ve, en el icono hay desvelo, Dios nos mira y se deja mirar, y en ese acto develatorio, la distancia, paradójicamente, es cercanía.

dor, lo divino no es fruto de la fijación de la mirada, sino la “vibrante transparencia” que observa y en su develarse/desnudarse, se deja mirar, una mirada diáfana que no cosifica; sólo en esta relación de mirar y ser mirado es que lo divino puede presentarse como plenitud de presencias y de nombres. En la línea de Heidegger, al sacar a Dios de la esfera del ser, Octavio Paz no aniquila ni mata a Dios, tampoco le arrebató su divinidad, al contrario, “el ser sin nombre” paciano se acerca más al Dios bíblico, el Dios cuyo nombre es indecible (YHWH), tetragrama que en sí mismo es impronunciable, y que evidencia esa realidad ‘sin nombre’; Dios no es un nombre sino una presencia, “plenitud de presencias”. El Dios bíblico se presenta como aquel que está siendo con su pueblo (“Yo seré el que seré”); el ‘Yo soy’ de YHWH no implica necesariamente una esencia ni la *ousía* griega, antes bien, indica la presencia constante, el Dios que camina con el pueblo de Israel, el ‘Dios con nosotros’ (Emmanuel) que menciona el profeta Isaías. Octavio Paz concibe que este ‘Dios sin nombre’ está siendo aquí y ahora en el momento del encuentro con el Otro. Así la desontologización de Dios que se percibe en la poesía de Octavio Paz conlleva la divinización de lo humano, y esto es posible gracias a un ejercicio encarnacionista. Es decir, si en el cristianismo el Verbo se hace carne, y con ello lo divino visita-asume lo humano, para Octavio Paz, en la creación poética, la palabra toma cuerpo y habla a través del encuentro y la comunión de los amantes, la carne habitada por la palabra poética nos presenta el sacramento del amor de la pareja que se abandona uno en el otro, el sacramento de la carne es así signo sensible y eficaz de una nueva dimensión redentora: la del amor. Al huir de la metafísica lo divino se reconcilia con lo humano. Lo que estamos advirtiendo en el poema de Paz es una correspondencia de lo sagrado con lo erótico, vía la palabra poética. Esta correlación no es nueva, ya que, según nos recuerda José Emilio Pacheco, “[tanto] religiosos y trovadores, [como] caballeros y monjas usan un mismo lenguaje erótico. El amor sexual adopta un tono místico, la devoción se tiñe de erotismo” (Pacheco, 264).

En los mismos versos del poema citados anteriormente se evidencia

una oposición de contrarios: despojo/plenitud, máscaras/transparencia, Dios/nada, ser sin rostro/plenitud de rostros. ¿Cómo leer esta relación de contrarios? Hay que despojarse de sí mismo, y en el fondo del abismo, descubrir que “no hay tú ni yo, mañana, ayer, ni nombres,/ verdad de dos en un solo cuerpo y alma,/ oh ser total”. Y en esta acción de vaciamiento contemplar aquello que se revela. De modo peculiar, estos versos evocan en nosotros la narrativa de la encarnación, la cual, supone el momento en donde lo divino asume lo humano en la carne misma, Dios que desea un cuerpo para sí. Desde esta perspectiva, la encarnación une el sentido protológico de la creación con el *esjaton* que deja ver el horizonte esperanzador hacia el cual estamos llamados, a vivir conforme a la dignidad de hijos. A nuestro entender, todo ello está en íntima cercanía con la dimensión relacional altérica e histórica de la que Paz insiste en su poema.

Continuemos con el poema. La búsqueda prosigue, “busco tu rostro, camino por las calles de mi mismo”. En los siguientes versos se va describiendo un caminar mutuo hasta perderse en un flotar a la deriva en donde nada pasa. “No pasa nada, callas parpadeas/ (silencio: cruzó un ángel)”, y con esa presencia alada, viene una interrogante y una crítica a la pasividad histórica. ¿Será verdad que nada ocurra, salvo un parpadeo? El parpadeo parece ser el cambio de situación que evoca nuevamente a la memoria histórica que traerá al presente la protohistoria bíblica con el génesis y las narraciones fratricidas, y la violencia social primigenia, hasta la evocación de las víctimas asesinadas en distintas latitudes, hasta que la voz del profeta y el grito de la víctima parecen despertarnos del letargo histórico. ¿Podemos ser sordos a ese grito? La historia teñida de rojo violenta el recorrido, es entonces cuando aparece la imagen del fuego purificador de la mirada:

Son llamas
 los ojos y son llamas lo que miran[...]
 braza los labios y tizón la lengua[...]
 todo se quema, el universo es llama,
 arde la misma nada que no es nada

sino un pensar en llamas, al fin humo:
no hay verdugo ni víctima.

A pesar de todo, nada pasa, al parecer no hay redención, la muerte no cambió nada. Se hace evidente una crítica al sentido teológico que la tradición cristiana ha dado a la muerte redentora, la violencia que provoca la muerte, en sí misma, no redime. No es la muerte física la que salva, necesitamos una muerte distinta. Aparece así otro giro en el poema: “la vida, cuándo fue de veras nuestra?”. La estrofa completa apela, tal vez, a la necesidad del vaciamiento, para que, en medio de nuestra propia nada hagamos espacio para que el Otro nos invada, nos penetre. De lo contrario, cuando la vida se vive sólo para sí, no tiene sentido; la búsqueda redonda en un yo que no se pronuncia, por ende, sin reconocimiento. Cuando el yo es amo y señor de la vida del Otro, nada vale. Contrario a ello, si la vida la buscamos a partir del Tú, entonces viene el gesto donante, la común unión que señala a un Yo en el Tú, y a un Tú en el Yo. Es así como se puede ser “pan de sol para nosotros”.

Cruzando por los derroteros de la historia en el drama del mundo donde se entretreje lo bello y lo terrible, el rostro del yo se configura en el crisol de la donación:

para que pueda ser he de ser otro
salir de mí, buscarme en los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros

Si la conciencia de la propia finitud es el supuesto para el lance al reconocimiento del Otro, y el vaciamiento de sí es la acción que soporta la donación, el rostro del Otro es, no sólo la impronta ética defendida por E. Levinas, más allá del plano ético, Octavio Paz resalta la dimensión erótico-agapéica, el rostro es también quien configura la identidad: “mi cara verdadera, la del otro”. La búsqueda parece resultar fructífera, en el Otro vivo y con-vivo, contemplo amaneceres cada día, y él, el ‘yo’ suplica: “llévame al otro lado de la noche,/ adonde yo soy tú somos nosotros/

al reino de pronombres enlazados”.

La noche es el lugar de la energía volcada al interior, frente al día en donde las fuerzas se despliegan al exterior. Desde la perspectiva del psicoanálisis de C.G. Jung, en la noche, ocurre la introversión de la libido, pero también es donde ocurre la fantasía. Ahora bien, la súplica del acompañamiento para cruzar la noche, evoca ya una larga tradición en donde la noche está cargada de un vasto simbolismo. En el ámbito judeocristiano la noche es el lugar del silencio, es donde ocurre el encuentro, la noche implica la ausencia, en este sentido, la carencia de luz refleja en buena medida, esa nada, ese ‘no lugar’ del que hemos venido hablando. La noche se presenta así como la tenue luz que buscan los que se aman, la noche oscura se torna en la discreta luz que brilla en las tinieblas (Véase Jn 1,5).

Considerar la presencia de ciertos elementos teológicos o religiosos en un poema cuyo autor ha sido identificado como agnóstico puede resultar una osadía, no obstante, creemos que el agnosticismo –en su creer imposible un conocimiento de lo divino– no cierra la puerta a su búsqueda, por el contrario, queda abierta, y si algo se plantea Octavio Paz en su obra es la sed de ‘otredad’. *Piedra de Sol* es, a nuestro parecer, una *búsqueda laica* que intenta balbucear la experiencia de lo divino que acontece en la experiencia del yo que busca sentido desde lo cotidiano de su acontecer. Se trata de una configuración del sujeto religioso desde un contexto secular en donde el poeta mexicano no tiene reparo en utilizar una serie de alusiones que son propias del lenguaje religioso para referir, con dichos términos, a la constante búsqueda que está ligada a la experiencia del amor que nos habita, un amor que intenta vencer la soledad laberíntica en el encuentro del ser amado, y en dicho encuentro, trascender en el ‘reino de pronombres enlazados’. El itinerario circular es el itinerario del peregrino que se aventura por los derroteros del laberinto en busca de un acto de verdadera comunión, este peregrinar implica caminar por el desierto del yo, morir a sí mismo y llegar al otro lado, a la ‘otra orilla’, donde el sol nace y con su radiante luz baña los cuerpos y los

ilumina, y con su fuerte resplandor nos hace despertar de aquel sueño sin sueño, “de mi bruto dormir siglos de piedra”, y así llegar, no a donde empezamos el viaje, sino a donde el árbol de la vida hunde sus raíces en aquel río inquieto.

un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

Bibliografía:

- MARION, Jean-Luc. *El ídolo y la distancia*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- PACHECO, José Emilio. “Descripción de Piedra de sol”. *Luz espejeante: Octavio Paz ante la crítica*. Ed. Enrico Mario Santí. México: Era-UNAM, México, 2009. 260-271.
- PAZ, Octavio. “*Piedra de Sol*”. *Obras Completas*, Tomo VII. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 265-283.
- _____. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2009.
- SANTÍ, Enrico Mario. “Introducción a Libertad bajo palabra”. En: PAZ, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Madrid: Cátedra, 2009, pp. 11-68.
- PHILLIPS, Rachel. *The poetic modes of Octavio Paz*. London-New York: Oxford University Press, 1972.
- WILSON, Jason. “*Piedra de Sol*”. *Octavio Paz. Piedra de Sol. Edición conmemorativa*. Ed. Hugo Verani. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 92-105.
- XIRAU, Ramon. “*Notas a Piedra de Sol*”. *Octavio Paz. Piedra de Sol. Edición conmemorativa*. Ed. Hugo Verani. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 28-35.
- VERANI, Hugo. “*Piedra de Sol: cincuenta años de eternidad*”. *Octavio Paz. Piedra de Sol. Edición conmemorativa*. Ed. Hugo Verani. México: Fondo de Cultura Económica, 2007. 11-28.



Arquivo enviado em
12/12/2018
e aprovado em
14/12/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Doutor e Pós-Doutor em Estudos Literários pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e Pós-Doutor em Teologia pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia de Belo Horizonte (FAJE). Atualmente, é professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde também é diretor do Acervo dos Escritores Mineiros (AEM).

De razões mais epifânicas...

Epifanical reasons...

**Leandro Garcia Rodrigues*

RESUMO

Este artigo tem o objetivo de analisar o livro de poesia *Coleção de epifanias*, não apenas no sentido de realizar uma resenha do mesmo, ao contrário, a análise será feita utilizando aspectos teóricos da crítica literária, historiografia da literatura, teologia, história da cultura e antropologia teológica. Vários poemas deste livro dialogam com saberes e imagens religiosas, mitológicas e pagãs, dando a este livro uma riqueza expressiva singular, justamente o que se encontra nesta revista – *Teopoética* – que em suas diferentes edições tem trazido estes diálogos, estes saberes cruzados entre cultura, teologia e literatura. Uma poesia fortemente marcada pela presença do sagrado, uma poesia que intertextualiza com o sagrado ou uma teodiceia poética? São questões que serão analisadas neste artigo, neste exercício de crítica literária marcado pela pluralidade analítica em relação ao objeto escolhido.

Palavras-chave: poesia; sagrado; mito; intertextualidade.

ABSTRACT

This paper aims to analyse the poetry book *Coleção de epifanias*, not just doing a single review of it, on the contrary, this analyses will be done using theoretical aspects of the literary critics, literature historiography, theology, history of the culture and theological

anthropology. Several poems of this book dialogue with skills and religious, mythological and pagans images, offering to this book such a great a unique richness, what can be found in this magazine itself – *Teoliterária* – that in its different editions has brought these dialogues, these cross skills among culture, theology and literature. A poetry deeply marked by the presence of the sacred, a poetry which dialogues with the sacred or a poetic theodicy? These are some questions which will be analysed in this paper, in this exercise of literary critics marked by analytical plurality concerning the chosen object.

Keywords: poetry; sacred; myth; intertextuality.

I

Em bora um conhecer teórico da Crítica Literária, eu nunca me aventurei muito pelo mister hermenêutico que caracteriza esta atividade que tanto tem, ao longo do tempo, despertado paixões, intrigas, (in)justiças, canonizações e silêncios. Criticar é, etimologicamente, analisar, ler com cuidado, ler com um olhar mais instrumentalizado, ler de forma comprometida e também comprometedora. Acho, em suma, que criticar é adentrar em vários universos: do autor, da obra, de partes específicas do texto, do estilo, das intenções e de todo o mecanismo criativo, se é que isto é integralmente possível.

Alceu Amoroso Lima (1883-1983), um dos maiores críticos literários que o Brasil já teve, sempre “pensou criticamente a Crítica”, isto é, sempre buscou compreender uma certa metalinguagem no seu fazer analítico, tanto que afirmou:

A função do crítico, penso eu, não é de julgar. Quando muito de avaliar. Acima de tudo, compreender, participar e comunicar. Tentar compreender o espírito da obra e, por extensão, o do autor. Participar, na medida do possível, da própria criação ou recriação da obra, já que considero a crítica como uma forma de criação literária e não apenas de avaliação e reflexo. Finalmente, compete ao crítico comunicar ao seu leitor e ao leitor das obras o seu próprio depoimento como leitor e participante¹.

1. LIMA, Alceu Amoroso. *Memórias Improvisadas*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 88.

Com essas opiniões, Alceu reconfigura substancialmente o papel da Crítica e do próprio crítico de literatura. Ao afirmar que “a função do crítico não é julgar, porém compreender e participar”, Amoroso Lima bate de frente com as premissas clássicas da Crítica Literária, estas viam tal atividade como um ato de julgamento, de estabelecimento de hierarquias valorativas quanto ao objeto analisado e seu respectivo autor. A crítica servia para estabelecer conceitos, jogando por terra ou divinizando autores e obras, justamente o contrário da proposta de Alceu em “tentar compreender o espírito da obra e do autor”. Sobre o que devia ser evitado no ato crítico, Alceu afirmou:

Não está muito longe dessa concepção da cirurgia clássica a imagem da crítica, como a concebe a opinião pública. Se o serrote fora o emblema do cirurgião é o do crítico a palmatória. Espírito de contradição, incapaz de entusiasmo, fechado a toda emoção espontânea, só haveria de natural no crítico a paixão do erro, a paciente investigação de defeitos pela dissecação da obra, estudada a bisturi e a microscópio².

Alceu utilizou diversas metáforas da medicina para analisar o modelo tradicional de Crítica Literária. De fato, muitos críticos seguiram esses passos anatômicos na análise de obras e autores, contribuindo sobremaneira na perpetuação da imagem do crítico como aquele que perseguia o objeto criticado e tentava extrair deste toda sorte de minúcias temáticas e formais. Era o exagero de uma prática formalista que tanto tempo configurou a Crítica Literária. No Brasil, o melhor exemplo foi Osório Duque-Estrada, mas também não nos esqueçamos de Machado de Assis (que também foi crítico literário!), José Veríssimo, Silvio Romero, Araripe Júnior, Nestor Victor, Agripino Grieco, dentre outros.

Neste modelo analítico, salta aos nossos olhos o profissional que o exercia, este “Espírito de contradição, incapaz de entusiasmo, fechado a toda emoção espontânea” que fazia do erro a natureza da sua atuação. Era a ideologia da perfeição literária, do texto “saído da oficina sem qualquer defeito”, para intertextualizar com

2. LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1922. p. 14.

a *Profissão de Fé*, de Olavo Bilac³. Daí considerar-se este modelo hermenêutico como uma espécie de autópsia textual. Em 1945, Alceu publicou *O Crítico Literário*, livro-chave para compreendermos as suas convicções a respeito do profissional e da própria Crítica Literária. É nele que encontramos essa definição:

Há, pois, uma distinção inicial entre crítica e criação. Mas não há dissociação e muito menos antagonismo. E por isso é que o segundo elemento de nossa definição é que a crítica é, também, uma atividade criadora. A crítica supõe, no crítico, qualidades análogas às do criador: vocação, inspiração, invenção, estilo. Para ser realmente crítica tem de ser também criadora. [...] Nunca dissocie crítica de criação. Não há criação autêntica sem crítica, nem crítica autêntica sem criação⁴.

Alceu deixou bem claro que, embora fossem realidades artísticas totalmente diferentes, a criação estava associada à crítica, uma vez que ao analisar o objeto artístico em questão, o texto produzido era também uma realidade criada, pensada. Por isso os requisitos que o crítico devia possuir: “vocação, inspiração, invenção, estilo”, ou seja, as mesmas qualidades que se espera de um artista. Contra qualquer possibilidade de equívoco quanto às suas opiniões, Amoroso Lima sempre fez questão de esclarecer o caráter de diálogo entre essas duas instâncias criadoras. Mais uma vez, recorreremos às suas *Memórias Improvisadas* para sabermos um pouco mais acerca desses assuntos:

Como considero a crítica uma forma de criação, deve ser ela, antes de tudo, de tipo *intelectivo*, ao passo que a obra, poética ou de ficção é uma atividade antes de tudo *instintiva* e *intuitiva*. [...] Sendo a atividade crítica primordialmente intelectual, seu campo de penetração difere, ou por excesso ou por deficiência, dos campos de ação da própria atividade poética ou ficcionista, de tipo instintivo e intuitivo. Assim sendo, nunca pode haver uma penetração analítica completa da criação crítica na obra de criação poética ou ficcionista⁵.

3. A passagem completa é: “Quero que a estrofe cristalina / Dobrada ao jeito / Do ourives, saia da oficina. / Sem um defeito”

4. LIMA, Alceu Amoroso. *Estética Literária*. Rio de Janeiro: Americ=Edit., 1945, p. 9.

5. Op. Cit., p. 88.

Alceu delimitou as fronteiras de cada uma das atividades. A crítica pressupõe um trabalho de inteligência, de associação de conhecimentos, de produção de saberes. Já a obra puramente literária circula no espaço da intuição (como defendia, por exemplo, o escritor italiano e também crítico Benedetto Croce) – é a criação por natureza, fruto do trabalho intuitivo do artista. Ou seja, criação e crítica se entrelaçam, se comunicam, porém mantendo cada uma a sua especificidade, por esta razão que “nunca pode haver uma penetração analítica completa da criação crítica na obra de criação poética ou ficcionista”. São processos criativos diferentes, mas não conflitantes, mantendo uma considerável independência. Em outros textos teóricos de sua autoria, Alceu analisou a relação nem sempre pacífica entre crítico e o autor da obra. Segundo ele,

Há um outro elemento, porém, que dá vida e calor à crítica literária, ainda sem lhe tirar o caráter severo e sistemático. Não basta que a alma do crítico se projete sobre a obra, que ele se entregue totalmente à sua compreensão, como queria Henry James, - *to lend himself... to feel and feel until he understands*. A alma do crítico deve procurar a alma do autor. Através da obra se o não conhece; fora dela, também, em caso contrário, - deve o crítico tentar fundir-se, por alguns momentos ao menos, com o espírito daquele cuja obra pretende exprimir e analisar, colocando-se na situação mental em que ele se encontra para criar. Sai desse contato de alma a alma uma centelha que abrasa e ilumina, que dá seiva e calor à inteligência, para a obra que pretende elevar⁶.

Alceu defendeu estas propostas num texto intitulado *A Crítica Hoje*, que serviu como introdução à sua biografia de Afonso Arinos, seu primeiro livro, publicado em 1922. Desta forma, podemos afirmar que Alceu propôs uma espécie de simbiose entre as três instâncias da crítica – autor, obra e o próprio crítico. “A alma do crítico deve procurar a alma do autor”, esta foi uma das fórmulas básicas defendidas por Amoroso Lima. Acompanhando o percurso histórico da Crítica Literária, vemos quão difícil é colocar tal ideia em prática; em muitos casos, o crítico já chega “armado” para exercer o seu papel de censor. Infelizmente, às vezes não é possível sepa-

6. Op. Cit., p. 16.

rar a crítica propriamente dita da inquisição literária, isto é, certos textos analíticos serviram mais para denegrir, condenar e perseguir certos escritores, e não para estabelecer um discurso crítico sadio e construtivo.

Entretanto, encontrar na prática este equilíbrio nem sempre foi tarefa fácil e simples de ser realizada. Por mais que o tempo passe e mudam-se as escolas literárias e também as correntes de pensamento crítico parece-me – no meu ponto de vista, eu insisto – que permanece sempre o gosto do crítico, o valor que para ele a obra analisada possui, bem como o valor que ele quer dar à mesma obra. Estamos falando da Crítica Impressionista, centrada nas impressões que a literatura causa/desperta no leitor e no próprio crítico literário. Neste sentido, lembro aqui do escritor e crítico francês Anatole France (1844 – 1924), que no seu livro *La Vie Littéraire*, instituiu o padrão dessa atitude que, para ele, era a única de validade para o julgamento da obra literária. Para France, o que importava no trabalho analítico eram as reações do crítico e não a obra que estava sendo analisada. Os principais critérios eram a sensibilidade, a formação cultural e o gosto do crítico. Desta forma, o ato crítico resumia-se num passeio da alma do profissional e de suas predileções estéticas através das obras. Devemos lembrar que este modelo teve, a seu tempo, uma grande aceitação na vida literária brasileira, nas primeiras décadas do século passado, especialmente na práxis de Nestor Victor e Agripino Grieco.

Nesta primeira parte, poderia ter começado com as concepções mais contemporâneas de Crítica Literária, com o que se afirma e se pratica nos estudos literários brasileiros hodiernos. Todavia, a opção pelas considerações mais clássicas de Crítica foi inteiramente proposital. Explico.

Primeiro: a opção pelas teorias de Alceu Amoroso Lima foi bem pensado e decidido. Há mais de quinze anos dedico-me a estudar, compreender, pesquisar e ensinar acerca do legado literário e humanista de Tristão de Athayde. Desde o meu mestrado, defendido na PUC-Rio, em 2003, que a obra de Alceu – principalmente a sua epistolografia – é o meu principal objeto de estudo e

reflexão. Assim sendo, é natural que eu sempre recorra às teorias do grande crítico em matéria de Crítica Literária.

Segundo: que se realiza muito em função da minha primeira consideração. Há, infelizmente, nos dias atuais, uma concepção errônea de que a Crítica “morreu”, de que não se necessitam dos críticos, de que não existe literatura ruim, de que tudo que é escrito em forma de verso é poesia, de que o clássico é enfadonho e desnecessário, que o cânone é demasiado arbitrário, que o antigo cheira a mofo e que o contemporâneo é mais democrático. Na minha opinião, tudo falácias, coisa daqueles que não estudam a fundo o fenômeno literário nas suas mais complexas realizações e que, por isso mesmo, essa suposta flexibilidade crítica da contemporaneidade ajuda tão somente a disseminar o lixo, o grosseiro e algumas péssimas experiências ditas literárias.

Mas não nos esqueçamos que vivemos em plena era das superficialidades, numa perigosa sociedade do espetáculo na qual a arte, infelizmente, encontra-se envolvida em criações nem sempre valorosas do ponto de vista estético. Com isso, acabo de xingar um palavrão na concepção de alguns: o adjetivo *estético*, visto por muitos como algo mofado e delineador de um elitismo acadêmico. Nesta mesma sociedade do espetáculo, em determinadas situações e contextos, a literatura tem sido usada como objeto de consumo daquilo que pior se obtém da indústria cultural. Não raro tem sido ver escritores se tornando estrelas do *show business*, celebridades, cuja obra é sabida e vista, mas não lida, analisada e problematizada. A este respeito, concordo com Leyla Perrone-Moisés:

O grande juiz da obra literária é o tempo. Se uma obra continua a suscitar novas leituras, não é porque ela contém valores essenciais, mas porque ela corresponde a indagações humanas de longa duração, concernentes à vida e à morte, ao amor e ao ódio, à paz e à guerra, e porque essas indagações estão nela formuladas numa linguagem cuja eficácia significativa é reconhecida por leitores de sucessivas épocas. É esse reconhecimento que faz um “clássico” e o insere num cânone. O tempo é também juiz dos críticos literários. O grande ensaísta português Eduardo Lourenço disse, uma vez, que não

são os críticos que julgam as obras, mas são as obras que julgam os críticos. Os grandes críticos são aqueles que conseguem dizer algo novo a respeito das obras antigas, e são capazes de reconhecer uma nova obra de valor (portanto virtualmente duradoura) no mesmo momento em que ela é publicada. Eles são tão raros quanto os grandes escritores⁷.

Talvez esta seja a fórmula básica: “Os grandes críticos são aqueles que conseguem dizer algo novo a respeito das obras antigas, e são capazes de reconhecer uma nova obra de valor [...] no mesmo momento em que ela é publicada”. Enfim, creio que a Crítica Literária seja a construção de um valor, e não apenas uma espécie de inquisição literária, conforme já foi (e continua sendo) feito.

Certamente, estas minhas ideias se chocam com o relativismo de valores da contemporaneidade, e mais ainda: muitas patrulhas ideológicas levantar-se-ão contra mim após a publicação deste meu texto. Não ignoro esta possibilidade, mas confirmo estas minhas opiniões. Acho que a boa literatura é aquela capaz de fazer perguntas ao mundo, como já asseverou o filósofo Roland Barthes, isto é, a literatura é sempre uma pergunta, uma dúvida, não uma resposta. Numa outra perspectiva que se interliga à esta proposta, a Crítica é sempre uma das possíveis respostas. Termino esta primeira parte com o sintomático questionamento do filósofo e crítico literário francês Antoine Compagnon, no seu artigo *Après la littérature*:

Hoje, que *interesse* tem ainda a leitura literária? É nou- tro lugar que se aprende como funciona o mundo: diante de uma tela. Outras formas de cultura, ao mesmo tempo mundiais e locais, vêm à luz. Qual será o lugar da lite- ratura e do livro na cultura digital do século XXI, afasta- da do modelo filológico e nacional do século XIX? Para que *serve* o estudo literário? Em nome de que fazer sua apologia? Eis uma série de questões às quais devemos responder antes de baixar os braços⁸.

7. PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Mutações da literatura no séc. XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 65.

8. COMPAGNON, Antoine. “Après la littérature”. In: *Le Débat*, Paris, n. 110, p. 154.

Neste afã, para que serve a publicação de um livro de poesia como este *Coleção de Epifanias*, que ora vem a lume pela pena sofisticada de Cláudio Guimarães dos Santos? O que há de valor nestes poemas e neste novo livro? O que “fica” após a sua publicação? Que valores e imagens permeiam a seu fazer literário?

Como afirmado anteriormente, a literatura é movida mais por perguntas do que por respostas, mais por hipóteses do que teses. Que estas minhas dúvidas possam direcionar a segunda parte deste ensaio, pensando e problematizando este *Coleção de Epifanias*, tentando sentir e perceber nele valores e direções, Beleza e técnica.

II

Dizem que a boa exegese de um livro começa por analisar o seu título. Há críticos que defendem que o título encerra uma ideia geral para a totalidade da obra, há ainda outros que defendem que o título é uma espécie de resumo temático do livro. Escolher título sempre me foi das dificuldades uma das maiores. Como condensar tanta informação em poucas palavras, às vezes numa única expressão? São afazeres que o autor, obrigatoriamente, deve pensar e decidir corretamente. Neste sentido, *Coleção de Epifanias* me parece ser destes títulos sugestivos, intrigantes, complicados e cheio de uma semântica própria, de um universo que tenta se desvendar à medida que a gente vai passando as páginas do livro. Não pretendo aqui analisar cada poema, pois acho isso um tanto inconveniente, prefiro as ideias gerais, a organização lógica do conjunto, talvez as motivações mais amplas e, claro está, falar rapidamente acerca das impressões despertadas na leitura de alguns destes poemas, talvez aqueles com vida própria, aqueles que nos chamam, que pedem a nossa atenção. Sim, porque acredito que alguns poemas saltam à nossa vista, pedem a nossa consideração em lê-los, gritam pela nossa atenção. É apenas isto que proponho, não uma análise de cada peça aqui publicada.

Mas voltando ao título – *Coleção de Epifanias* – me parece que Cláudio Guimarães dos Santos nos oferece uma reflexão bem

mais abrangente, especialmente se relacionarmos as concepções mais clássicas de epifania, fenômeno de grande complexidade, dos mais importantes nos estudos teológicos. Nos dicionários de Teologia, são várias as possibilidades interpretativas acerca de epifania:

- a) aparição ou manifestação de algo, normalmente relacionado a um contexto espiritual e divino;
- b) no contexto da Revelação bíblico-cristã, a *epifania* é uma mensagem de Deus aos homens, como o foi o próprio nascimento de Cristo;
- c) do ponto de vista filosófico, a noção de *epifania* significa uma sensação profunda de realização, no sentido de compreender a essência e a natureza das coisas, solucionando e esclarecendo determinados conceitos;
- d) na literatura, *epifania* é toda e qualquer manifestação, na economia do enredo, que transmite e propõe um entendimento, um significado, uma consideração, uma outra via de compreensão crítica.

Considerando esta plêiade de possibilidades interpretativas, é importante afirmar que elas não finalizam em si, são apenas o pontapé inicial de uma proposta literária muito mais ampla que se apresenta neste livro, que se abre, por exemplo, logo no primeiro poema que é também o título da obra – *Coleção de Epifanias* – do qual destaco os seguintes versos:

A vista do vale que supõe o abismo.
O texto que jamais será escrito.
A dor da minha finitude.
O deus que desistiu da eternidade.
As memórias que comigo passarão.
O ano imponderável que virá.
[...]

Cada verso é uma chave epifânica para o que o autor quer propor neste seu *Coleção de Epifanias*, publicado em 2017, numa

edição bilíngue português-espanhol pela Bohodón Ediciones, de Madri. Digo uma “chave” no sentido mesmo de abertura para um sentido, pois cada verso propõe, em si, uma experiência de epifania, de revelação, de um vir a ser, de um porvir. Se, no geral, considera-se “epifania” como uma manifestação de algo maior, que nos toma e envolve, vejo neste primeiro poema um pouco do que se tem em todo o livro. Mas não seria a Poesia, num sentido mais amplo, uma epifania? Parece-me que sim, especialmente se levarmos em consideração as antigas artes poéticas, e lembro agora da *Carta aos Pisões*, de Horácio, poeta latino que defendeu a ideia de que Poesia é revelação divina, propiciada por uma inspiração igualmente divina, aliada à técnica e ao apuro da linguagem. Não estaria aí uma excelente noção de epifania? Creio que sim, como creio que o verso “O texto que jamais será escrito” é revelador, numa ordem inversa, do que “será escrito”, pois Poesia também pode ser o texto que deixa de ser escrito/grafado, mas que é dito em outras linguagens, em outras sensibilidades, como no verso “A dor da minha finitude”, o qual proclama esta real dor que nos persegue – que terminaremos – que teremos o nosso fim seguro e garantido, inexoravelmente, já que “O deus que desistiu da eternidade”.

Evoquei Horácio não apenas pelas propostas teóricas da sua *Arte Poética* no que concerne às significações da Poesia, mas também por considerar positivas as suas ideias quanto ao apuro da linguagem, à construção do texto, à arquitetura do verso e das estrofes. Neste sentido, julgo que o autor de *Coleção de Epifanias* é marcado, no seu estilo de escrita, pelo abuso das anáforas, esta figura de linguagem caracterizada pela repetição, proposital, das mesmas palavras e/ou expressões no início do verso, como se percebe em passagens como esta, do poema “No tempo em que meu pai não tinha filhos”:

Dos beirais,
 Dos campanários,
 Dos panamás elegantes, Dos hábitos antigos,
 Dos cachos das donzelas,
 [...]
 Na história que esculpiu formas e cores,

Na loquaz rigidez dos monumentos,
 Nos sons dos acalantos e das marchas,
 Nos compassos de Tardes de Lindoia,
 [...]
 (*grifos meus*)

Toda a construção deste poema é anafórica, neste sentido da disposição inicial de cada verso. Trata-se de um dado estilístico, próprio deste autor, que provoca uma certa repetição, um eco, um ritmo próprio, uma cadência que gera um bom efeito quando se recita um texto como este.

E não é só mérito de escrita que encontramos neste mesmo poema, mas acho impossível não analisar certas ideias que soltam quando de uma leitura mais atenta, principalmente nesta passagem:

No *shalom*, no *amém*, no *inshallah*, no *ahimsa*
 (Todos vácuos e impossíveis),
 Nas pincéis de museus redundantes,
 Nas imagens invocando iconoclastas,
 Num verão apocalíptico e branquíssimo,
 De um Deus que é poeta e não geômetra
 E que aposta com o Acaso só pra ver-nos confundidos.

Esta passagem é de uma grande beleza, pois congrega uma certa teodiceia globalizante que une as diferentes tradições religiosas, estas nos ajudam a fazer uma leitura acerca da presença milenar do sagrado nas nossas sociedades. O “shalom”, o “amém” e o “inshallah” formam esta tríade monoteísta entre Judaísmo, Cristianismo e Islamismo que se une na Poesia, e que se esperaria unir-se, igualmente, no mundo real contemporâneo. Já que “Deus que é poeta e não geômetra”, a Poesia pode – e deve – funcionar como elemento de ligação, e Deus então deveria ser o princípio de união, não de diferenças e separações, como se vê atualmente. Já que Deus é poeta, devemos ser os ouvintes da Sua poesia, não os separatistas em nome do sagrado, justificando este mesmo sagrado para as disputas e idiosincrasias meramente humanas e egoístas. No fim deste mesmo poema, assim Cláudio Guimarães faz a sua fatura interrogativa:

Eu contemplo tudo isso
 E, aqui, fico cismando,
 Nesta noite enluarada:
 Como será,
 Num futuro que, espero, está distante,
 O tempo em que meu filho não terá mais pai?

É uma pergunta que eu também me faço: o que virá? Esta dúvida ontológica que tanto moveu – e ainda move – poetas e filósofos, particularmente os existencialistas, que teimam em encontrar respostas para tais indagações, que o digam Sartre, Ionesco, Beckett, Proust e tantos outros que se debateram sobre este tema, nas artes ou na ensaística. Muitas são as tentativas de definição teórica para literatura, mas particularmente gosto muito desta ideia nem sempre presente nos manuais de teoria literária: literatura é uma espécie de contramargem, de algo contra ao senso comum, só que escrito de forma artística e ficcional. Não estaria aí o cerne de uma peça como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett? Creio que sim. Não estaria aí muito do que se quer com este *Coleção de Epifanias*? Também creio que sim. Muito desta ontologia, sinto ao ler o poema “Presente de natal”, do qual destaco os seguintes versos:

Retorno ao Princípio do sentido,
 Ao Foco de onde nasce toda vida,
 Ao Solo de onde brota toda luz,
 Ao Centro de onde emana todo ser,
 E peço compaixão pela ousadia
 De um mero pecador se perguntar:
 “Por que padeço a Graça de existir?”

É um desejo claro de se auto compreender, uma vontade de se atingir este “Princípio” criador e ordenador de tudo, o marco zero da nossa existência “de onde nasce toda vida” e de “onde brota toda luz”, sendo este o lócus “de onde emana todo ser”. O questionamento final do eu-lírico me parece deveras sintomático: “Por que padeço a Graça de existir?”, isto é, uma dúvida muito análoga as do filósofo Arthur Schopenhauer, principalmente no seu livro *O Mundo como Vontade e Representação*, de 1819. Parece-me mesmo que esta interrogação acompanha, de forma insistente, o eu-lírico, como se percebe no poema “Encontro antigo em Sintra”,

do qual retirei o seguinte fragmento: “Será que flagraste, por fim, o inaudível marulhar do Ser?”. Trata-se de um verso poderoso, diria até perigoso, pois esta “inaudível marulhar do Ser” é enigmática e potente em inúmeras significações e que, na minha interpretação pessoal, leva-nos a conceber o sentimento de finitude da vida e das experiências, como deflagrado em outro momento deste mesmo texto:

Não esqueças, sobretudo,
Que somos o crepúsculo: saudemo-lo!
Que somos o ocaso: brindemo-lo!
Que somos o *gran finale*: alegremo-nos!

O vocabulário é todo carregado e selecionado de termos que expressam esta sensação de fim da vida: “crepúsculo”, “ocaso”, “*gran finale*”.

Sinto, neste *Coleção de Epifanias*, como no próprio fazer poético de Cláudio Guimarães dos Santos, um desejo um tanto desesperado de unir as pontas paradoxais da vida e da existência: o começo e o fim, o alfa e o ômega. Algo muito parecido se encontra na obra de Cecília Meireles, cujo desejo mais explícito era unir o eterno e o efêmero, o sempre e o agora, como muito bem proposto no poema “Feuilles mortes”, no qual se leem estes versos:

Anoitecem, em Paris, as luzes brilhantes de França.
Madrid, boêmia insone, consome-se em pesadelos.
Com a coroa enferrujada, morre Londres, em silêncio.
Berlim é um resto de muro, que não guarda, mas expõe.
Desfaz-se, na contingência, a eternidade de Roma.
Lisboa, velha cidade, é, enfim, cidade velha.

A ideia de consumação é flagrante nestes versos, e termos como “anoitecem”, “consome-se”, “enferrujada”, “resto”, “desfaz-se” e “velha” tornam-se unidades nucleares de cada ideia que se quer transmitir. Mas talvez seja esta uma antiga demanda da literatura: fazer com que o leitor se deflagre, se encontre ou se perca, mas nunca fique imune e indiferente a uma leitura carregada de problemas e dramas, organizada em torno de dúvidas, não de respostas claras e definitivas.

Este existencialismo beira, em alguns momentos, a fronteira do desespero questionador, já que o eu-lírico não se envergonha das dúvidas que possui, da falta de sentido que determinadas situações provocam, inclusive, clamando as esferas do sagrado e do místico que lhe deem uma resposta, uma solução. Tão situação – tensa e de fronteira – podemos perceber no poema “Rompendo em fado”, um panegírico à cultura portuguesa, dedicado à Amália Rodrigues e sua herança:

Rio do Deus que, hoje, chora,
Porque, um dia, riu-se de mim,
Sem saber que, sendo nada,
Sou menos que qualquer coisa
E menor que tudo o mais.
A não ser por meu humor,
Que me salva do vexame
De existir sem mesmo ser.

Uma afirmação como esta “Que me salva do vexame / De existir sem mesmo ser” é assaz problemática, pois antagonizam-se as ideias de “existir” e de “ser”, despertando um dos problemas mais antigos da Filosofia, desde os tempos clássicos até a contemporaneidade. Porque questionar o existir nunca é algo ultrapassado, ao contrário, é um dos maiores sintomas do ser moderno. Não modernista. Mas moderno no sentido de perene, atual. Não estaria aí uma das maiores concepções da noção de clássico? Acredito que sim. E sigo destacando os melhores momentos deste poema:

Choro com o Deus que, hoje, ri,
Renascido das gotículas
De um dilúvio que passou,
Que contempla, com ironia,
O mundo inteiro molhado,
Em barro de novo feito,
Porque sabe que é impotente,
Já que tudo só depende do Destino,
Que arrepiá, incompreensível,
A pele assustada das coisas,
Pairando perto e remoto,
Abaixo e acima de tudo,
Tão pequeno e tão imenso,
Que nem pode ser tocado.

Há uma ironia quanto à presença e ao real papel exercido por Deus nesta dinâmica, colocando-O numa posição contrária ao Destino “Que arrepia, incompreensível, / A pele assustada das coisas”. Uma pergunta que se levanta: Deus e Destino são sinônimos ou antônimos? Deixo ao leitor a tentativa desta resposta. Todavia, seja lá qual for, esta deve passar obrigatoriamente pelas noções de onisciência e onipresença tão próprias do divino, do sagrado.

Finalizando um pouco este debate acerca da problemática existencial presente em *Coleção de Epifanias*, ressalto apenas algumas passagens dos poemas “Canto de todos os cantos próprio” e “État des lieux”. O primeiro, um grande poema deveras complexo, caudaloso na temática e nas sugestões interpretativas, destaca estes versos:

Pois o pó que nos espera é sempre o mesmo,
Pois o pó que nos espera é sempre sábio,
Pois o pó que nos espera é sempre eterno,
Pois o pó que nos espera é sempre feito
Das limalhas do presente que partiu antes do agora.

Há que se destacar os recursos expressivos de construção deste texto, enfatizando a já falada opção pela figura de linguagem conhecida como anáfora, aqui presente na repetição proposital da conjunção explicativa “pois” no início de quatro versos seguidos.

Retornamos à temática explícita da finitude, aqui metaforizada na ideia de “pó”, que recebe inúmeros adjetivos que ajudam a qualificá-lo – “mesmo”, “sábio”, “eterno”. Tal opção tem base em relatos e concepções bíblicas, presentes especialmente no Antigo Testamento, quando a eternidade era a antítese da matéria sobrada do fogo, das chamas – o pó. Não nos esqueçamos de que Deus – alfa e ômega – na perspectiva judaico-cristã, criou o Homem a partir do pó do barro. Numa outra direção, este mesmo Deus reduziu parte da sua mesma criação ao pó, principalmente quando enviou o fogo para redimir e purificar a todos do pecado, que o diga o fogo consumidor de Sodoma e Gomorra. Tais questionamentos se completam com algumas passagens do outro poema – “État des lieux”:

Repetimos, orgulhosos,
Que nascemos do nada,
Que morremos por nada,
Que vivemos para nada,
E damos graças por isso.

Estes versos concluem a segunda parte deste meu ensaio. Uma conclusão bem ao gosto da filosofia de Sartre, um tanto nadi-ficada, buscando um sentido, propondo uma complicada confissão do eu-lírico a respeito do nosso destino comum: o nada. Para ele e por causa dele “nascemos”, “morremos” e “vivemos”. Ou seja, esperamos algo, precisamos continuar acreditando que algo existe e virá ao nosso caminhar para trazer-nos qualquer tipo de alento, de paz. Por esta razão, é que “damos graças por isso”.

III

Falar de clássico, de teopoéticas, chegamos aos temas mais caros e melhor explorados neste livro de Cláudio Guimarães, pelo menos na minha avaliação crítica. Embora suspeito de eleger e preferir tais assuntos, especialmente pela minha formação na área de Teologia, gosto sempre de explorar tais interseções do sagrado nos textos literários, exatamente o que é investigado criticamente pela Teopoética, área dos estudos comparados em franco crescimento e estabelecimento sistemático e definitivo na Universidade brasileira. Para ilustrar um pouco do que afirmo, escolhi o seguinte poema:

RESPOSTA: JÓ.

As angústias, alargadas.
Os medos, descoloridos.
As invejas e os rancores feitos pó
(E, ao pó, rendidos).

Desarmado o sofrimento,
Veio a calma concentrada
Do silêncio que revela
As ranhuras da existência
E os recheios das palavras
Com que sonham os sentidos do Sem-Nome.

Num poente deslumbrante,
Onde quis já não querer,
Dei-me conta do engano
De quem crê modificar o seu destino.

Respirei, aliviado,
Destapei os meus espelhos,
E, sem cinzas nos cabelos,
Fui viver a minha história
Com um passo decidido.

Optei em trazer o texto inteiro, pois o conjunto é realmente significativo, principalmente pela escolha do personagem bíblico Jó. Interessante o resgate – poético – que Cláudio Guimarães faz da figura de Jó (ou Job, na tradição hebraica), cujo livro é um dos grandes exemplos da literatura sapiencial do Antigo Testamento. Entre os biblistas, não existe consenso sobre a real existência de Jó; certamente, ele é apenas um personagem que serviu como exemplo para o objetivo do autor (ainda desconhecido) deste livro. Do ponto de vista das imagens construídas, Jó é uma espécie de sintoma do sofrimento vivido pelo homem justo e temente a Deus e que, por isso mesmo, não merece as mazelas que a vida lhe obriga a passar. Por que existe o sofrimento humano e suas consequências? Talvez porque, na economia do poema, chega-se à conclusão de que existem “As angústias, alargadas. / Os medos, descoloridos. / As invejas e os rancores feitos pó”, o que faz piorar o grande “sofrimento” vivido pela humanidade “concentrada / Do silêncio que revela / As ranhuras da existência”.

Há aqui uma certa concepção dramática de cristianismo vivida por este autor que, dentro das mais diferentes nadificações sofridas pelo ser humano ao longo dos últimos séculos, fornece à sua poesia uma atualidade incrível e tensa. Neste sentido, o teólogo alemão Karl-Josef Kuschel tem feito uma contundente crítica a certas concepções teológicas e filosóficas que tentam, das mais diferentes maneiras, conceber a revelação cristã como algo pronto e cheio de respostas aos dramas mais básicos da condição humana, especialmente o sofrimento. Afirma Kuschel:

A revelação cristã, tal como testemunhada nas Escrituras e sempre recolocada pela teologia, não é de

modo algum idêntica ao anseio pela “solução” de todas as questões. A “revelação” cristã por certo contém muitas respostas, mas a característica dessas respostas reside justamente não em fazer calar as perguntas fundamentais da existência humana, mas conduzi-las a uma perspectiva correta. As perguntas últimas do ser humano não são suspensas pela revelação, mas formuladas por ela. (Kuschel, 1999, p. 221)⁹.

Assim, Deus não pode ser compreendido na perspectiva da “ordenação integral” das coisas, ao contrário, os questionamentos existenciais humanos não terminam com as possíveis respostas adquiridas às perguntas formuladas. Nesse seu mesmo livro, Kuschel arremata esta situação: “Deus é a pergunta pela ordem deste mundo e pelo sentido desta vida. Uma pergunta aberta, às vezes uma ferida latejante” (Idem, p. 9). Algo semelhante, pelo menos em dramaticidade, vê-se neste seguinte fragmento do poema “Canto sem data”:

Outra vez eu retornei do Hades
E, assustado como Lázaro,
Tropeçando em recortes de mortalha
Espalhados pelo chão,
Deixei a sepultura
E caminhei de volta à Luz:
Cessaram lágrimas, elegias, cantilenas.

E por que o eu-lírico precisa retornar do mundo dos mortos? Não sei ao certo, mas creio que, como Ulisses, a ida ao Hades é – antes de tudo – uma catábase de auto-conhecimento, uma experiência de aprendizado, de encontro, de travessia, ainda que “assustado como Lázaro / Tropeçando em recortes de mortalha”. Tudo isso no sentido da busca, na ânsia de se conseguir algo, talvez a “luz”, conseguida após deixar a sepultura e caminhar de “volta à Luz”. Com “L” maiúsculo, pois isto é sintomático aqui.

Em outros momentos do livro, o eu-lírico se dirige ao sagrado e faz uma prece, interpela às realidades superiores numa espécie de oração poética cheia de força e carga sentimental, como neste

9. In: KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as Escrituras: retratos teológico-literários*. São Paulo: Loyola, 1999.

momento da bela e longa peça “Abelardo *Je t’aime moi non plus* Heloísa”:

(Ó Imóvel Motor que nunca cessa,
 Ó Chama de “Eu Sou”, imperecível,
 Escondo-me em Ti como de mim Te ocultas.
 Leva-me, Pai, para longe deste vale de enigmas,
 Guarda-me, quieto, no Teu colo misterioso,
 Rega-me a fronte com a luz das Tuas lágrimas,
 Extingue de uma vez a minha dor,
 Para que eu possa refazer-me Deus.
 Ou será que nunca houve a Redenção?
 Ou será que não virá o Armagedom?
 Ou será que o sacrifício do Senhor
 Foi pequeno para o peso dos pecados?)

Há, neste fragmento, todo um ideário clássico-religioso de intensa profundidade e semântica, na qual determinados termos possuem força por si próprios, como o “Eu sou” – o *Ego sum* – de tantas afirmações bíblicas e religiosas, de Cristo aos místicos, de Deus aos seus santos e santas. O eu-lírico se pergunta se “o sacrifício do Senhor / Foi pequeno para o peso dos pecados”; pelo mistério da Encarnação cristã, a resposta é não, pois Deus sempre cumpre e corresponde às suas promessas à humanidade. Vê-se aqui um questionamento próprio de um eu cético em relação à fé e ao Mistério, que pergunta se “nunca houve a Redenção” ou mesmo se “não virá o Armagedom”, isto é, o Apocalipse e suas consequências, especialmente a solidão, como se percebe neste excerto do poema “De Fausto me visto”:

Aprendi que toda regra é míope,
 Que toda fé é labirinto de certeza,
 Que os deuses recriam o universo a cada noite,
 Que somos eco confuso de sonho, vigília e caos,
 Que no fundo sem fundo da alma brilha oculta a solidão

Acho que “vigília e caos” é um excelente binômio para designar a teopoética de Cláudio Guimarães no seu *Coleção de Epifanias*. “Vigília” é sempre espera (nem sempre esperança), expectativa, busca. Já o “caos”, este dispensa maiores explicações. Aqui, é um paradoxo rico e necessário para compreendermos um

pouco desta teogonia poética trazida a lume nesta publicação. E voltamos à prática da oração poética, num outro momento, no extenso poema “Canto de todos os cantos próprio”, já analisado neste ensaio numa outra perspectiva:

Aos pés dos santos, no altar antigo,
 Que já foi até museu e é, hoje, só lembrança,
 Eu me ajoelho, confiante e concentrado,
 Para pedir, de novo, a força dos martírios,
 Que nos permite suportar a obviedade
 De tantos próceres de modos afetados,
 Que acreditam saber mais que todo mundo,
 Que pavoneiam flatulentos epigramas
 E que cultivam a ignorância com paixão.

“Eu me ajoelho, confiante e concentrado” – trata-se de uma fé poética, na perspectiva desenvolvida pelo poeta e crítico literário inglês Samuel Coleridge, no início do séc. XIX, em plena efervescência do Romantismo inglês. Na época, Coleridge estava imbuído da mística própria dos românticos, caracterizada pelo penumbrismo e pelo gosto do misterioso, do enigmático, do obscuro, de realidade que não se nomeia. Vejo uma certa relação aqui, quando o eu-lírico clama e reza – poeticamente – pedindo a “força dos martírios”, “aos pés dos santos”. Como também se pede mais à frente no livro, no poema “*Ciudad Vieja*”, no qual novamente há um movimento oracional e piedoso:

Do pedaço de uma igreja,
 Onde rezei inconsciente
 (Única forma de ser Deus),
 Ao mastro do qual pendia
 A bandeira indefinida,
 Tudo, ali, cheirava a limo e a carnes fumegantes.

Percebemos que para “ser Deus” é preciso, antes, passar pela experiência mística da oração, ainda que rezada de forma “inconsciente”. Não estaria aí o binômio “vigília e caos”, acima citado? Creio que sim, pois espera-se (a vigília) algo com a oração, desenvolve-se certa esperança. Todavia, a conclusão do processo é o caos, a não certeza, a desordem dos sentidos e dos sentimentos, o “limo e as carnes fumegantes”. Esta última imagem – das

carnes que fumegam – é profundamente erótica no sentido mais rico deste termo, algo muito próximo do que foi feito por místicos como Santa Teresa de Ávila, famosa pelas associações metafóricas de uma mística entremeada ao erotismo das experiências físicas, especialmente a sua experiência com Cristo, já que se sentia “penetrada por uma espada que fumega”, a ponto de provocar a sensação de “um anjo emergindo do seu corpo”. Não é à toa que, ao ler estes relatos no seu *O Livro da Vida*, o escultor Gian Lorenzo Bernini criou uma das mais belas obras da escultura barroca – *O êxtase de Santa Teresa*. Toda esta teogonia, ou teodiceia literária, foi logo reconhecida por Manuel Moya, o tradutor destes *Coleção de Epifanias* para a língua espanhola, que afirmou:

Os poemas de Cláudio, que tanto devem à literatura religiosa — não sendo a sua uma veia estritamente religiosa —, revelam-se, finalmente, como litânias escutadas no interior de uma casa ou no remanso de uma montanha. [...] Cláudio faz apelo à tradição — na qual se busca —, deixando que sua palavra flua nesse magma em que entrevemos, com o mesmo colorido e substância, os mitos nórdicos e os hindus, os gregos e os judaicos, os ameríndios e os lusitanos, sem esquecer as referências musicais, as teogonias de distintas procedências, os mitos clássicos e os mitos da modernidade, tudo isso, porém, de uma maneira natural, cultivada, exata, criando uma teia identitária — digamos que na poesia de Cláudio o tema da identidade é axial — em que tudo se ajusta minuciosamente num tecido pessoal e comunicável.

De fato, este hibridismo é o que há de mais rico neste livro, de mais autêntico e próprio deste poeta, que será reconhecido pelo rigor com o qual trabalha e produz a sua obra, criando uma poesia forte e densa, complexa, bem pensada, dentro de uma espécie de arqueologia poética que demorará um pouco para ser integralmente compreendida no atual panorama da poesia contemporânea do Brasil. Numa perspectiva crítico-diacrônica, acho que a poesia de Cláudio Guimarães dos Santos precisará de tempo para ser devidamente compreendida e até mesmo aceita, dado o fato nocivo dos relativismos literários pelos quais estamos a viver, ao menos na realidade brasileira, conforme expliquei no início deste ensaio.

Para muitos, a opção estilística de Cláudio Guimarães por elementos clássicos de composição poética (metro, rimas, imagens, seleção vocabular etc.) pode parecer esdrúxulo, ultrapassado, passadista e outros adjetivos assaz pejorativos. É um drama do qual o autor pode ser uma vítima em potencial, na minha opinião. Infelizmente, há uma opinião errônea de que a Tradição é um valor suspeito, anacrônico, que se deve sempre superar. A respeito do neoclassicismo deste poeta, cito aqui a opinião do escritor e crítico literário Fernando Cabrita, publicado como introdução de *Coleção de Epifanias*:

A incorporação do mito clássico na obra de Cláudio Guimarães dos Santos, reinventa a própria mitologia, atualizando-a. [...] A poesia de Cláudio Guimarães serve-se assim do mito para atingir o leitor de hoje, que se suporia já desligado da antiga narrativa; e veicula-lhe toda a beleza peregrina das idades passadas numa transposição sabiamente literária, profusamente poética, onde o verso encerra ainda o conceito vetusto e o sentido pretérito, mas é já novidade, tempo vivo, história presente. Nessa sua hábil gestão da palavra poética e da capacidade de transformar, pelo verso, em novo o que era arcaico, Cláudio Guimarães dos Santos segue uma tradição da melhor poesia brasileira, onde o mito sempre esteve presente e vivo. Recordo o CANTO ÓRFICO, de Carlos Drummond de Andrade, ou a obra já citada de Vinícius de Moraes. Ou, ainda, o largo poema INVENÇÃO DE ORFEU, de Jorge de Lima.

Achei muito feliz a citação, pelo crítico, do grande *Invenção de Orfeu*, do igualmente grande escritor Jorge de Lima, uma das maiores injustiças nos estudos literários brasileiros no que concerne à falta de trabalhos e estudos críticos atualizados a respeito de sua obra, salvando raras e poucas exceções. Vejo como frutífero este trabalho de atualização dos valores e mitos clássicos, feito por poetas como Cláudio Guimarães e alguns outros. Foi o que fez o próprio Jorge de Lima, mas também Murilo Mendes, Vinícius de Moraes, Raul de Leoni, Francisca Júlia, Augusto Frederico Schmidt, Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner, Daniel Faria, dentre outros lusófonos. Como exemplo, cito alguns versos do poema “Sagres São”:

(Lá na quina do beiral da Velha Europa,
 Debruçado no escarpado da falésia,
 Onde os deuses se penduram para o ocaso,
 Sonha, o Infante, o Mundo Novo que virá.
 A fronte tensa confirma
 Que as Atenas a serem recriadas,
 Que as Romas a serem reerguidas,
 Que as Damascos a serem derrubadas,
 São sem conta e improváveis.)
 [...]
 Além do mar,
 Anões mestiços roubam o ouro de outros Renos,
 Mais de uma Ilíada ainda espera o seu Homero,
 E um Parsifal menino brinca e ri com o Graal.
 [...]
 Além do mar,
 Cresço e nasço no clarão da aurora,
 Cavalgando Pégaso,
 Emulando Apolo,
 Desafiando Zeus,
 E cerro os olhos, decidido, para enfrentar o Fado
 (Que o bom fado só se canta com os olhos bem fechados).

Percebe-se claramente um complicado processo de antropofagia cultural – a *la* Oswald de Andrade – das mais diferentes influências clássicas, desde Homero até elementos das novelas de cavalaria medievais, passando pelas igualmente clássicas Atenas e Roma com suas epopeias, lendas e heróis, almejando talvez a imortalidade da poesia através do graal e seus poderes rejuvenescedores. Tal recurso – de canibalização crítica das influências recebidas – é de grande valia para a literatura, pois ajuda na atualização da mesma. Acho importante ressignificar a mitologia e os seus elementos constitutivos, ou seja, provocando a vanguarda da Tradição nas mais diferentes direções, como se percebe no já analisado poema “Abelardo *Je t’aime moi non plus* Heloísa”:

Ó Águia de Zeus, que incrustas as metáforas no mundo,
 Para quando Prometeu, se não fora o abutre?
 Para quando Teresa, se não fora o êxtase?
 Para quando Jerônimo, se não fora o pecado?
 Para quando João, se não fora Patmos?
 Para quando Abelardo, se não fora o seu castigo *ad absurdum*.

Com este fragmento – híbrido em imagens e valores da nossa tradição literária – encerro esta minha análise um tanto superficial acerca do livro *Coleção de Epifanias*, escrito por Cláudio Guimarães dos Santos e publicado, em formato bilíngue português-espanhol, pela Bohodón Ediciones, de Madri. Digo superficial não por falsa modéstia, mas porque considero impossível analisarmos cada peça desta obra, pensar e problematizar cada verso, cada imagem, cada título. Escrevi aqui apenas ideias gerais, concepções mais amplas, e creio mesmo que minhas opiniões não devem guiar a consciência e a leitura dos futuros leitores deste poeta.

IV

Penso não ser necessário fazer uma conclusão, como comumente se faz em textos ensaísticos, acho que a melhor conclusão será do leitor, pois é o leitor o destinatário natural de um livro. Além disso, me parece que concluir seja algo definitivo, acabado, fechado. Ora, a literatura é justamente o contrário, a poesia é livre e plurissignificativa no que diz respeito à sua interpretação e recepção. Mas se tratando de um texto ensaístico, este gênero pede sempre uma conclusão, uma ideia final, um posicionamento definitivo de quem o escreve.

Não quero também que esta minha reflexão direcione sobremaneira e decisivamente o olhar e a avaliação do leitor, pois não creio que esta deva ser a função da crítica literária. Penso e concordo, retomando o pensamento de Alceu Amoroso Lima, que a Crítica é a construção de um conhecimento compartilhado, não um patrulhamento estético-ideológico. Acho que a Crítica também não alcança todas as dimensões de um livro, de um autor, de uma obra. Ela alcança apenas determinados aspectos, algumas dimensões, não a integralidade. Concordo que a Crítica seja um sistema aberto, uma espécie de “work in progress”, uma construção que – enquanto processo – está sempre sujeita a ser desconstruída e repensada, fomentando novas propostas e saberes cruzados e interdisciplinares.

Não sou defensor/praticante da “autópsia textual”, isto é, de

análises meticolosas em relação a todos os fenômenos linguísticos presentes no poema, as idiossincrasias da escrita, as mais ínfimas particularidades temáticas. Acho que o leitor de poesia tem capacidade – ou pelo menos deveria ter – de emocionar-se e envolver-se com o texto poético. É isto que espero que este *Coleção de Epifanias* possa produzir e despertar, ocupando um lugar de destaque na nossa contemporaneidade literária, tão marcada por um nefasto relativismo criativo. Mas a interpretação deste livro é algo em aberto, sujeito as mais diferentes recepções produtivas por parte do leitor.

De razões mais epifânicas, com razões mais profundas, convido a todos que leiam não apenas este *Coleção de Epifanias*, mas que leiam o gênero Poesia que, segundo muitos especialistas, é um gênero literário em desuso, cuja importância já se perdeu um pouco hoje em dia.

Aliás, muitos críticos e especialistas já apregoaram a morte da literatura, do autor, da poesia e até do leitor. Numa época de “pós tudo”, de total quebra de cânones, certezas e definições, penso que a literatura não morreu, pois a sensibilidade humana aliada a uma construção estética ainda não morreu. É possível que esteja sofrendo uma certa falta de importância no atual contexto, mas “não morreu”. Aliás, não seria esta a função primordial de uma epifania, a saber: a revelação de algo? Parece-me que sim.

Referências

- BASTOS, Hermenegildo & ARAÚJO, Adriana de. *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: UNB, 2010.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BRASIL, Assis. *Teoria e prática da crítica literária*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco & COUTINHO, Eduardo de Faria. *Literatura Comparada: Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

- COMPAGNON, Antoine. "Après la littérature". In: *Le Débat*, Paris, n. 110, p. 154.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. São Paulo: Ática, 1997.
- JOBIM, José Luis. (org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as Escrituras: retratos teológico-literários*. São Paulo: Loyola, 1999.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Afonso Arinos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1922.
- _____. *Estética Literária*. Rio de Janeiro: Americ=Edit., 1945.
- _____. *Memórias Improvisadas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- _____. *O Crítico Literário*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945.
- MARTINS, Wilson. *A Crítica Literária no Brasil*, volume 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- MEDEL, Elena. *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Madrid: Ariel, 2015.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária – poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MONTENEGRO, Olívio. *José Veríssimo – Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1958.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Mutações da literatura no séc. XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- RODRIGUES, Leandro Garcia. *Alceu Amoroso Lima: Cultura, Religião e Vida Literária*. São Paulo: EDUSP, 2012.
- SANTOS, Cláudio Guimarães dos. *Coleção de Epifanias*. Madrid: Bohodón Ediciones, 2017.
- _____. *Definições Fundamentais – Poemas*. São Paulo: Nhambiquara, 2014.
- SENNA, Homero. *República das Letras – Entrevistas com 20 Grandes Escritores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- TODOROV, Tristan. *Teoria da literatura – Textos dos formalistas russos*. São Paulo: UNESP, 2013.
- WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.



Artigo enviado em
05/04/2018
e aprovado em
17/10/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Pós-doutor em Ciência da Religião (UFJF). Doutor em Teologia (PUC-Rio). Coordenador do Mestrado Profissional em Ciências das Religiões da Faculdade Unida de Vitória. Email: osvaldo@faculdadeunida.com.br.

“Estremeço de pena pelo barro mortal”:

Jack Miles e uma Introdução ao Livro de Jó

“Feather shugling by Deadly Clay”:

Jack Miles and an introduction to the Book of Job

Oswaldo Luiz Ribeiro*

Resumo

A partir do romance literário “Deus. Uma Biografia”, de Jack Miles, o artigo defende a hipótese de que Jó 3,1-42,6* constitua o cerne original crítico de Jó, ao qual, na forma de moldura, se acrescenta o prólogo (Jó 1-2) e o epílogo (42,7-17) conservadores. A despeito do caráter literário de sua obra, Miles contribui exegeticamente para a correção da interpretação tradicional de Jó 42,1-6, que se traduz não como capitulação do personagem, mas como ratificação de sua atitude presente em todo o corpo poético da obra. Com base na tradução de Jó 42,1-6 de Jack Miles, o artigo aprofunda as implicações exegéticas da tradução proposta. Em primeiro lugar, aprofundando a atitude crítica do personagem, que, a despeito do breve exercício exegetico aplicado a Jó 42,1-6 pelo romancista, não foi suficientemente considerado, por força do caráter expressamente pós-crítico do romance. A tradução de Miles implica hermeneuticamente na mais radical crítica ao caráter divino

da Bíblia Hebraica. Em segundo lugar, no campo da Introdução ao Livro de Jó, considerar uma história da cooptação conservadora do núcleo poético original como estratégia de sufocamento da crítica original.

Palavras-chave: Bíblia Hebraica; Exegese da Bíblia Hebraica; Jó; Jó 42,1-6; ironia

Abstract

From the literary novel “God. A Biography”, by Jack Miles, the article defends the hypothesis that Job 3,1-42,6 * is the original core of Job, to which, in the form of a frame, the prologue (Job 1-2) and or epilogue (42: 7-17) were added. Despite the literary nature of his work, Miles contributes exegetically to the correction of the traditional interpretation of Job 42:1-6, which translates not as capitulation of the character but the ratification of his attitude throughout the poetic body of the work. Based on the translation of Jack Miles, the article delves into the exegetical implications of the proposed translation. First, deepening the character’s critical attitude, which, in spite of the brief exegetical exercise applied to Job 42:1-6, expresses the post-critical character of the novel to the character. Miles’s translation implies the most radical criticism of the divine character of the Hebrew Bible. Then, in the field of the Introduction to the book of Job, as a strategy of suffocation of the critic, consider a history of the conservative co-optation of the original poetic nucleus.

Keywords: Hebrew Bible; Exegesis of the Hebrew Bible; Job; Job 42:1-6; irony

Introdução

Jó 1,1-2,13 e 42,7-17 foram compostos na forma de prosa, enquanto Jó 3,1-42,6 foi escrito em forma poética (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 292). “Um dos problemas principais do livro de Jó reside na relação entre estas duas partes” (RENDTORFF, 2009, p. 351). Esse fato tem levado os comentaristas a considerarem a possibilidade de as duas seções não serem geneticamente relacionadas,

hipótese que é ratificada por meio de outros argumentos (PINKER, 2006, p. 1-27). Por exemplo, הַשָּׂטָן (haSSätän – “o adversário”¹) jamais aparece na seção poética do livro, apenas em Jó 1 e 2. Alternativamente, pode-se recorrer à série de argumentos apresentados como “tensões estilísticas”, “tensões sócio-históricas” e “tensões teológicas” apresentadas por Schwienhorst-Schönberger (2003, p. 298), que, a despeito de assumir não haver unanimidade quanto a isso, mas dando a dupla origem das duas seções de Jó como questão resolvida, declara que “nos termos da crítica literária, conta-se em geral na pesquisa (...) [que] o cerne mais antigo está no substrato básico da narrativa da moldura (1-2; 42,1-7)” (p. 297), ao qual se teriam acrescentado, primeiro, 3-27; 29-31; 38-42,6, e, finalmente, 32-37 (p. 297). Quanto à composição do núcleo poético, haveria ainda menos unanimidade na pesquisa, com opiniões variando desde a unidade original entre os discursos da divindade e as respostas de Jó até a defesa de múltiplas camadas redacionais na elaboração dessas seções (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 300).

A despeito das discordâncias no campo da Introdução, e em que pesem os argumentos para a defesa da condição compósita do Livro de Jó, uma interpretação permanece unânime: quanto às duas respostas de Jó aos discursos da divindade, “na primeira (...) (40,3-5) ele declara que não continuará a falar (...). Na segunda (42,1-6) dá um passo adiante, ao retratar-se do que falou até então” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 301), reconhecendo “que todo o seu falar foi indevido” (RENDTORFF, 2009, p. 355). Ao se lidar com o tema, chega-se a tratar Jó 42,1-6 como doxologia (HOFFMAN, 1996, p. 296; PERDUE, 1991, p. 201). Todas as discrepâncias entre o prólogo e o epílogo, de um lado, e a seção poética, de outro, dissolvem-se aqui: mesmo na-

1. “הַשָּׂטָן *Adversário, contrário, opositor, competidor, antagonista, rival, inimigo* (...) Com artigo (...) *o Rival, o Fiscal, Satã* (como título de ofício)” (ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 641).

queles casos de aproximações menos tradicionais, no final das contas, o Jó das duas seções estruturais do livro acaba comportando-se exatamente como espera a tradição e a teologia – em disputa com a divindade, cabe a Jó o arrependimento e a “aceitação silente” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 301). Convenhamos – é um final no mínimo contraditório para aquele que foi chamado de “o primeiro dissidente” (SAFIRE, 1992).

O objetivo do presente artigo é testar outra hipótese: ao contrário do Jó do prólogo e do epílogo, certamente “conservador”, o Jó do núcleo poético não apenas se comporta de forma contestadora durante todo o tempo, mas ainda, inclusive no final, no derradeiro momento da composição, protesta sua perplexidade. Em lugar da “aceitação silente” sugerida acima e do arrependimento tradicional, Jó 42,6 representaria a mais radical declaração da personagem em toda a narrativa: “agora que meus olhos te viram, estremeço de pena pelo barro mortal” (MILES, 2009, p. 407).

A tradução de Jó 42,1-6 “revisitada”

וַיַּעַן אִיּוֹב אֶת־יְהוָה וַיֹּאמֶר:	1	E respondeu Jó a Yahweh, e disse:
יָדַעַתְּ כִּי־כָל תּוֹכֵל וְלֹא־יִבָּצֵר מִמֶּנִּי מְזֻמָּה:	2	“tu sabes ² que tudo podes, e não pode ser frustrado nenhum dos teus propósitos”.

2. Para a decisão aqui tomada de assumir-se o *ketib* (“está escrito”) e não o *qere* (“leia-se”) assinalados para Jó 42,2a, cf., quanto ao texto hebraico propriamente dito, o aparato crítico da *Biblia Hebraica Stuttgartensia* e, para a argumentação, MILES, 2009, p. 400: “as anotações do texto massorético ou texto-padrão do Tanach contêm o que se chama de indicações de *ketib* e *qere* (...) a primeira palavra quer dizer ‘escrito’, a segunda ‘leia’ (no imperativo). Por questão de sentido, mas também, eventualmente, por questão de reverência, o leitor da sinagoga, instruído por essas anotações marginais, lia outra palavra diferente da que se encontrava escrita no texto. Em Jó 42:2, era instruído a trocar a palavra *yāda`Tā*, ‘tu sabes’, por *yāda`Tī*, ‘eu sei’”. Cf. a tradução “You know you can do anything” (STORDALEN, 2016, p. 197).

<p>מִי זֶה מַעְלִים עֲצָה בְּלִי דַעַת לִבּוֹ הַגְּדַתִּי וְלֹא אֲבִין נִפְלְאוֹת מִמְּנִי וְלֹא אֲדַע:</p>	3	'Quem é este que empana ³ o juízo ⁴ sem conhecimento?'. Sendo assim, declarei ⁵ sem entender ⁶ , maravilhas ⁷ (demaís) ⁷ para mim, que eu não compreendia ⁸ .
<p>שְׁמַעֲנָא וְאֲנֹכִי אֲדַבֵּר אֲשָׁאֲלֶךָ וְהוֹדִיעֵנִי:</p>	4	'Escuta, por favor: eu falarei, eu te perguntarei e tu me ensinarás'.
<p>לְשִׁמְעֵ-אָזְנוֹ שְׁמַעְתִּיךָ וְעַתָּה עֵינַי רְאִיתֶךָ:</p>	5	Por informação de ouvido eu te ouvia, e agora meus olhos te viram...
<p>עַל-כֵּן אֶמְאָס וְנִחַמְתִּי עַל-עַפְרָא וְאַפְרָ: פ</p>	6	Por isso, eu derreto ⁹ , e me apiedo ¹⁰ do pó e da cinza".

No quadro acima, apresenta-se o mais literalmente possível a

3. Para סָלַע como "empanar" em Jó 42,3, cf. ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 500.

4. Para הַצָּעָה como "juízo", cf. ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 512.

5. Para דָּגַגַּתִּי como "declarar", cf. ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 417.

6. Para אֲבִין como "entender", cf. ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 100.

7. Recorrendo ao verbete אֲבִין no dicionário consultado no presente artigo, pode-se ler: "este verbo pretende definir a superação dos limites da ação ou da compreensão: algo é difícil, para não dizer impossível; superá-lo, é portentoso, incrível" (ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 534).

8. Para עֵינַי como "juízo", cf. ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 512.

9. Para סָמַם como "derreter-se, desfazer-se", cf. ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 352. O dicionário consultado conhece duas raízes: סָמַם¹ e סָמַם². À primeira raiz se vincula o sentido tradicional com que se traduz o termo hebraico em Jó 42,6: "retratar". A opção pela segunda raiz deriva de MILES, 2009, p. 407. Para passagens em que a raiz se atualiza com sentidos aproximados ao da tradução, cf. Lv 26,43 ("enfastiar-se"), Jó 7,5 "desfazer-se" (a pele sobre a carne), Sl 58,8 "definhar". Registre-se que o correspondente verbo grego, na versão da LXX de Jó 42,6 é ἐτάκην ("derreter, dissolver"). Por força disso, Perdue opta por "rejeitar", mencionando explicitamente a LXX (PERDUE, 1991, p. 232). Para uma discussão crítica, cf. STORDALEN, 2016, p. 189-190; CHERNEY, 2014, p. 1-3. Talvez se pudesse traduzir "desisto". Para Kohler e Baumgartner, respectivamente, os sentidos seriam "to refuse, reject" e "to err, transgress" (KOHLER e BAUMGARTNER, 2001, p. 540-541). Contudo, especificamente para Jó 42,6, pode-se ler: "to reject what one has said previously, revoke" (p. 540) – estaria a tradição controlando a filologia?

10. Para סָחַם como "apiedar-se", cf. ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 429. Dentre outros sentidos, inclusive aquele tradicionalmente aplicado à passagem, "retratar-se", aparecem no verbete os sentidos correlatos ao optado na presente tradução: "compadecer-se, condoer-se (...), sentir pena, compaixão, piedade". Para uma discussão crítica, cf. CHERNEY, 2014, p. 4-5 e STORDALEN, 2016, p. 189, que, todavia, não mencionam Miles. Em consonância com sua proposta para סָמַם na mesma passagem, para סָחַם, especificamente em Jó 42,6, Koehler e Baumgartner dão o sentido de "to repent" (KOEHLER e BAUMGARTNER, 2001, p. 688).

tradução do texto hebraico de Jó 42,1-6¹¹. “Literalmente” quer dizer: aplicando-se termos constantes do dicionário. Todavia, trata-se esta de uma expressão ambígua, porque há palavras no texto que podem ser atualizadas por meio de diferentes sentidos constantes dos verbetes dos dicionários, o que é o caso da principal palavra da composição, aquela que efetivamente decide o sentido da passagem – e mesmo de todo o conjunto de Jó 3,1-42,6: נחם נחם pode ser traduzido tanto por “arrepender-se”, quanto por “consolar-se” e “compadecer-se” (ALONSO-SCHÖKEL, 1997, p. 429), e o sentido com que efetivamente se vai atualizar a tradução depende diretamente da interpretação geral que o tradutor dá à narrativa. Logo, o “literalmente” quer apenas dar conta do estado “bruto” da tradução.

A opção pelo sentido das palavras na tradução acima proposta de Jó 42,1-6 deve ser diretamente creditada à tradução proposta por Jack Miles (MILES, 1997, p. 407¹²). Metodológica e operacionalmente, a partir da mencionada tradução de Miles, o pesquisador traduziu ele mesmo o texto hebraico da *Bíblia Hebraica Stuttgartensia*, consultando um a um todos os sentidos de cada palavra no dicionário de Alonso-Schökel (1997), para certificar-se de que elas potencializavam e suportavam gramaticalmente o sentido atualizado na tradução de Miles. O resultado é positivo. Todos os sentidos propostos por Miles em sua tradução são atualizações possíveis e previstas dos sentidos potenciais das palavras hebraicas empregadas no texto de Jó 42,1-6. Eis a tradução de Miles,

11. Para um resumo das posições, na pesquisa, quanto à “plethora de interpretações” sobre o sentido das palavras de Jó em Jó 42,1-6, cf. HABEL, 2004, p. 28. O próprio Habel considera as palavras como caracterizadas por “ironia e ambiguidade”, conquanto nada em seu comentário faça crer que tenha notícias sobre a possibilidade da tradução do v. 6 nos termos que Jack Miles propõe.

12. O contato com o romance de Jack Miles deu-se em 2002, e o pesquisador o deve a Haroldo Reimer, pelo que aqui expressa publicamente sua gratidão.

em seu original inglês e na tradução da edição brasileira:

Jó 42,1-6

<p>Then Job answered the Lord: “You know you can do anything. Nothing can stop you. You ask: ‘Who is this ignorant muddler?’ Well, I said more than I knew, wonders quite beyond me. ‘You listen, and I’ll talk,’ you say. ‘I’ll question you, and you tell me.’ Word of you had reached my ears, but now that my eyes have seen you, I shudder with sorrow for mortal clay” (MILES, 1996, p. 215).</p>	<p>Então, Jó respondeu ao Senhor: “Sabes que tudo podes. Nada o pode deter. Perguntas: ‘Quem é esse desordeiro ignorante?’. Bem, falei mais do que eu sabia, maravilhas além do meu alcance. ‘Tu ouves, eu falarei’, dizes, ‘eu perguntarei e tu responderás.’ Ouvira falar de ti, mas agora que meus olhos o viram, estremeço de pena pelo barro mortal” (MILES, 2009, p. 407).</p>
--	---

A tradução proposta por Miles não é de todo distinta das traduções correntes, exceto pelo último verso da passagem – Jó 42,6b: עַל-כֵּן אֶמְאָס וְנִחַמְתִּי עַל-עֲפָר וְאֶפֶר (‘al-kēn ʿemʿas wəniḥamtî ‘al-‘āpār wāʿēper – “estremeço de pena pelo barro mortal” (MILES, 2009, p. 407). As traduções correntes traduzem algo parecido com “por isso, retrato-me e faço penitência no pó e na cinza” (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1989, p. 941) ou “pelo que me abomino e me arrependo no pó e na cinza” (A BÍBLIA SAGRADA, 2000, p. 469). Segundo estas, no último instante, Jó se arrepende de tudo quanto havia dito antes. Esse arrependimento retroage sobre todo o Livro de Jó e empresta a ele um horizonte teológico conservador. Por seu turno, a tradução de Jack Miles interpreta a derradeira declaração de Jó como o último protesto, definitivo, arrancado dele após as declarações do deus a quem ele insistente e esperançosamente apelara. Nos termos das traduções correntes, os discursos da divindade arrancam de Jó seu arrependimento. Para Miles, contudo, ao contrário disso, os discursos de Yahweh fazem Jó reagir de modo diferente – “estremeço de pena pelo barro mortal”.

O contexto da tradução de Jó 42,1-6 de Jack Miles

Jack Miles é um escritor estadunidense. Nasceu em Chicago, em 1942¹³. Publicado em 1995, já no ano seguinte seu “romance biográfico” *God. A biography* recebeu o prêmio Pulitzer na modalidade Biografia e Autobiografia¹⁴. Trata-se de uma biografia *sui generis*, é verdade: “escreverei aqui sobre a vida do Senhor Deus como o protagonista – e apenas isso – de um clássico da literatura mundial; a Bíblia hebraica” (MILES, 2009, p. 18). “Uma biografia de Deus não é um verdadeiro comentário da Bíblia” (MILES, 2009, p. 393). Não se trata de um comentário bíblico ou de um tratado teológico (MILES, 2009, p. 18). A “biografia” de Miles “busca conscientemente uma reintegração pós-crítica ou pós-moderna dos elementos míticos, ficcionais e históricos da Bíblia” (MILES, 2009, 393), porque sua preocupação não é “acadêmica”, mas literária, e seu objetivo é “permitir que o personagem de Deus possa emergir mais claramente da obra de que é protagonista” (MILES, 2009, p. 393). Por isso, Miles não se preocupou com questões relacionadas à crítica textual e à exegese. Em nenhum sentido, o romance pode ser tomado como um exercício exegético. Mesmo o Livro de Jó, como um todo, não receberá de Miles tratamento exegético. Apenas quando se trata de Jó 42,1-6 é que Miles expressamente se declara forçado a recorrer à exegese. Miles considera as duas respostas de Jó à divindade, Jó 40,4-5 e Jó 42,1-6, como, na verdade, recusas da parte de Jó em responder, e, quando então se põe a analisar as duas respostas do personagem, Miles declara que “não existem grandes questões de exegese nesse Jó 40,4-5. *A segunda recusa, porém, é outra questão*” (MILES, 2009, p. 398,

13. Para os dados biográficos e profissionais de Jack Miles, cf. seu site pessoal, disponível em <http://www.jackmiles.com/Home/jack-miles-bio>, acesso em 30/20/2017.

14. Cf. <http://www.pulitzer.org/search/jack%2520miles>, acesso em 30/10/2017.

grifo do pesquisador). Porque o sentido de Jó 3,1-42,6 se decide em Jó 42,6, para o ganhador do Pulitzer, a biografia de Deus, em Jó, se decide na exegese.

Para Miles, a tradição do arrependimento de Jó deve-se à Septuaginta¹⁵, que teria interpretado – e traduzido – o texto hebraico não como a recusa de Jó em responder à divindade, “mas como uma verdadeira retratação” (MILES, 2009, p. 399). Miles discorda da tradução da LXX e, naturalmente, das traduções que, a partir da LXX, ganharam o imaginário da recepção de Jó, como a Vulgata e a tradução de Lutero, por exemplo. Miles não acredita que Jó tenha se arrependido. Seus argumentos podem ser sintetizados em duas citações. Primeiro, considerando-se o núcleo poético, o Livro de Jó estaria estruturado em duas seções, constituídas na forma de dois pedidos e de duas recusas a esses pedidos (MILES, 2009, p. 398). “Jó fala longamente sobre a justiça e pede a Deus que responda. Deus recusa. Deus fala longamente sobre o poder e pede a Jó que responda. Jó recusa” (MILES, 2009, p. 398). Miles observa que se, nas duas recusas de Jó, o autor da composição o tivesse deixado apenas em completo silêncio, a situação resultaria ambígua demais para o ouvinte ou leitor. Em termos narrativos, continua Miles, “é importante que Jó responda apenas o suficiente para responder à nossa pergunta: ele vai se deixar levar?” (MILES, 2009, p. 398). Segundo Miles, portanto, o autor teria feito Jó recusar-se a responder em 40,4-5, mas teria elaborado de forma sensivelmente mais sofisticada a segunda recusa. Em Jó 42,1-6, primeiro Jó declara que “bem sabes que tudo podes” (MILES, 2009, p. 400), esclarecendo que “o tom de confissão e submissão torna-

15. Na versão de Rahlf: *διὸ ἐφραύλισα ἐμαυτὸν καὶ ἐτάκην ἡγῆμαι δὲ ἐμαυτὸν γῆν καὶ σποδόν, ε, na tradução inglesa de Brenton: “wherefore I have counted myself vile, and have fainted: and I esteem myself dust and ashes”.*

-se imediatamente ambíguo e potencialmente irônico” (MILES, 2009, p. 400). Na sequência, Miles interpreta as duas citações que Jó faz de declarações da divindade têm a função de dizer que “aquilo que você me disse não me afetou” (MILES, 2009, p. 400). Miles interpreta a cena como se, partindo do fato de que a divindade assume suas próprias declarações como categóricas, e considerando que, além disso, considera as palavras de Jó como próprias de quem não tem conhecimento, Jó conclui que nada que venha a dizer surtirá o efeito pretendido, de sorte que, ainda na interpretação de Miles, sua resposta deve ser tomada como manifestação de ironia: “portanto, falei do que não entendia / coisas maravilhosas demais para mim, que eu não entendia” (MILES, 2009, p. 401¹⁶). Para Miles, a partir da premissa da condição inexorável dos discursos e dos argumentos do deus, qualquer contestação de Jó seria interpretada como ignorância e pretensão. “Nas palavras traduzidas por ‘maravilhosas demais’ é que reside a ironia. Elas podem ser uma confissão. Podem também ser o contrário, uma ironia à autolouvação do Senhor” (MILES, 2009, p. 401). Nesse ponto, “esses versos [que] são um frágil filamento do qual pende o fio que sustenta toda a leitura tradicional das últimas palavras de Jó enquanto retratação” (MILES, 2009, p. 405) exercem toda a sua carga retórica. Considerando que a insinuação do “me” desde a LXX tenha provocado um desvio da predição do verbo נחם , que as versões traduzem como “arrepender-se”, e que o romancista traduz como “ter compaixão de”, Miles comenta que, “contrariando a interpretação tradicional, é possível que, mesmo estando Jó dominado por sentimentos profundamente transformados e negativos a respeito de *algo* nesse momento, esse algo não

16. Para a presença de ironia no livro de Jó, cf. PARSONS, 1981, p. 213-229.

seja ele mesmo” (MILES, 2009, p. 405). A interpretação tradicional assume, agora, a dimensão de um erro (MILES, 2009, p. 406), porque, “em tudo o que disse em seus últimos discursos finais até essa última fala, Jó respondeu se recusando a responder”. É exatamente o que diz Schwienhorst-Schönberger: “na primeira resposta (40,3-5), ele declara que não continuará a falar como fez até aqui” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 301). Diferentemente dele, contudo, que considera que “na segunda [resposta] (42,1-6) [Jó] dá um passo adiante, ao retratar-se do que afirmou até então” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 301), Miles considera que, não havendo provas fortes em contrário, devemos concluir que sua intransigência não é abandonada nas últimas palavras que diz” (MILES, 2009, p. 407). Diante de seu próprio sofrimento, e agora diante da própria divindade, Jó diz que “estremece de pena do barro mortal”, discurso que revela a atitude que Miles descreve como a “recalcitrância final, profundamente consistente e altiva diante do próprio Senhor. Jó venceu. O Senhor perdeu” (MILES, 2009, p. 408). Jó não se arrepende.

Uma defesa da tradução de Miles

Antes de sugerir que Miles pode não ter extraído a interpretação mais radical possível de seu “achado exegético”, convém apresentar pelo menos um argumento na defesa de sua tradução. Trata-se da estrutura e da dimensão do núcleo poético de Jó. Considerando apenas as seções redigidas em poesia, deve-se observar o longo roteiro que o escrito elabora¹⁷. Do capítulo 3 ao

17. Deve-se ter em mente que não se podem descartar etapas redacionais até o ponto de se chegar ao conteúdo massorético atual de Jó 3,1-42,6, de sorte que as observações que se seguem devem ser tomadas em princípio.

capítulo 37, o ouvinte original de Jó ou o leitor moderno se depara com os discursos de Jó, as intervenções de seus amigos, as respostas de Jó a seus amigos e o monólogo provocativo de Jó, dirigido à divindade. São 34 capítulos de reiterados protestos de Jó quanto à sua inocência, a certa altura sendo dito que Jó os apresentaria ainda que Yahweh o matasse (Jó 13,15) (MILES, 2009, p. 408). Após o primeiro monólogo soturno (Jó 3), Elifaz o repreende (4-5) e Jó reitera seu protesto (6-7). Bildade aconselha Jó a reconsiderar (8), mas Jó insiste em sua posição (9-10). Sofar intervém (11), mas é inútil, porque Jó encontra-se irreduzível (12-14). É no final dessa primeira rodada (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 293) de, não exatamente diálogos, mas embates, que Jó faz aquela declaração a que se fez referência: ainda que Yahweh o mate, ele não deixará de protestar sua inocência (Jó 13,15). Nova rodada de “diálogos”. Elifaz procura demover Jó de sua posição (15), mas Jó mantém-se firme (16-17). Bildade tenta mais uma vez (18) e um mesmo irreduzível Jó não se move (19), ao que Sofar tenta melhor sucesso (20), em vão (21). Na terceira rodada, de novo Elifaz (22) e Bildade (25) tentam convencer Jó a reconsiderar, mas Jó não os ouve (23-24; 26; 27-28). Segue-se um grande monólogo de Jó (29-31), onde, se a seção de Elihu é de fato um acréscimo, concluíam-se os protestos de Jó antes da aparição da divindade. Elihu entra em cena (32,1-6), Jó reage (32,7-33,33). Elihu responde a Jó (34) e mais uma vez Jó reage (35). Finalmente, Elihu tenta a última cartada (36-37)¹⁸. Atente-se para o fato de que, em todos esses capítulos, um a um, Jó protesta sua inocência, considerando inclusive a possibilidade de, diante de Yahweh, dizer o que precisa dizer. Depois de trinta e cinco capítulos de reiterados protestos de

18. Para a longa série dos “diálogos” entre Jó e seus amigos, cf. (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 294-296).

Jó, finalmente a divindade aparece.

Como se disse acima, não há unanimidade a respeito da história da redação dos discursos da divindade e das respostas de Jó (Jó 38,1-42,6). Seja como for, em seu primeiro discurso (38,1-40,2), o deus que lhe aparece na tempestade responde a Jó, contestando sua declaração de que “a terra seria um caos” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2003, p. 300). Como já visto, Jó responde dizendo que não dirá mais nada (Jó 40,3-5). Em resposta à decisão de Jó de calar-se, a divindade aprofunda sua crítica aos protestos da personagem, ratificando sua justiça e seu poder inigualáveis, contrastando-se a si mesmo ao insignificante murmurador desarrazoado (40,6-41,26). É ao final e em face desse último discurso da divindade que se encontram os versos a que Miles especial e exegeticamente se dedica (42,1-6), em cujo verso final, segundo, a interpretação tradicional, Jó se arrepende e, segundo Miles, não.

A questão que aqui se deseja iluminar é a surpreendente falta de “didática” ou “pedagogia” da narrativa, se considerarmos que o objetivo do escritor era ratificar como procedente certo conjunto ortodoxo de doutrinas a respeito de Yahweh. Ora, se a interpretação tradicional está correta, então o objetivo do Livro de Jó é apresentar um modelo teológico: mesmo experimentando toda sorte de sofrimento, mesmo que, por confessada desrazão, em meio a protestos, ao final de tudo o homem deve reconhecer que é ignorante, insignificante, e que apenas à divindade cabe toda a sabedoria e poder. À luz da interpretação tradicional, o núcleo poético resulta tão conservador, quanto conservadora é a moldura que o envelope. Lida sincronicamente a composição, tentado (1-2), por força de sua desrazão, Jó fraqueja (3-37), até que a divindade lhe

aparece e lhe faz ver sua condição de ignorante e fraco (38,1-41,26), ao que Jó humildemente, então se arrepende. Do ponto de vista retórico, o ouvinte original e o leitor moderno de Jó têm acesso a um sem número de protestos de inocência, de acusações contra a injustiça, inclusive a injustiça da divindade (Jó 9,24), uma correição de lamentações, reclamações e murmúrios, nada muito edificantes. Tendo ficado por tanto tempo ouvindo a leitura do livro, o ouvinte certamente se lembrará por muito mais tempo ainda das palavras de Jó, sua interminável lista de imprecizações, reclamações, murmúrios, acusações. Somente no último minuto da leitura, aliás, nos últimos segundos da leitura, vencido pela divindade, Jó capitula. Chega-se a incluir expressões ao texto, para esclarecer o nível de capitulação de Jó: “I retract my words” (MATHEWSON, 2006, p. 161). Em mil versículos se espragueja, e em um, se pede desculpas. Faz sentido? Ora, imagine-se um livro cujo objetivo é promover nos ouvintes a prática saudável de pronunciar apenas palavras adequadas à edificação da comunidade. Para isso, então, compõe-se o tratado exatamente no modelo narrativo de Jó. Convenhamos, dado o final que a interpretação tradicional encontra em Jó, há de se convir que, em todo o livro, exceto naquele último segundo, no último versículo do último capítulo (42,6), as palavras de Jó não tenham sido as mais edificantes, tanto assim que, *in extremis*, ele deve “retratar-se”. A própria divindade o acusa de querer passar por inocente, fazendo Yahweh de culpado (Jó 40,89). Imagine-se, pois, tal tratado que, nas mesmas proporções em que Jó recalcitrou, escreva todas as piores palavras possíveis, capítulo após capítulo, e faça os ouvintes ouvirem-na todas, para, depois de algumas horas de leitura, fazer o personagem dizer que não devia ter pronunciado aquelas palavras que efetivamente ele disse, e que todos acabaram de ouvir. Faz sentido?

Um passo além da interpretação de Miles

“I have no doubt / You realize by now the part you played / To stultify the Deuteronomist / And change the tenor of religious thought”¹⁹ (FROST, 1945, p. 7). Contado pelo próprio Miles como um daqueles “exegetas seculares [que] muitas vezes viram o Livro de Jó como uma autorrefutação de toda a tradição judaico-cristã” (MILES, 2009, 381), é assim que Frost faz o personagem Deus dirigir-se a Jó, colocando-o na posição de quem “estupidificou o deuteronomista”. No entanto, se como quer a tradução e a tradição correntes, em seu último momento, o poema teria feito Jó retratar-se de tudo quanto dissera, da mesma forma como aquele mencionado “primeiro dissidente” (SAFIRE, 1992) termina por não ser tão dissidente assim, resulta que a “estupidificação do deuteronomista” simplesmente desaparece, porque as razões que Jó empregara em suas contestações teológicas e acusações teológico-judiciais devem ser interpretadas como erro, do qual ele se retrata e das quais ele se arrepende. Essa alegada “estupidificação do deuteronomista” só pode ser assumida se, em lugar de ser traduzido como “eu me arrependo no pó e na cinza”, Jó 42,6 for traduzido como “eu tenho pena do barro mortal”. Nesse caso, sim, não há retratação. Só nesse caso, Jó comporta-se realmente – e até o fim – como um “primeiro dissidente”, cuja dissidência “estupidifica o deuteronomista”. Miles afirma que “mesmo os mais ortodoxos exegetas” (MILES, 2009, p. 381) reconhecem que Jó “questiona a existência e o caráter de Deus” (MILES, 2009, p. 381), mas, como se viu, se no final das contas Jó se retrata, resulta que a narrativa até pode ser considerada como tendo uma péssima configuração

19. “Eu não tenho dúvida / que você percebe agora o papel que você desempenhou / para stupidificar o deuteronomista / e mudar o rumo do pensamento religioso” (tradução do pesquisador).

pedagógica, porque investe 99,9% de suas dimensões a divulgar intermináveis acusações e questionamentos teológicos, reservando apenas os 0,1% restantes para a retratação, o que não faz nenhum sentido pedagógico, mas, de qualquer forma, se traduzido e interpretado Jó 42,6 como desde a Septuaginta, a moral do Livro de Jó é justamente o contrário do que Jó havia dito até esse verso: “Deus” é tão poderoso quanto justo, e Jó, um “desordeiro ignorante” (MILES, 2009, p. 407).

A opinião de Miles quanto ao caráter de Jó é que ele até pode ser um dissidente, mas não o único da Bíblia Hebraica, e, se ele estupidifica o deuteronomista, então “só indiretamente” (MILES, 2009, p. 382). Aqui, a interpretação de Miles começa a divergir de sua própria tradução, ou, para dizer de outra forma, deixa de exaurir dela todas as implicações possíveis. Miles é categórico: “é (...) importante observar que nada há de subversivo neste livro – decerto nada nos discursos do próprio Jó – que já não tenha sido colocado de uma forma ou de outra nos livros que precedem Jó numa leitura linear da Bíblia” (MILES, 2009, p. 382). “Como reformulação do problema do sofrimento do inocente, o *Livro de Jó* não chega a superar o salmo 44”, e “como solução desse problema (...) não supera *Provérbios*, 16:4” (MILES, 2009, p. 382). Miles parece seguro do que está dizendo. Mas, será mesmo assim?

É preciso observar que, a despeito de sua decisão de aplicar procedimentos exegéticos a Jó 42,1-6, o romance de Miles não é um comentário exegético. No capítulo em que se discute Jó, a exegese aparece, a rigor, na discussão específica da tradução de Jó 42,1-6, mas, no mais, Miles opera nos termos de seu projeto: como se disse acima, um romance pós-crítico ou pós-moderno, de sorte que não se furta a argumentar com base em conteúdos tanto

do prólogo quanto do núcleo poético, como, por exemplo, quando alega que Jó mantém sua coerência de atitude e argumentação até o fim, recorrendo, então, a Jó 1,21 e 13,15 para a demonstração (MILES, 2009, p. 384 e 408-409). Exegeticamente, não se podem colocar esses dois textos no mesmo campo argumentativo, já que não provêm da mesma agenda redacional. Pós-criticamente, tudo é possível. Exegeticamente, não. Como se disse, Miles não faz exegese. Ele sabe fazer. E fez. Mas apenas para tratar a tradução de Jó 42,6. Miles se serve da exegese. Serve-se até adequadamente, deve-se reconhecer, mas tão somente com o objetivo específico de contornar um problema que, a seu ver, errada, a tradução tradicional de Jó 42,6 gera para seu empreendimento literário. E só. Alcançado – e muito bem – seu objetivo específico, Miles volta a seu empreendimento: um romance pós-crítico sobre o personagem “Deus” na Bíblia Hebraica – logo, também em Jó.

Bem, mesmo que não faça exegese, com um ponto se pode concordar com Miles: “o Senhor respondeu a Jó não fornecendo razões para o sofrimento de Jó, mas simplesmente repreendendo Jó por imaginar que um ser humano pode ousar pedir satisfações a Deus” (MILES, 2009, p. 384). Ao mesmo tempo, Miles considera que tanto Jó quanto seus amigos não “aprenderam essa versão (...) judaica da sabedoria. Mas a entenderam no final do livro, depois que o Senhor respondeu a Jó” (MILES, 2009, p. 384). Todavia, não se pode conciliar muito facilmente que a) Jó tenha ouvido a repreensão de Deus, b) que tenha entendido a “sabedoria judaica” e – ao mesmo tempo! – c) tenha concluído sua fala com, na tradução do próprio romancista, “I shudder with sorrow for mortal clay” (MILES, 1996, p. 215). Se Jó disse “eu me arrependo no pó e na cinza”, então faz sentido o enredo literário que Miles elabora, por-

que, para todos os fins, “Job’s view changes” (VAN WOLDE, 1994, p. 250), mas, se como quer o próprio Miles, Jó disse “estremeço de pena do barro mortal” (MILES, 2009, p. 407), então não. Se Jó se retratou, então ele “aprendeu”. Se Jó não se retratou, então não. A ideia que Miles tem da “vitória” de Jó sobre “Deus” (MILES, 2009, p. 408) passa pela consideração de que Jó apenas transformou ortodoxia em heterodoxia (MILES, 2009, p. 409). Nesse momento, porque deliberadamente devolve à gaveta as ferramentas da exegese de que habilmente serviu há menos de dez minutos para a tradução de םנח in Jó 42,6, cuja tradução tradicional é “o nada no qual se fixa o filamento do qual pende o fio onde oscila a interpretação tradicional” (MILES, 2009, p. 405), Miles volta a tratar pós-criticamente o livro inteiro como uma obra literária, ao ponto de se expressar como a seguir se narra. “Deus” e o diabo fazem uma aposta. “Deus” esperava ganhar a aposta “depressa”, e, por isso, correu o risco de empenhar sua própria natureza no jogo. “Deus” contava que a primeira recusa de Jó em amaldiçoar “Deus”, referência de Miles ao diálogo entre Jó e sua esposa, no prólogo, se repetisse na segunda rodada de desgraças, mas isso não ocorreu. Sem amaldiçoá-lo, mas também sem abençoá-lo, Jó “discursa para Deus, contracaracterizando-o empenhadamente como o tipo de Deus que não faria o que nós, leitores, sabemos que ele acabou de fazer” (MILES, 2009, p. 409). Moral da história: “o Senhor, de certa forma, curva-se à caracterização que Jó fez de Deus, abandona sua aposta contra o diabo e, depois de uma vã tentativa de calar Jó com gritos, repara suas maldades duplicando a fortuna inicial de Jó” (MILES, 2009, p. 410).

Nada mais “pós-crítico ou pós-moderno”... Exegeticamente, nada nessa narrativa se sustenta. Como se viu, o prólogo e o epí-

logo não fazem parte da longa seção poética. Miles pode fazer seu romance, e nisso não há nenhum problema, já que a leitura cristológica desses mesmos tão antigos livros é, para todos os efeitos, um romance do mesmo tipo (RIBEIRO, 2014). Mas nenhum dos dois casos se podem tratar como um empreendimento heurístico. Com legitimidade, a instrumentalização pós-crítica da narrativa opera esteticamente, mas não pode informar sobre o sentido histórico-social da narrativa, porque opera sobre a composição redacional imbricada pelos redatores, e não sobre uma narrativa controlada geneticamente pela intenção de um escritor.

O curioso, todavia, é que, sem o exercício exegético de Miles, teríamos dificuldades de examinar apropriadamente Jó 3,1-42,6*. Dentre todos os autores consultados, apenas Brueggemann menciona Miles, e mesmo Brueggemann sequer cita, muito menos comenta a tradução do romancista. O que se deve lastimar, porque a tradução é totalmente adequada em termos gramaticais, e, se igualmente correta em termos histórico-sociais, a tradução que Miles propõe para Jó 42,6 implica numa transformação radical da recepção tradicional de Jó. No entanto, convenhamos, a leitura que o próprio Miles faz não chega a ser, a rigor, uma radical transformação dela. Como ele disse, trata-se de transformar ortodoxia em heterodoxia... Em resumo: a despeito da interpretação de Miles, a tradução por ele proposta e aqui acatada como gramaticamente correta implica em uma radical transformação da interpretação tradicional de Jó.

Não é preciso repetir os argumentos já acima apresentados. Basta trazê-los à memória e dirigi-los sob o ângulo exegético. O longo poema de Jó 3,1-42,6* começa com Jó amaldiçoando o dia e a noite em que nasceu (3,3.8). Nem o prólogo nem o epílogo fa-

zem parte da narrativa, de sorte que o longo poema começa com o lamento teológico de Jó. A partir daí, um a um, seus amigos tentam “corrigir” a perspectiva teológica de Jó, que resiste cada vez mais insistentemente, penhorando a própria vida na certeza de sua inocência (13,14-15). É preciso ter em mente a longa série de diálogos, ao final dos quais ele pede a presença da divindade (31,35-37) (VAN HECKE, 2004, p. 24). Yahweh lhe aparece na tempestade, mas como insistentemente diz Miles, não responde a Jó. Apenas joga na face do desgraçado homem sua condição ignorante (38,2), contrastando-a com sua magnífica posição de “deus da justiça e da sabedoria”. Conquanto, mesmo ciente do romance aqui analisado, um renomado estudioso do Antigo Testamento possa referir-se às palavras proferidas por Yahweh como uma “sólida contribuição de Javé à conversa” (BRUEGGEMANN, 2014, p. 519²⁰), na prática, o que Yahweh, “um deus com poder intimidador” (HABEL, 2004, p. 29) diz a Jó é: “cala a boca, criatura ignorante!”. Jó 38-39 inteiro insiste, à exaustão, quase que verso a verso, na condição insignificante de Jó, contrastando-a humilhanamente com a condição superlativamente poderosa da portentosa divindade. A distância declarada entre Yahweh e Jó é tão grande, que cabe a Jó apenas uma coisa: calar-se, porque tudo quanto diz só pode ser ignorância, do começo ao fim, e o fato de que seja do meio da dor que ele grite parece não fazer a menor diferença...

Em resposta a esse Yahweh, Jó declara que não falará mais nada (Jó 40,3-5) (PERDUE, 1991, p. 200-201). Falar mais o quê?

20. Brueggemann menciona o romance de Miles, classificando-o como “um bom comentário” (BRUEGGEMANN, 2014, p. 519, nota 29). Não se pode dizer que seja por causa *dele*, mas justamente sobre Jó 42,6, Brueggemann comenta: “visto que o v. 6 é tão enigmático, não podemos ter certeza”. No entanto, em nenhum momento faz referência à tradução proposta por Miles, o que, na opinião deste pesquisador, é, de longe, a principal contribuição para a pesquisa sobre o Livro de Jó em várias décadas, superando o trabalho de Cohen a respeito de Jó 26,13, ainda tão ignorado pela pesquisa (RIBEIRO, 2015).

Esses versos não podem ser interpretados como capitulação de Jó, porque Yahweh continuará a falar, como se Jó ainda mantivesse sua posição recalcitrante de antes de sua aparição portentosa. Deve-se aplicar a Jó 40,3-5 a mesma ironia com que Miles considera que – exegeticamente! – se deve ler Jó 42,1-6. Aplicada a Jó 40,3-5, a ironia fará com que a resposta de Jó seja a recusa de acatar a não resposta de Yahweh – porque, convenhamos, e Miles está certo quando o diz, Yahweh não responde às indagações de Jó, mas apenas ordena que a insignificante criatura cale a boca e admire o deus maravilhoso que ele tem diante de si. Se as palavras de Jó são assumidas como irônicas, já em 40,4-5, então se compreende a razão pela qual o escritor faz Yahweh retornar à sua carga retórica e à sua mesma autolouvação: porque Jó não capitulou. Essa interpretação faz sentido, por exemplo, quando se lê, no início do segundo discurso de Yahweh, sua acusação de que Jó atreve-se a anular o julgamento da divindade: הֲאֵפֶּיךָ תַּפְּסֵנִי מִשְׁפָּטַי תִּרְשִׁיטֵנִי לְמַעַן תִּצְדֶּק (ha'ap tãpēr mišpāṭi taršī'ēnī ləma'an tišdāq – “acaso invalidarás o meu veredito? Declarar-me-ás culpado, a fim de que sejas declarado justo?” – Jó 40,8). Ora, se, nos v. 4-5, a recusa de Jó em responder se devesse ao seu reconhecimento de que Yahweh estava carregado de justiça e razão, e ele mesmo, não, por que razão Yahweh precisaria acusar Jó de estar tentando transferir a sua própria culpa para ele? Não faz sentido. Todavia, se os v. 4-5 são lidos como ironia, então faz. Diante, portanto, da insinuação retórica de Jó de que aquilo que a divindade havia feito não era justo, como a dizer que o que Yahweh está dizendo não pode ser sério, e não merece resposta, Yahweh retorna à carga, e, no mesmo tom de antes, reduz novamente Jó a uma ignorância insignificante (Jó 40,6-41,26).

Quando então Yahweh termina de falar pela segunda vez, agora sim Jó responde. Aqui valem em detalhes as observações exegéticas de Miles, que Brueggemann teria feito bem em acatar. Jó responde com ironia. Insensível à sua dor, a divindade impõe a ele que se cale, que sofra calado, e, sofrendo calado, ainda se admire do poder incomensurável do deus incomensurável. Alguém adaptado a essa espécie de comportamento teológico o faria com facilidade, mas não o “primeiro dissidente”. E, convenhamos, nos termos em que Miles traduziu Jó 42,6, conquanto não nos termos em que o próprio Miles interpretou sua própria tradução, Jó é sim o “primeiro dissidente”. Nesse sentido, dizer que “a mudança de Jó em sua compreensão de Deus (...) é evidente em Jó 42,6” (INGRAM, 2017, p. 15) não faz nenhum sentido. Jó recolhe trechos da fala insensível e arrogante de Yahweh, e com eles constrói uma concisa teia narrativa irônica, que a tradução de Miles, acima transcrita, permite visualizar e ouvir. Ironia é aquela figura de expressão em que a literalidade encontra sua verdadeira alma na retórica. Nesse caso, uma declaração como a que Manassé recupera pode ser lida de forma diferente, se se considera a ironia ou não: “frente a Elohim, no hay diálogo ni possibilidade de colaboración” (MANASSÉ, 2012, p. 55). Se não há ironia, trata-se de uma declaração dogmático-metafísica. Se há ironia, trata-se então de uma acusação do caráter arrogante da divindade – ou de quem a representa! No caso de Jó, desgraçadamente ferido, é um ignorante, um desordeiro, ao passo que Yahweh é a Justiça, o Poder. A distância dos dois é incomensurável e inexorável. Jó só pode ser o verme rebelde que Yahweh diz que ele é, imagem certamente mais forte do que a de um simples “critiqueiro [que] quer pleitear com o Todo-Poderoso” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2011, p. 224). A divindade quer colocar Jó em seu lugar. Que razão

há para que Jó abra a sua boca incontrolável, na qual pulula uma nuvem intolerável de acusações e reclamações, se ele não estava lá no dia em que Yahweh criou o crocodilo e o hipopótamo? Verme insignificante! Quem ele pensa que é? Quem você pensa que é, Jó? E, então, Jó profere aquele verso, dentre todos os versos da Bíblia, a mais radical leitura de Yahweh, sem que se possa corrigi-la, sem que se possa enfeitá-la, sem que se possa fazer dela – senão “pós-criticamente ou pós-modernamente”, nos termos de Miles, ou, nos termos de Schwienhorst-Schönberger, por meio de “um comentário (...) de forma continuada” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2011, p. 5) – uma negociação entre ortodoxia e heterodoxia. Se o homem cai na mão da Desgraça, da Dor, do Sofrimento, que pode ele fazer? Gritar? Pedir socorro? Para quem? Para a Insensibilidade? Para a Arrogância? Para Yahweh? *Esse* Yahweh, que está ali, agora, com sua “threatening and ultimately ambiguous image” (DOAK, 2015, p. 284), diante do monte de carne “derretendo” (Jó 7,5), a vangloriar-se de sua condição de “todo-poderoso”, sem uma gota de compaixão pelo “verme desordeiro” que ele pisa com os pés²¹? A única coisa que resta ao desgraçado é calar-se, porque tudo que ele disser será usado contra ele, e, sendo assim, só o que resta a Jó é coroar sua dor com a estonteante declaração teológica que contundentemente encerra a discussão: “por isso, eu desisto, e que pena tenho do barro mortal!”.

Para fins de uma Introdução a Jó

Se a tradução de Miles for histórico-socialmente apropriada, porque, gramaticalmente o é, e se a interpretação que se veio de

21. Não se resiste à tentação de, naturalmente contra a vontade de seu autor, aplicar-se ironia à declaração com que Clines abre seu artigo: “o livro de Jó é um hino à inescrutabilidade de Deus” (CLINES, 2004, p. 42).

fazer estiver correta, então se deve retornar à questão da composição de Jó. Como se viu, a seção em prosa e a seção em poesia não foram escritas pela(s) mesma(s) pessoa(s)²². Essa parece uma questão resolvida. O que, todavia, não se pode dizer da justaposição do prólogo e do epílogo como moldura do núcleo poético. Quando Schwienhorst-Schonberger diz que “o cerne mais antigo está no substrato básico da moldura (1-2; 42-7-17)” e que “a primeira ampliação volumosa deu-se pela incorporação da seção de diálogos” (SCHWIENHORST-SCHONBERGER, 2003, p. 297), ele certamente tem em mente o caráter conservador dos dois blocos narrativos. Como se viu, para a tradição, a despeito de tantas imprecisões, Jó derradeiramente capitula²³, e, assim, o bloco poético resulta tão conservador quanto o prólogo: “Deus” faz a aposta com o diabo (1-2), Jó sai “vitorioso” da situação, porque, no final das contas, reconhece a soberania da divindade e sua própria condição insignificante (3,1-42,6) e, finalmente, “Deus” retribui a Jó segundo sua perseverança. Todavia, se consideramos a tradução de Miles, a situação muda totalmente, porque, salvo operações “pós-críticas ou pós-modernas”, o núcleo poético não pode mais ser tratado como “conservador”. Pelo contrário: o grau de sua acusação dirigida ao caráter da divindade não tem equivalente na Bíblia

22. O contexto do presente artigo não comporta discussão de data, mas assume-se em linhas gerais a posição de Dietrich: “mais precisamente é possível estabelecer a data entre os anos 450 e 350 a.C.” (DIETRICH, 1996, p. 17).

23. Na tradição teológico-exegética brasileira, parece ser essa a percepção mais comum, e não é do conhecimento do pesquisador a existência de um texto que, sem ambiguidades, assuma que o personagem Jó se arrependa. Para declarações categóricas de arrependimento do personagem, cf., por exemplo, ROSSI, 2005, p. 203 (“é deste erro que Jó se arrepende” e COSTA, 2011, p. 142: “Jó havia lutado de todos os modos para provar sua honra e justiça, não temendo acusar e desafiar até o próprio Deus. Contudo, com essa apresentação da ciência, grandeza e cuidado de Deus por toda a criação, ele se vê forçado a reconhecer a própria pequenez e lugar diante do mistério insondável de Deus. Todos os seus argumentos caem por terra, e ele nada mais consegue acrescentar. Por isso Jó opta pelo silêncio, por tapar a boca com a mão (40,4), na certeza de ter falado sem conhecimento”, além de GABRIEL, 2006, p. 93 e, salvo engano, DIETRICH, 1996.

Hebraica. Logo, o núcleo poético é crítico. Não é conservador. O ábaco pós-crítico não está habilitado a fazer contas exatas...

Considerando-se que Jó 3,1-42,6* seja crítico, e não conservador, do que resultaria pelo menos apressado falar-se de “fallacy of the multiple author theory” (KURIAKOS, 2016, p. 76), deve-se então decidir o que é mais plausível supor ter ocorrido: a) Jó 1-2 e 42,7-17, conservadores, são mais antigos, e, a esse texto conservador se acrescenta um texto incomparavelmente crítico, o que trincaria a matriz conservadora do material pré-existente, ou, ao contrário, b) em face da circulação “uma crítica incisiva à profusão de discursos e de certezas que fundamentam os poderes religiosos” sacerdotais (LEITE, 2011, p. 32), opera-se a sua cooptação hermenêutico-retórica por meio de seu envelopamento conservador, enclausurando as imprecações do “primeiro dissidente” em um roteiro de entrada e de saída característicos da teologia retributiva clássica²⁴? Ao menos quanto ao processo em si, a opinião não é nova (SCHNIEDEWIND, 2004, p. 179). Aquilo que Schwienhorst-Schönberger interpreta como “seu caminho para Deus” (SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, 2011, p. 5), considerando que tão cedo quanto a Septuaginta, Jó 42,6 tenha sido interpretado como a capitulação de Jó, talvez se deva considerar que parte desse sucesso se deva justamente ao emolduramento

24. A tensão entre Jó 1-2 e 42,7-17 de um lado, e Jó 3,1-42,6 é de fato desconcertante. A tradição pós-crítica ou não crítica de considerar-se o conjunto como uma narrativa planejada, “a voz do autor (Jó 1-42)” (CLINES, 2004, p. 55) [mas como assim do autor?] produz aquele efeito que se pode flagrar, por exemplo, em Clines: “Já que ninguém é recompensado por temer a Deus, também Jó não foi recompensado por temer a Deus. Parece que a velha teologia da retribuição foi finalmente aposentada (...). Será que foi mesmo? A última palavra no livro de Jó pertence não a Javé, mas ao narrador da história” (CLINES, 2004, p. 54). Na tradição latino-americana, já se assumiu tratar-se Jó 42,7-17 um acréscimo: “Com grande probabilidade deve ter sido um acréscimo, obra de alguém inconformado com a solução a que Jó chegou: resignar-se diante do desígnio insondável de Deus” (COSTA, 2011, p. 143).

prosaico-conservador que o núcleo crítico-poético recebeu. Mais do que emprestar ao núcleo poético “um assim chamado ‘final feliz’” (HABES, 2004, p. 39), a moldura conservadora na verdade sufoca a crítica. Da mesma forma como a presença do Yahweh levou Jó ao silêncio, a presença da moldura e do epílogo calou a crítica, que, a muito custo, só pode ser recuperada por um exercício eminentemente crítico – a exegese.

Conclusão

Considerando-se a proposta de tradução de Jack Miles para Jó 42,6, Jó 3,1-42,6 deve ser tomado como uma composição crítica, na qual o personagem protesta do começo ao fim a sua condição de inocência. À luz de sua inocência, o sofrimento de Jó denuncia o caráter da divindade – e Jó insistentemente se agarra à tese. Resta à divindade aferrar-se à sua condição de inquestionabilidade, e devolver a Jó a acusação. “Deus” não tem resposta para Jó, salvo ordenar que ele se cale. Jó se cala, não porque capitula, mas porque entende que, em face de uma teologia dessa natureza, nada há o que se possa dizer e, se as coisas são assim, miseráveis são os homens, que, além de sortear-lhes a vida toda sorte de desgraças, reserva-se a eles o silêncio: sofrer, e sofrer calado. Aos olhos do deus da tempestade, os homens são insignificantes criaturas, criadas para sofrer caladas. Jó compreende que sua própria vida é uma dolorosa figura para a vida de todos os homens, diante de cujo sofrimento a divindade tem apenas a responder com autolouvação e humilhações teológicas, de sorte que, dada uma vida assim, e dada uma divindade assim, pobre barro mortal. Jó não se retrata. Jó extrai de sua dor a mais radical conclusão: pobres dos homens.

Sendo o núcleo poético uma composição radicalmente crítica, é mais plausível considerar que seu encapsulamento em uma moldura indiscutivelmente conservadora teve a função estratégica de sufocar sua condição e expressão crítica. Seja como for, foi exatamente o que ocorreu. Nesse sentido, no âmbito de uma Introdução a Jó, deve-se considerar como mais plausível do que o processo inverso, que o núcleo poético seja “o cerne mais antigo”, e que esse núcleo posteriormente tenha sido emoldurado com uma composição em prosa, conservadora, de sorte que o conjunto da obra terminou por ser recebido, e pelo menos desde a Septuaginta, como uma obra de caráter conservador, na qual o desgraçado personagem sofre como poucos, e, como todos, deve calar-se diante da Majestade, do Poder e da Justiça, porque, afinal, quem é essa criatura desprezível para ousar abrir a boca diante da Insensibilidade?

Referências

- A BÍBLIA DE JERUSALÉM.** Nova edição, revista. São Paulo: Paulinas, 1989.
- A BIBLIA SAGRADA.** Velho Testamento e Novo Testamento. Versão revisada da tradução de João Ferreira de Almeida, de acordo com os melhores textos em hebraico e grego. São Paulo: Candeia; Rio de Janeiro: IBB, 2000.
- ALONSO-SCHÖKEL, L. **Dicionário bíblico hebraico-português.** São Paulo: Paulus, 1997.
- BRUEGGEMANN, W. **Teologia do Antigo Testamento.** Testemunho, disputa, defesa. São Paulo: Paulus; Santo André: Academia Cristã, 2014.
- COSTA, F. L. G. O livro de Jó: uma catequese para um povo fracassado em sua esperança. **Revista de Cultura Teológica**, v. 19, n. 73, 2011, p. 129-147.
- CHERNEY, K. A. **[Exegetical Brief: Did Job ‘Repent’? \(42:6\)](#)**. Wisconsin: [Wisconsin Lutheran Seminary](#), 2014.
- CLINES, D. J. A. **O Deus de Jó.** **Concilium – Revista Internacional de Teologia**, n. 307, 2004, p. 42-56.
- DIETRICH, Luis José. **O grito de Jó.** São Paulo: Paulinas, 1996.

- DOAK, B. R. **Monster Violence in the Book of Job**. Journal of Religion and Violence, v. 3, n. 2, 2015, p. 269-287.
- FROST, R. **A masque of reason**. New York: Henry Hold and Company, 1945.
- GABRIEL, M. N. **Deus e os pobres**. De Jó á Teologia da Libertação. Um percurso de solidariedade divina com os marginalizados. Belo Horizonte: FAJE, 2006. Diisertação de Mestrado.
- HABEL, N. C. O veredicto sobre Deus e Deus no final do livro de Jó. **Concilium – Revista Internacional de Teologia**, n. 307, 2004, p. 28-41.
- HOFFMAN, Y. **A Blemished Perfection**. The Book of Job in Context. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996.
- INGRAM, Virginia. **The Book of Job as a satire with mention of verbal irony**. St Mark's Review, n. 239, 2017, p. 51-62.
- KOEHLER, L e BAUMGARTNER, W. **The Hebrew and Aramaic lexicon of the Old Testament**. V. 1. Leiden: Brill, 2001.
- KURIAKOS, J. **The Book of Job: a Greco-Hebrew rhetorical drama**. English Language and Literature Studies, v. 6, n. 2, 2016, p. 72-78.
- LEITE, E. O silêncio de Jó: O Livro de Jó e a crítica sapiencial à teologia sacerdotal. **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 4, n. 10, 2011, p. 23-34.
- MANASSÉ, A. **De cara al creador**. (Lectura de Job em diálogo con *La mordedura de La nada* de Ramón Kuri. Analogía Filosófica, v. 26, n. 2. 2012, p. 41-56.
- MATHEWSON, D. **Death and survival in the Book of Job**. Desymbolization and Traumatic Experience. New York: T. & T. Clark, 2006.
- MILES, J. **Deus**. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MILES, J. **God**. A biography. New York: Vintage Books, 1996.
- PARSONS, G. W. Literary features of the Book of Job. **Bibliotheca Sacra**, v. 138, n. 551, 1981, p. 213-229.
- PERDUE, L. G. **Wisdom in revolt**. Metaphorical theology in the Book of Job. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1991.
- PINKER, A. The core story in the Prologue–Epilogue of the Book of Job. **The Journal of Hebrew Scriptures**, v. 6, 2006, p. 1-27.
- RENDTORFF, R. **Antigo Testamento**. Uma Introdução. Santo André: Academia Cristã, 2009.
- RIBEIRO, O. L. “Morte de Deus” e(m) Literatura - esboço angular de síntese entre Literatura, Teologia e Política. In: CABRAL, J. S. e BINGERMER, M.

- C. **Finitude e mistério**. Mística e literatura moderna. Rio de Janeiro: Mauad e PUC-Rio, 2014, p. 53-80.
- RIBEIRO, O. L. “Com seu vento, ele pôs Yam em sua rede” – proposta (de H. R. [Chaim] Cohen) de correção do texto de Jó 26,13a na BHS. **Horizonte**, v. 13, n. 38, 2015, p. 862-877.
- ROSSI, L. A. S. R. **A falsa religião e a amizade enganadora**. O livro de Jó. São Paulo: Paulus, 2005.
- SAFIRE, W. **The first dissident**: the book of Job in today’s politics. New York: Random House, 1992.
- SCHNIEDEWIND, W. **How the Bible became a book**. The textualization of Ancient Israel. Cambridge: Cambridge, 2004.
- SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, L. O Livro de Jó. In: ZENGER e outros. **Introdução ao Antigo Testamento**. São Paulo: Loyola, 2003.
- SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, L. **Um caminho através do sofrimento**. O Livro de Jó. São Paulo: Paulus, 2011.
- STADELMANN, L. I. J. **Itinerário espiritual de Jó**. São Paulo: Loyola, 1997.
- STORDALEN, T. The Canonical Taming of Job (Job 42:1-6). In: JARICK, J. (org). **Perspectives on Israelite wisdom**. Proceedings of the Oxford Old Testament Seminar. London: T. & T. Clark, 2016, p. 187-207.
- VAN HECKE, P. “Mas eu quero falar com o Todo-poderoso” (Jó 13,3). Jó e seus amigos a respeito de Deus. **Concilium – Revista Internacional de Teologia**, n. 307, 2004, p. 18-27.
- VAN WOLDE, E. Job 42, 1-6: The Reversal of Job. In: BEUKEN, W. A. M. (org). **The Book of Job**. Leuven: University Press, 1994, p. 223-250.



Artigo enviado em
15/11/2018
e aprovado em
09/12/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Doutor em Teologia Dogmática pela Universidad Pontificia de Salamanca-ES (1999); Pós-doutor em Teologia Pública pela Faculdades EST de São Leopoldo-RS (2009) e em Teologia Protestante pelo PTS – Princeton Theological Seminary-NJ-USA (2016). Professor titular na Faculdade Unida de Vitória. Email: ronaldopcavalcante@yahoo.com.br.

***O som secular da religião:
elementos religiosos na linguagem
aberta e estética da prosa-
poética musical buarqueana***

*The secular sound of religion:
religion elements in the open and
aesthetic language of the musical
poetical prose buarquean*

Ronaldo Cavalcante*

*Se tudo foi criado - o macho,
a fêmea, o bicho, a flor
Criado pra adorar o Criador
(Chico Buarque,
“Sobre todas as coisas”, 1997).*

Resumo

A obra musical de Chico Buarque vem sendo estudada durante as últimas décadas. Ela constitui um retrato do Brasil desde os anos 60 e continua atual, ainda que aborde temáticas não necessariamente políticas e de protesto. O seu valor estético é incomensurável. Não apenas pelo uso do nosso vocabulário esquecido, explorando suas filigranas, mas principalmente pela forma como tal vocabulário está utilizado, pelo mosaico que ele forma, possibilitando leituras as mais diversas possíveis – trata-se de uma obra aberta, na qual os limites entre o real e o ficcional são tênues. Nesse particular, o instrumental hermenêutico-semiótico e filosófico de Umberto Eco torna-se por demais útil para decifrar e

compreender seus enigmas, que abrangem aspectos de intertextualidade literária, biográficos, políticos, de relacionamentos pessoais, de ética social e também religiosos na descrição do imaginário brasileiro, recorte que aqui escolhemos como fator de delimitação.

Palavras-Chave: Chico Buarque, Umberto Eco, estética, obra aberta, linguagem religiosa,

Abstract

The musical of Chico Buarque has been studied for the last decades. Since the sixties it constitutes a portrait of Brazil and even after many years remains current even though it addresses not necessarily political and protest themes its aesthetic value is incommensurable. Not only by the use of our forgotten vocabulary, exploring its filigrees, but mainly by the way in which such vocabulary is used, by the Mosaic that forms, allowing readings as diverse as possible – it is an open work, in which the boundaries between real and fictional are tenuous, in this particular the hermeneutic-semiotic and philosophical instrumental of Umberto Eco is more than useful to decipher and understand the enigma which cover aspects of literary intertextuality, biographical, political, personal relationships, social ethics and religious, which build the Brazilian imaginary and also become our delimitation clipping.

Key-Words: Chico Buarque, Umberto Eco, aesthetic, open work, religious language

Introdução

Presente *artigo* é, na verdade, um *ensaio*, uma tentativa de leitura sintética de identificação e talvez de compreensão dos elementos religiosos na composição musical buarqueana; trata-se, pois, de fenômeno sógnico verificado em letras de canções em suas várias fases. Para tanto, o instrumental a ser empregado nesta tarefa, integra o campo da semiótica conforme exposto pelo filósofo italiano, *Umberto Eco* (1932-2016)¹ em seu conceito de *valor estético*. Utilizo também os

1. Umberto Eco foi durante anos professor na prestigiosa Universidade de Bolonha, catedrático na área de Semiótica. Simultaneamente foi um romancista, escreveu obras primorosas como *O nome da rosa* (1980), transformado em filme, *O pêndulo de Foucault* (1988), seguido de *A ilha do dia anterior* (1994), *Baudolino* (2000) e várias outras, além de uma infinidade de artigos e livros acadêmicos nas áreas de hermenêutica, semiótica, filosofia da linguagem; e ainda entrevistas e textos para jornais e revistas.

interlocutores com quem Eco, em decênios, dialogou durante sua fulgurante carreira acadêmica, literária e pública. Com tal equipamento, pretende-se abordar algumas canções de *Chico Buarque* (1944)² em seus elementos religiosos.

De um lado, reconhece-se que quase toda a obra de Umberto Eco está repleta de estudos e menções sobre a temática da estética; aqui nos limitamos às suas reflexões em seu representativo livro *Obra aberta* (1962), a partir do qual, se nota que a “abertura” indica um tipo de obra de arte ou literatura, que, dentro de sua indeterminação, aspira por ser complementada no ato interpretativo do receptor com o propósito de que o objeto artístico, em seu processo construtivo, seja finalizado.

De outro lado, há décadas que o cancionário de Chico Buarque é objeto da análise em vários campos do conhecimento. Salvo engano, trata-se do artista brasileiro, juntamente com Caetano Veloso, que mais desperta a atenção de críticos de música, literatos, jornalistas, educadores, historiadores, acadêmicos ou não, que se debruçam durante anos sobre a obra buarquiana; ultimamente filósofos e semioticistas³ percebem nele um filão de pesquisa inesgotável, tudo isso na tentativa de decifrar seus enigmas, saber das personagens, explorar as minúcias escondidas do texto e desvelar seus segredos. Talvez, para alguns, com isso

2. Francisco Buarque de Hollanda, nasceu no Rio de Janeiro a 19 de junho de 1944. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e Maria Amélia Cesário Alvim. Possui hoje uma obra musical extensa e bem diversificada, inclusive obras teatrais, trilha sonora para o cinema; simultaneamente é também autor de inúmeros livros de ficção, vertidos para mais de uma dezena de idiomas, com prêmios acumulados. Para muitos, Chico é, de longe o maior compositor da música brasileira, uma composição que dialoga constantemente com a literatura e com o cotidiano brasileiro. Para detalhes biográficos Ver (ZAPPA, 1999).

3. Ver (WISNIK, 2004, TATIT E LOPES, 2008; TATIT, 2009), a meu ver, são os principais autores na abordagem semiótica de músicas brasileiras, trazendo novas interpretações e compreensões do fenômeno musical brasileiro.

chegar ao emissor, ao cérebro que os criou, como que tentando entender, por exemplo, a riqueza intelectual de sua formação ou, o porquê de seus posicionamentos políticos. Não creio ser esta uma estratégia segura. Eco, ainda que se ressinta de “eliminar o pobre autor”, ideia veiculada por Roland Barthes, afirma que “Temos de respeitar o texto, não o autor enquanto pessoa assim-e-assim” (ECO, 2016, p. 77). O texto basta por si mesmo, ele é um fenômeno, um espaço, um *locus* onde se dispõe todo o necessário à espera das “interpretações”, das leituras e releituras do receptor (*leitor empírico*), cuidando de evitar a semiose estética e o risco de “superinterpretações”.

Entrementes, subjaz sempre aquela dúvida: como determinadas letras de canções conseguem conter e descrever com tanta maestria e profusão de figuras os cotidianos, as realidades ficcionais, os mundos, as atividades, os sonhos, as almas? Por isso mesmo, há que se ressaltar, o nível da escrita buarqueana, que em muitas ocasiões, suscita a questão: afinal, suas letras são prosa ou poesia? Trata-se de literatura? A literatura é cantável? Opto por conceituá-la como *prosa-poética*. É uma fala a respeito do cotidiano de uma nação, de temas sociais, de política e cultura, de gênero, de paixões populares, dialetos herméticos de um gueto, de um casal, de encontros, de separações e de reencontros futuros num “tempo de delicadeza”, sobre corpos e almas desnudados. Guardadas as devidas proporções, uma vez que falamos de composição musical popular, seus recursos estilísticos e intelectuais, sem o mínimo resquício professoral ou academicista, podem ser comparados na literatura aos infundáveis recursos de um Shakespeare, de um Dostoiévsky, de um Joyce, de um Goethe, de um Garcia Márquez, Borges ou dos nossos, Guimarães Rosa,

Machado de Assis...

Mencionar ainda, até como justificativa do presente ensaio, que o estudo das linguagens religiosas em perspectiva acadêmica e no campo da semiótica no Brasil⁴ já tem feito progresso considerável em nosso contexto. O elemento original está no fato de que signos religiosos estejam presentes em letras de músicas de Chico Buarque. Suas letras falam de quase tudo, inclusive de religião, muito embora sejam citações tangenciadas apenas, percebe-se nele, o uso da linguagem religiosa na intenção de dizer outra coisa. A seguir, temos a exposição sobre nosso instrumento de leitura, a estética semiótica de Umberto Eco.

1 Obra aberta e estética semiótica em Umberto Eco

Desde inícios do século XX, quando a *Semiótica*, no sentido moderno como a conhecemos hoje, foi apenas intuída e vaticinada em F. de Saussure⁵, sem desconsiderar o mencionando por J. Locke em seu *Essay*

O terceiro ramo pode ser chamado *Semeiotiqué*, ou doutrina dos signos. Sendo as palavras os mais usuais, podemos denomina-lo *logique*, lógica, que considera a natureza dos signos que a mente usa para entender as coisas ou para transmitir o conhecimento delas para outros [...] Mas como a cena das ideias que perfazem os pensamentos do homem não se mostram imediatamente para a contemplação de outro homem, mas põe-se na memória – um repositório não muito confiável –, é

4. Destaco duas obras-coletâneas que podem nos dar a dimensão do crescimento desse campo de estudos no Brasil: (NOGUEIRA, 2013) e (NOGUEIRA, 2015). Antes disso, vale destacar também, (KIRCHOF, 1999), em abordagem greimasiana.

5. (SAUSSURE, 2006 Diz: “Pode-se, então, *conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social*; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, Psicologia geral; chamá-la-emos de Semiologia (do grego *sêmêion*, “signo”. Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem o direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão”, p. 24). [Itálicos do autor].

preciso signos de ideias, seja para comunicar nossos pensamentos, seja para registrá-los para uso próprio (LOCKE, 2012, p. 793).

e ainda, a obra fundamental de Charles S. Peirce⁶, até o presente momento, muito já se produziu e trata-se de um campo de pesquisa monumental auxiliando na qualidade da leitura, na análise dos discursos, no entendimento das linguagens, na arte de decifrar os signos. Por sua vez, a *Estética*⁷, como disciplina filosófica antiga, somente a partir do Renascimento é que vai adquirindo *status* de autonomia, gradualmente foi sendo rejeitada aquela abordagem religiosa que interpretava o belo no sentido metafísico; doravante, o belo ficaria vinculado à arte como uma forma de conhecimento. Por fim, no Iluminismo, ela se transforma em disciplina filosófica. A. Valls, a propósito, registra que isso se dá em “1750 por ocasião da publicação do livro de Alexander Baumgarten intitulado *Aesthetica*” (VALLS, 2002, p. 15). Parece ser um caminho sem retorno no qual o aspecto estético fica reduzido ao cognoscível, ao sensível como também Kant e Hegel endossam. H. Marcuse, sintetiza a conceituação de estética citando Baumgarten, para quem “existe uma ciência da sensualidade, ou seja, a estética... o objetivo e propósito da Estética é a perfeição do conhecimento sensitivo. Essa perfeição é a Beleza” (MARCUSE, 1999 p. 164). Cabe registrar que, após essa evolução conceitual, na qual o sensível e o belo definem o estético; o teólogo suíço, H. U. von Balthasar (1905-1988), com sua obra *Herrlichkeit. Eine Theologische Ästhetik*, volta a insistir no aspecto religioso mencionando a revelação de Deus ao homem como o momento belo e, portanto, estético, novamente procurando um lugar para o elemento religioso em um es-

6. (PEIRCE, 1977), obra inspiradora para o Saussure.

7. Ver sobretudo, (PAREYSON, 1984) e (LIMA, 1973, pp. 13 a 77).

paço dominado pelo racionalismo. De certa maneira, é também o que fazemos aqui, a percepção da presença do sagrado na cultura e no cotidiano, ainda que diluída em ambiente profano.

O interesse de Umberto Eco pelo tema da estética como disciplina acadêmica, manifesta-se precocemente; já em 1956 elaborou um estudo acerca do *Problema estético em Tomás de Aquino*⁸, com base em sua tese de doutoramento em 1954. Daí em diante vários textos foram produzidos enfocando a estética da linguagem. É disso que tratamos aqui. O que faz uma linguagem ter valor estético?

[...] um apelo mais direto à sensibilidade através do artifício fonético leva-nos, sem dúvida, ao limiar de uma operação comunicativa particular, que poderemos indicar, ainda que em sentido latente, como “estética”. O que estabeleceu a passagem ao estético? A tentativa mais decidida de unir um elemento material, o som, a um elemento conceitual, os significados postos em jogo: tentativa canhestra e elementar, pois os termos ainda são substituíveis [...] (ECO, 2007, p. 79).

Eco, para uma obra de arte aberta, contemporânea, fixaria, como critério de identidade, seguindo R. Jakobson⁹, um par de conceitos, são eles: a) “ambiguidade” – que se relaciona com a necessidade sempre presente de interpretação. H. I. Keske explica: “toda obra de arte será aberta porque não comporta apenas uma interpretação” (KESKE, 2007, p. 114), que segundo Eco, precisamente por ser ambígua, favorece essa pluralidade de sentidos, e por isso mesmo que não permite o controle do discurso, “não ten-

8. Sua tese de doutoramento (ECO, 1970).

9. (Ver JAKOBSON, 1969, 150: “A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida...”). Para Jakobson, “numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral” p. 119).

de a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado... apresenta-nos as coisas de um modo novo para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem, às quais havíamos sido habituados” (KIRCHOF, 2007, p. 43); b) “auto-reflexividade” – E. R. Kirchof, especialista na literatura de Eco, em belo artigo, esclarece esse conceito, ao citar o próprio Eco:

[...] o receptor é levado não somente a individualizar para cada significante um significado, mas a demorar-se sobre o conjunto dos significantes (nesta fase elementar: degustá-los enquanto fatos sonoros, intencioná-los enquanto matéria agradável) (*Ibid*).

Na entrevista a Augusto de Campos, U. Eco, em resposta à pergunta: O que significa discurso aberto? Afirma que,

[...] ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim, a mensagem não se consuma jamais, permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e de cultura (ECO, 2007, p. 280).

Desse modo, o conceito de “abertura”, torna-se um instrumento teórico para a leitura e entendimento da obra de arte contemporânea. Em tal processo, a figura do intérprete é fundamental. Como explica Keske, “o processo estético estaria continuamente aberto às complementações de um espectador imaginativo... É nesse sentido que, para Eco, toda obra de arte é “aberta” (KESKE, 2007, p. 114). Por conta, pois, destas pluralidades hermenêuticas que atuam no processo estético de construção da obra de arte, na tarefa receptiva, tem-se como produto, conforme já dito, uma mensagem ambígua e, portanto, com a geração de vários significados possíveis.

Eco divide a linguagem em *referencial* e *emotiva*; formas de discursos em que aquela se mostra mais rígida e esta mais dada ao prazer. E pontua que “a esteticidade não está mais do lado do discurso emotivo do que do lado do discurso referencial” (ECO, 2007, p. 83). No uso estético da linguagem incide uma ação do emissor que manipula a expressão de tal modo que o resultado é uma alteração no próprio conteúdo, em uma locução verbal ou em um texto. Esse fato chama a atenção dos semiólogos, uma vez que, sendo uma operação de transformação agindo sobre a forma e o conteúdo, sobre significante e significado, resulta em signos, portanto, configura-se aí uma função semiótica de compreensão dos mesmos. Assim, o conteúdo é reajustado. Essa operação de manipulação soma-se ao reajustamento do conteúdo, “produzindo um gênero de função sígnica altamente idiossincrática e original” (ECO, 1991, p. 222), age nos códigos fundantes da ação estética, quer dizer, os códigos que possibilitam a comunicação, nesse sentido, “um código é essencialmente sinônimo de linguagem, um sistema semiótico autônomo que não precisa de tradução para tornar-se inteligível” (NÖTH e SANTAELLA, 2017, p. 151), Nesta seção, os autores estão discutindo exatamente o conceito de *Códigos* em U. Eco.

Como se pode perceber, a ideia de código é bem importante para Eco, como destacam os autores mencionados na nota anterior. De fato, essa movimentação interna na linguagem, segundo ele, acaba

[...] provocando um processo de *mutação de código*; a operação completa, mesmo quando visa à natureza dos códigos, produz com frequência um novo tipo de *visão de mundo*; enquanto visa a estimular um complexo trabalho interpretativo no destinatário, o emitente de um texto estético focaliza sua atenção nas suas possíveis

relações, de modo que tal texto representa um retículo de *atos locutivos*, ou *comunicativos*, que objetivam solicitar respostas originais (ECO, 1991, p. 222) [itálicos do autor].

Por tudo isso, Eco entendia o texto estético como um experimento pragmático e, dessa forma, exposto a um relativismo radical uma vez que não estaria em condições de limitar as interpretações. Contudo, ao vincular o leitor/receptor a uma visão estética do mundo, conseguiria remediar esse “ponto fraco” de sua teoria. Keske esclarece que diante disso, Eco, na década de 1970 “passa a se dedicar quase que exclusivamente aos estudos semióticos” (KESKE, 2007, p 115). Na verdade, sua teoria semiótica foi desenvolvida desde sua obra *A estrutura ausente*, como identifica W. Nöth, “Nesta obra, a semiótica de Eco estava ainda sob a influência das teorias da informação, da comunicação, da cibernética e da semiologia estruturalista”¹⁰, mas que já anunciava uma crítica à tradição estruturalista. De fato, na quarta seção do livro, itens 3, 4 e 5. Eco empreende uma crítica substancial ao estruturalismo de Lévi-Strauss que em suma seria a tentação “de reduzir a discurso homogêneo a experiência viva de objetos científicos, uma espécie de verdade lógica, verdade da razão e não de fato” (ECO, 2003, p. 284). Assim, a realidade estrutural possui um *status* apenas metodológico em sentido operacional, portanto relativo, sem uma objetividade ontológica como queria Lévi-Strauss, podendo seus modelos serem substituídos diante de novas evidências.

Se, por um lado, em Eco, a primazia da interpretação é uma necessidade digna de nota, com primazia incontestada, teorias sedimentadas em *Obra aberta*, *Tratado geral de semiótica*, *A estrutura*

10. (NÖTH, 1996, p.166). Todo o cap. VII dessa obra – “O Campo Semiótico de Umberto Eco” (165-177), é bem útil para a compreensão de seu pensamento.

ausente e *As formas do conteúdo*, por outro, em *Lector in fabula* Eco analisa a interpretação propriamente dita em seus aspectos pragmáticos, preocupando-se com a liberdade das interpretações e seus perigos. Aqui, trata-se do exercício dialético interpretativo no qual, estão em jogo os intuitos do autor e a ação hermenêutica do leitor; no próprio texto estão projetadas as estratégias de um leitor ideal. Em *Os limites da interpretação*, o fenômeno do texto volta a ser contemplado e o leitor deve conjecturar sobre a intenção da obra, “A iniciativa do leitor em fazer uma conjectura sobre a *intentio operis*, conjectura essa que deve ser aprovada pelo complexo do texto como um todo orgânico” (ECO, 2004, p. 15). Quer dizer, ele se pergunta pelo leitor que o próprio texto postula – a “fruição estética” só acontece quando leitor colabora de forma responsável atualizando seus conteúdos. Como ele explica, “... o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação, coincidem com os direitos do texto” (ECO, 2004, p. XXII). O texto, ainda que aceite complementos para os vazios textuais, gerando variáveis interpretativas, deverá ser respeitado em sua *intentio operis*.

2 O êxtase da palavra e o locus religioso na estética buarqueana

Algumas “joias” do cancionero buarqueano são exemplos explícitos do valor estético em seu sentido físico, material que o autor deu ao texto; me refiro, por exemplo as canções *Construção* (1971), *Corrente* (1976), nas quais, existe um desenho lógico explícito, que ainda que você intercambie as palavras de lugar, como fez Chico em *Construção*, um sentido inteligível e surpreendente permanece e não apenas isso, mas um sentido concorde com a

estória narrada na letra. No caso do samba *Corrente*, trata-se de uma engenhosidade que te permite ler a letra do início ao fim, e do fim ao início, ambas leituras com lógica precisa. Na gravação original, o autor canta nos dois sentidos e se encontra com ele mesmo no eixo central. No encarte do *LP*, o próprio Chico explica: “nesta corrente, os versos são elos que podem ser dispostos livremente, conforme as preferências do usuário; observe-se por exemplo que uma mesma corrente tanto pode ser lida para a frente quanto para trás” (BUARQUE, 1976). De certa forma aqui temos a “obra aberta” de que falava ECO, ou a tentativa de minimizar os aspectos de ambíguos do texto.

A estética se revela também no enorme esforço por achar a palavra, o sinônimo que caiba perfeitamente na métrica e no desenrolar da narrativa e respeite seu enredo, uma prática contínua de palimpsesto, sem contar o fato até recorrente de que em algumas canções existem mais de uma letra. Em uma entrevista antológica, Tom Jobim, falando sobre a linguagem buarqueana, afirma que o que mais lhe impressionava em seu amigo, era que “ele fala Português ... essa esquecida linguagem”. A diversidade e riqueza no uso do nosso vernáculo realmente impressiona em se tratando de composição musical popular, eis alguns exemplos: contravim, diagonal, piracema, embevecia, paralelepípedo, pulsação, despertador, pálidos economistas, parafusando, sanha, priscas, lua cris, dilatada, tórax, escafandristas, sonâmbulo, ofegante epidemia, bazar, pródigo, quimbundos, capataz, flácidas, vozmincê, barçaça, estabanada, éter, rolimã, missionário, tremeluzir, lirismo, traqueia, costurando, sanatório, tabariz, ganja, chafariz, unguento, astronomia, posta-restante, redondilhas, pregas, reverendo, chalupa, cerze, engatinhaste, engalfinha, furta-cor, roendo-as-unhasmente,

prumada, frigobar, orifício, salpicar, sortilégios etc, etc... De fato, são dezenas de palavras, expressões, *a priori* estranhas ao cancionista popular – o vocabulário buarqueano sobra, transborda, enaltece a língua de Camões!

Falamos, pois, de uma linguagem sofisticada, não apenas por conta da riqueza de seu vocabulário, conforme já dito, mas pela densidade literária de suas letras; uma experiência estética que transcende o usual do próprio mundo literário, como diria mais tarde na canção *Uma palavra* (1989) em que diz: “Palavra boa / Não de fazer literatura, palavra / Mas de habitar Fundo / O coração do pensamento, palavra”. O repertório é variadíssimo a partir de um arsenal de palavras, bem descrito por um especialista de primeira hora:

O conteúdo literário das primeiras canções de Chico origina-se de seu domínio da rima e do ritmo, de sua cuidadosa manipulação de efeitos sonoros, de sua coerente forma de estruturar o texto poético e seleção lexical, do uso de metáforas e símbolos, da sutileza no uso de figuras de linguagem e nas ideias, e da percepção profunda de fenômenos psicológicos e sociais. (PERRONE, 1988, P. 39).

Há que se registrar; o fenômeno descrito acima, caracteriza o Chico das primeiras composições, vinte anos e pouco mais¹¹, como por exemplo: *Tem mais samba* e *Marcha para um dia de sol* (1964); seu primeiro compacto com *Sonho de um carnaval, Olé, olá* e a emblemática *Pedro pedreiro* (1965). No ano seguinte, com 22 anos, ganha os prêmios de crítica e de público no IV Festival

11. Grande parte das informações da cronologia buarqueana, até 2009, são tiradas da linha de tempo em HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009, p. 322-333; Cronologia até 2003, Discografia, Bibliografia, Filmes e DVDs em SILVA, Fernando de Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 134-174; Ver ainda, BUARQUE, Chico. *Tantas palavras*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

de Teatro Universitário de Nancy na França. Ainda em 1966, além de *Com Açúcar, Com Afeto, Quem te viu, quem te vê*; lançou a marchinha *A banda*, dividindo o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira com *Disparada* de Theo de Barros e Geraldo Vandré e ainda lança seu primeiro LP – *Chico Buarque de Hollanda*. Em 1967, *Carolina* fica em terceiro lugar no II FIC (Festival Internacional da Canção) e *Roda viva* é classificada em 3º lugar no III Festival da MPB e lança seu segundo LP – *Chico Buarque de Hollanda*, vol. 2. *Bom tempo* (1968), junto com Toquinho, fica em segundo lugar na Bienal do Samba e *Benvinda* vence o IV Festival da MPB; participa da passeata dos *Cem Mil* e vence o Festival Internacional da Canção com a música *Sabiá*, com melodia de Tom Jobim, ocasião em que recebem aquela famosa e estrondosa vaia no Maracananzinho; passado isso, *Sabiá*, uma linda canção em diálogo com a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, em pura intertextualidade, foi se firmando como uma das principais de seu cancionero. Nesse mesmo ano lança seu terceiro LP – *Chico Buarque de Hollanda* – vol 3; a montagem da peça *Roda Viva* é depredada em São Paulo, no Teatro Galpão, atores e técnicos são agredidos pelo CCC – Comando de Caça aos Comunistas, grupo de reacionários que agia especialmente no meio estudantil.

Nas décadas de 70 e 80, percebe-se que o refinamento de sua palavra, de suas letras, mesmo nas canções de protesto, intensifica-se em diálogo com o momento histórico-político do país. “Não é difícil perceber que, às vezes, Chico Buarque faz como se virasse, com uma canção, a página da história” (WISNIK, 2004, p. 243). Em 1970, logo após voltar de seu autoexílio na Itália, lança seu quarto LP, e também um *Compacto* com *Apesar de você*, fenômeno de vendas até ser censurado. No ano seguinte, então

com 27 anos, lança o *LP Construção*, considerado um divisor de águas na música brasileira e igualmente campeão de vendas, um álbum, de fato, símbolo de uma época, com o qual

...funda um novo caminho no interior da obra de Chico Buarque e apresenta alguns de seus argumentos diante do impacto provocado pelo projeto estético e pelo exercício de linguagem tropicalista, pela violência da ditadura militar [...] *Construção* é um disco exemplar da atuação de seu autor: revela muito sobre a execução das estratégias de intervenção do compositor no contexto intelectual, político e estético da época (STARLING, 2009, p. 11, 12).

São os “anos de chumbo”, Em muitas apresentações *Construção* foi entoada junto com *Deus lhe pague* sem interrupção – tragédia e ironia estão ali estampadas – era o rescaldo de um “país da delicadeza perdida”.

Nesse contexto, o elemento religioso em Chico, surge de forma surpreendente como um negativo da foto. Aqui, na *Construção* de Chico, o *Operário em construção* (1959) de Vinicius de Moraes, não sublima a dor, não consegue dizer aquele “não” retumbante e inspirador ao patrão, não toma consciência de sua importância social, não vence o mal como na narrativa evangélica e na poética de Moraes. Chico faz uma releitura do poema, afasta-se da mística religiosa de seu compadre e aponta a tragédia urbana de uma vida destituída de sentido maior, transcendente; o destino do operário, após descrever um cotidiano de “cimento e lágrima” está posto como uma sina inescapável e finaliza: “Morreu na contramão / atrapalhando o público”. Em agonia, o operário sequer pode bradar um “Deus lhe pague” irônico, portanto, um réquiem não-dito, apenas surge no anseio do autor e que expressa bem o momento crítico em que ele vivia. Perrone, percebe aí uma “litanía fingida

baseada na inversão de uma fórmula linguística comumente usada para demonstrar gratidão” (PERRONE, 1988, p. 83). Um tempo de “Desalento” (1971), terceira faixa do *LP Construção*, que expõe uma relação amorosa rompida, e com isso retrata bem aqueles dias obscuros de ditadura militar em nosso país, tempo de exceção, de obrigação ao silêncio, de repressão e de tortura – “...Que o meu desalento/Já não tem mais fim”. A morte do operário equivale ao “Me embriagar até que alguém me esqueça” de *Cálice* (1973), composição em parceria com Gilberto Gil, desse mesmo período e que novamente evoca o elemento religioso como instrumento de catarse, um *cálice* metamorfoseado semanticamente em *cale-se* na esperança de sua proscricção – “Pai afasta de mim esse cálice / De vinho tinto de sangue”. Sim, aqui temos, um componente religioso, uma oração, “Pai” firma a posição da voz lírica, que se dirige a um símbolo em tom de veemente súplica” (FONSECA, 2013, p. 35), contudo, na boca de Chico, o significado é claramente social e político por meio de um esforço alegórico. Relata uma condição dramática. Fonseca é ainda mais preciso,

O cálice, que seria sagrado, na verdade, encontra-se conspurcado pelo vinho sacrificial, que é o sangue dos cidadãos assassinados pelo regime de exceção. Não é o sangue sagrado da doação, mas o vinho tinto líquido obscuro, do sacrifício daqueles que lutaram por liberdades e foram imolados/assassinados nas câmaras de tortura, dando a vida pelo ideal de liberdade e justiça, em prol da coletividade. (FONSECA, 2004, *loc cit.*).

O religioso, aqui serve de “gatilho”, como mediação para fins distintos; evoca uma doutrina cristã tradicional – o sacrifício vicário –, porém, sem conotações metafísicas, arma-se de uma hermenêutica contextual muito devedora do já apregoado pela TdL – Teologia da Libertação, o que confirmaria no futuro sua estreita

amizade com teólogos promotores dessa corrente de interpretação, como Frei Betto e Leonardo Boff¹². No entanto, este último consegue, em nome da “graça”, dar um sentido espiritual e humanista cristão ao *Deus Ihe Pague* buarqueano: “Se assim é, então, “tudo é graça”, pois tudo é feito com a força e energia que percebemos de Deus: o bem e o mal, o pão prá comer e o crime pra comentar. Daí se justifica o refrão “Deus Ihe Pague” (BOFF, In: FERNANDES, 2013, p. 94). Já Frei Betto, diz que “Nele [Chico] também o verbo se faz carne, e música e texto e protesto. Por isso, preza tanto o espaço que o abriga: o silêncio, onde apreendeu com os monges a lapidar significantes e significados” (BETTO, In: FERNANDES, 2013, p. 53). O Chico desse período vivencia a crise política e social no seu mais alto grau, não se permite qualquer forma de escapismo, religião é apenas uma linguagem, mas que pode sim ser utilizada. Para Chico “... inventar o meu próprio pecado” significa ter a liberdade de escolha. Em suas canções, Chico Buarque põe em andamento um processo de secularização dos elementos religiosos, transfigura-os em “munição” política e social.

A expressão religiosa aparece ainda na enigmática e indefinível composição *O que será* (1976), em suas três versões, *Abertura/À Flor da Pele/À Flor da Terra*, como uma fórmula ineficaz, insuficiente diante das questões da existência humana – “Que nem dez mandamentos vão conciliar... Que nem todos os santos... Que juram os profetas embriagados”. Se aplicarmos esse mesmo princípio à canção *Moto-Contínuo* (1981), considerando sua “re-

12. Ambos participaram no livro em homenagem a Chico Buarque de Hollanda nos seus 60 anos, Frei Beto. “Chico, silêncio e palavra”, p. 49. Leonardo Boff. “Chico Buarque e a cultura humanista e cristã”, p. 83-94. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.) *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

serva de sentido” como instrumento para “abrir” a obra e decifrar seus segredos eliminando sua ambiguidade, seguindo Eco, a expressão “você” que se repete 12 vezes, certamente ganharia um sentido sublime, divino. Isso fica claro especialmente na parte final do poema: “E quando um homem já está de partida / da curva da vida ele vê / Que o seu caminho não foi um caminho sozinho porque / Sabe que um homem vai fundo e vai fundo e vai fundo / se for por você. Típico artifício em uma obra aberta ainda que não esteja na *intentio operis* mas com o risco de uma superinterpretação.

No ano seguinte, juntamente com Edu Lobo, Chico compôs as músicas para o balé “O grande circo místico” (1982). Entre elas, se destacam, dentro da temática que aqui contemplamos, *Sobre Todas as Coisas, A Bela e a Fera e Beatriz*. Todas são peças fundamentais no mosaico interpretativo que Chico Buarque fez para transpor ao mundo musical uma peça literária que é parte integrante da obra *A túnica inconsútil* (1938) de Jorge de Lima (1895-1953), que conta a história de um clã circense – *Knieps*, na verdade, os bastidores dessa história. Autor que fez parte da segunda geração modernista, escreveu e discutiu sobre o negro e na literatura oscilou entre o formalismo e o misticismo. A primeira das canções mencionadas, posteriormente incluída no *CD Paratodos* (1993), relata um desejo intenso não correspondido e, por isso mesmo se utiliza de uma forte argumentação religiosa de persuasão e convencimento: “Pelo amor de Deus/Não vê que isso é pecado, desprezar que lhe quer bem/Não vê que Deus até fica zangado vendo alguém/Abandonado pelo amor de Deus” (BUARQUE, 1982). No contexto da obra de Jorge de Lima, é o marido, Ludwig quem religiosamente implora a que Margarete permita-lhe tocar, pois, ela, em revolta contra o pai, Oto, que lhe proibira ir ao convento, tatua

em seu ventre a “Via-Sacra do Senhor dos Passos”, para que ninguém a tocasse. Entretanto, Rudolf, boxeur, integrante do circo, sendo ateu, não respeitando Margarete, a violenta, drama musicado na canção *A Bela e a Fera* que, “O enunciador na canção, homem-fera, dispara em desejo e brutalidade” (MOUSINHO, 2013, In: FERNANDES, p. 229). *Beatriz* fecha a trinca, Chico usa de sua criatividade e transforma a equilibrista Agnes em Beatriz, uma atriz. Homenageia Dante Aligheri e sua *Divina Comédia*. Beatriz, junto com São Bernardo conduzem Dante ao *Paraíso*, passando antes pelo *Inferno* e *Purgatório*. Nela estão incluídos, conforme nos diz Dante no *Paraíso*, São Pedro, São Tiago, São João Evangelista. Seria Beatriz simplesmente um símbolo da teologia, portanto de todo o edifício religioso medieval, ou seria ela Beatrice Portinari, a musa inspiradora de Dante, sua paixão terrena? Parece ser que Chico prefere a humanidade de Beatriz, ainda que aponte suas virtudes espirituais, a própria condução de Dante, evidencia isso, no entanto, aqui também, Chico, seculariza, desmistifica, mesmo a musa de Dante: “Será que é pintura / O rosto da atriz”, “E se ela só decora o seu papel”; “Será que é cenário a casa da atriz”; “E se as paredes são feitas de giz; “Será que é mentira” CLARK PERES, 2016, p. 85). Sua Beatriz, brasileira, pode “despencar do céu”, revelando sua humanidade. “Afinal, é uma montagem na qual se insere a canção é um circo que, mesmo sendo “grande” e “místico, traz as marcas do prosaico e do profano” (CLARK PERES, 2016, p. 86).

Duas canções, em sua integralidade, tratam de forma explícita a temática religiosa. A primeira é *Salmo* (1985), do *LP O corsário do rei*, composta, entre outras, para a peça de teatro homônima de Augusto Boal, encenada no Rio de Janeiro, no mes-

mo ano e posteriormente inserida no *CD Álbum de Teatro* (1997), que também incluiu a instrumental *Oremus*, composição de Edu Lobo (ainda sem letra), além de *Beatriz*, *Sobre todas as coisas* e *A Bela e a Fera*, todas estas comentadas acima, com interessantes elementos religiosos. *Salmo* traz a realidade religiosa do Antigo Testamento, é um típico cântico de lamento, no qual, o sofrimento do servo fiel está sublimado, transfigurado em desejo ardente. Em meio a “grande torpor”, o devoto oferta louvor ao seu Deus: “Rendo-vos mil graças, meu Senhor”. Ademais, em meio ao tormento e confusão, suplica: “Fustigai-me, meu Senhor”. E na espera da salvação, por conta de tão nobre penitência, a súplica se desdobra em absoluta submissão:

Meu Deus abri-me as portas
Da eterna servidão
Lançai-me vossa cólera
No templo de Sião

A segunda é *A permuta dos santos* (1987/1988) igualmente em parceria com Edu Lobo. Música feita para o balé *Dança da meia-lua* e que consta no *CD Chico Buarque* de 1990. Em seu encarte, a letra está precedida de uma preciosa citação do *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Luís da Câmara Cascudo:

Outro recurso muito eficaz, o mais eficaz de todos eles, consiste em “contrariar” os santos [...] Em 1779 as imagens de Nossa Senhora da Conceição do Apodi e Nossa Senhora do Impossíveis foram permutadas, vindo as duas em procissão, num percurso onde houve sermão e cânticos. Caiu uma chuva tão forte que o padre vigário fez voltar as procissões para suas respectivas sedes, e ainda brotou uma fonte de água onde os dois andores defrontaram... por onde o catolicismo mantém as formas mais doces e primitivas. (*Apud* BUARQUE, 1987/1988).

A canção é uma interpretação desse fenômeno, mergulha

no imaginário religioso popular brasileiro setecentista, mas o faz de forma jocosa e simpática descreve as permutas dos santos, tudo em ritmo de ladainha. Ao final das várias permutas descritas, Chico, acrescenta seu comentário de humor crítico e revelador: “Mas se a vida mesmo assim não melhorar / Os beatos vão largar a boa-fé / E as paróquias com seus santos / Tudo fora de lugar/ Santo que quiser voltar pra casa / Só se for a pé”. De certa maneira, a ação secularizadora buarqueana continua aqui, ignora o milagre supostamente ocorrido e em seu lugar, ressalta não só a apostasia – “Os beatos vão largar a boa-fé”, mas também uma penitência às avessas – “Santo que quiser voltar pra casa Só se for a pé”. O folclore brasileiro surge precisamente desses acontecimentos que transgridem a formalidade e o previsível do rito.

Na canção *Paratodos*, primeira faixa do *CD* de mesmo nome (1993), Chico exalta a mpb em seus principais autores, Desde seu “maestro soberano”: Antonio Brasileiro até “jovens à vista” receitando-os contra males que tradicionalmente a religião tem se ocupado: “contra fel, moléstia, crime / Use Dorival Caymmi / Vá de Jackson do Pandeiro... Fume Ari / Cheire Vinícius / Beba Nelson Cavaquinho e assim, vai passando pelo baião, pelo choro, pelo velo samba, pela tropicália, bossa nova, jovem guarda, instrumentistas e grandes intérpretes da mpb. Quem tem acesso a essa farmacopeia necessita religião? A arte não é isso também, essa abertura às realidades transcendentis mas não necessariamente religiosas? Na música *Carioca*, faixa inicial do *CD As cidades* (2001), de repente surge “O reverendo num palanque lendo o Apocalipse”, nada mais! Se mistura à mixórdia carioca. Luta com o vendedor de tapioca quentinha e gostosa por um espaço, briga com o baile funk, com o samba no Flamengo, em meio a asas del-

ta, gaivotas, perdido na neblina da ganja, é um ser deslocado, estranho, porta um discurso do futuro apocalíptico, embora datado, oferece respostas para perguntas inverossímeis, está fora de seu habitat. Cinco anos mais tarde, em seu *CD Chico Buarque Carioca* (2006), dedicado Rio de Janeiro, em sua primeira faixa, descreve o *Subúrbio*, mencionando geograficamente bairros e favelas – “[...] Lá não tem moças douradas expostas, andam nus pelas quebradas teus exus / Não tem turistas / Não sai fotos nas revistas / Lá tem Jesus / E está de costas / Fala Maré, Fala Madureira...” (BUARQUE, 2006). O subúrbio fala por si, está só, o Estado não chega, pois, “a chapa é quente”, a própria religião, segundo Chico, lhe deu as costas, a indiferença não é apenas geográfica, trata-se de um *apartheid* brasileiro que se repete nas periferias das grandes cidades.

Em *Sinhá*, parceria com João Bosco, décima faixa de seu *CD Chico* (2011) narra com detalhes uma situação dramática em um Brasil antigo, contudo, atual – o tema da escravidão e um cotidiano concreto da época: o tronco. Chico, pela boca do escravo açoitado, responde à violência iminente por meio do sincretismo religioso – “eu choro em lorubá mas oro por Jesus”, na simplicidade de uma pequena frase, o enfrentamento de um problema crônico da realidade brasileira, ontem e hoje. A tolerância, que Gilberto Gil já havia cantado em “Guerra Santa”, a propósito do “chute na santa” como superação do ódio, da guerra, da desigualdade, irrompe precisamente no desespero da vítima diante de seu algoz, a camuflagem religiosa em nossa história salvou-nos barbárie total. Nesse mesmo álbum, está a canção *Querido Diário*, faixa inicial, como que se apresentando, a partir do nome se deduz claros nuances biográficos, sua letra fala por si: “Hoje topei com alguns

conhecidos meus / me dão bom-dia cheios de carinho / Dizem para eu ter muita luz, / ficar com Deus / Eles têm pena de eu viver sozinho /... Hoje pensei em ter religião / De alguma ovelha, talvez, fazer sacrifício / Por uma estátua ter adoração / Amar uma mulher sem orifício”. O desejo religioso se faz efêmero e logo passa, em seu lugar acontece o amor, o desejo que inflama:

Hoje, afinal, conheci o amor
E era o amor, uma obscura trama
Não bato nela, não bato
Nem com uma flor
Mas se ela chora, desejo me inflama (BUARQUE, CD
– Chico, 2011)

Considerações finais

É muito comum perceber que Chico Buarque em suas canções cria personagens, montando uma história ao redor delas, é bem possível que traços do autor estejam presentes no emissor e sejam comunicados aos receptores. São abordagens do cotidiano brasileiro, porém, ainda que sejam corriqueiras, são construções sofisticadas, como que nivelando por cima a capacidade de compreensão de suas narrativas. Trazem em si outros contextos geográficos, brinda-nos com a clássica literatura brasileira e estrangeira. Seus intertextos são primores da arte literária, aliás, em algum momento em entrevista, reconheceu ter mais intimidade com a literatura do que com a própria música; assim, Camus, Joyce, Guimarães Rosa, Shakespeare, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes entre tantos; são seus interlocutores ao veicular nas canções sua visão de mundo. Essas raras condições criam, segundo Eco e outros a possibilidade de diálogo, com o qual as obras podem ser complementadas.

A religião se insere, precisamente aí. Não obstante manter uma equidistância respeitosa, reconhece nela um elemento natural da cultura brasileira, formadora de sua identidade como nação. Mesmo que em momentos lhe pareça ser indiferente, e talvez até um fator de alheamento, fruto de sua formação intelectual, ela (a religião) vez por outra se insinua e nela os enigmas buarqueanos continuam nos deslumbrando.

Referências

- BUARQUE, Chico. **LP – Construção**, 1971.
- BUARQUE, Chico. **LP – Chico Buarque**, 1978.
- BUARQUE, Chico. **CD – Chico Buarque**, 1990.
- BUARQUE, Chico. **CD – Paratodos**, 1993.
- BUARQUE, Chico. **CD – As Cidades**, 2001.
- BUARQUE, Chico. **CD – Chico Buarque Carioca**, 2006.
- BUARQUE, Chico. **CD – Chico**, 2011.
- BUARQUE, Chico e LOBO, Edu. **LP – Grande Circo Místico**, 1982.
- BUARQUE, Chico e LOBO, Edu. **LP – O Corsário do Rei**, 1985.
- BUARQUE, Chico e LOBO, Edu. **CD – Álbum de Teatro**. 1997.
- CLARK PERES, Ana Maria. **Chico Buarque: recortes e passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.
- ECO, Umberto. **Il problema estético in Tommaso d’Aquino**. Milano: Bompiani, 1970.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ECO, Umberto. **Arte e beleza na estética medieval**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1991.
- ECO, Umberto. **Semiótica e filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

- ECO, Umberto. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1971.
- ECO, Umberto. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1993.
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: Leya, 2013.
- FONSECA, Aleilton. “Cálice que não se cala”. In: FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: Leya, 2013.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Tantas palavras**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KESKE, Humberto I. “Experiências interpretativas: a noção de recepção em Umberto Eco”. In: Revista Líbero – Ano X – nº 20 – Dez 2007.
- KIRCHOF, Edgar R. **As verdades da criação; uma abordagem estrutural de GN 1-2, 4a**. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- KIRCHOF, Edgar R. **Umberto Eco e a estética semiótica**. Prâxis (Novo Hamburgo), v. 1, p. 41-47, 2007.
- LIMA Luiz C. “A Problemática Estética”. In: **Estruturalismo e teoria da literatura**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- LOCKE, John. **Ensaio sobre o entendimento humano**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- MARCUSE, Herberth. **Eros e civilização**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MOUSINHO, Luiz A. “Palcos de um Planeta: “Beatriz” e O Grande Circo Místico”. In:
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: Leya, 2013.
- NOGUEIRA, Paulo A. S. (org.). **Linguagens da Religião**. Desafios, métodos e conceitos. São Paulo: Paulinas, 2013.
- NOGUEIRA, Paulo A. S. (org.). **Religião e linguagem: abordagens teóricas interdisciplinares**. São Paulo: Paulus, 2015.
- NÖTH, Winfried e SANTAELLA, Lúcia. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Paulus, 2017.
- NÖTH, Winfried. **A semiótica no século XX**. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- E. OBERTI. “Estética”. In: **Sacramentum Mundi, vol 2: Enciclopedia Teológica**. Barcelona: Herder, 1982.

- PAREYSON, Luigi. **Os problemas de estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PERRONE, Charles A. **Letras e letras da mpb**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PIERCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SILVA, Fernando de B. e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- STARLING, Heolisa M. M. **Uma pátria paratodos: Chico Buarque e as raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- TATIT, Luiz e LOPES, Ivã C. **Elos de melodia & letra: análise semiótica de seis canções**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- VALLS, Alvaro L. M. **Estudos de estética e filosofia da arte: numa perspectiva adorniana**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- WISNIK, José Miguel. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZAPPA, Regina. **Chico Buarque: para todos**. Rio de Janeiro Relume Dumará, 1999.



Artigo enviado em
28/04/2018
e aprovado em
09/12/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

* Doutor em filosofia.
Professor do Departamento
de Filosofia e dos
Programas de Pós-
graduação em Filosofia
e Ciências da Religião
da Universidade Federal
de Sergipe. Email:
aegrupillo@gmail.com.

Politeísmo, teísmo e panteísmo em *O Homem que foi Quinta- feira* de G.K. Chesterton

Polytheism, Theism, and
Pantheism in *The Man Who Was
Thursday* by G.K. Chesterton

Arthur Grupillo *

Resumo

Em *O Homem Eterno*, de 1925, Chesterton afirma que às vezes esquecemos que há emoção no teísmo. E que um romance no qual muitos personagens se revelassem o mesmo personagem “seria um romance emocionante”. Isto acende um lampejo de interpretação para o leitor de *O Homem que foi Quinta-feira*, romance policial publicado em 1907, no qual vários personagens que compõem o Conselho Anarquista Central vão se descobrindo, um a um, detetives disfarçados. O presidente, “Domingo”, por fim se revela o chefe de polícia que os designou para investigar, sem saber, apenas a si mesmos. Seguindo esta interpretação, os membros do Conselho, que recebem por codinomes os dias da semana (herdados dos deuses pagãos na maioria dos idiomas ocidentais), seriam apenas “deuses”, que nada mais são do que disfarces de uma mesma ideia fundamental, Deus, personificado por “Domingo”. Mas uma leitura atenta da obra mostra que “Domingo” é um personagem ambíguo, que ora demonstra características de Deus, ora da Natureza, e que, por isso, *O Homem que foi Quinta-feira* não deve ser tomado simplesmente como exemplo do pensamento de Chesterton, sendo mais adequado interpretá-lo como resposta a um pessimismo que rondava o autor à

época, mas ainda não alicerçada no espírito da *Ortodoxia*, obra principal de sua teologia.

Palavras-chave: Chesterton, romance policial, Deus, Natureza, ortodoxia

Abstract

In *The Everlasting Man*, of 1925, Chesterton states that we sometimes forget that there is a thrill in theism. And that a novel in which many characters turned out to be the same character “would certainly be a sensational novel”. This sparks a glimmer of interpretation for the reader of *The Man Who Was Thursday*, a detective story published in 1907 in which several characters who make up the Central Anarchist Council go discovering, one by one, as detectives. The president “Sunday” finally reveals to be the chief of police who appointed them to investigate, unknowingly, only themselves. Following this interpretation, the Council members, codenamed after the days of the week (inherited from pagan gods in most western languages), would be merely “gods,” who are nothing more than disguises of the same fundamental idea, which is God, personified by “Sunday”. But a careful reading of the work shows that “Sunday” is an ambiguous character, who sometimes demonstrates characteristics of God, sometimes of Nature. Therefore, *The Man Who Was Thursday* should not be simply taken as an example of Chesterton’s thought; it is more appropriate to interpret it as a response to a pessimism by which the author was surrounded at the time, but a response not yet grounded in the spirit of *Orthodoxy*, the main work of his theology.

Keywords: Chesterton, detective story, God, Nature, Orthodoxy

Introdução: motivação filosófica e teológica para o estudo do romance

Assim como *O Napoleão de Nothing Hill*, de 1904, e como *A Esfera e a Cruz*, de 1910, o “thriller” policial *O Homem que foi Quinta-feira* [*The Man Who Was Thursday*], pode ser enquadrado na categoria de “romance alegórico”, para usar expressão do Pe. Ian Boyd (2013, p.6), especialista na obra do romancista, jornalista e apologista

britânico G.K. Chesterton.¹ A obra tem o aparente objetivo de satisfazer um impulso duplo do escritor: o poético e o filosófico, que, juntos, formariam o teológico. Da mesma maneira que o cristianismo satisfaz, segundo sua reflexão apologética, estes dois impulsos espontâneos e inevitáveis do ser humano, a saber, o impulso criativo e mitológico, de um lado, e o racional e lógico, de outro, objetificando a ideia, sumamente simples e sumamente difícil, do “mito verdadeiro”, que é, para ele, a estranha e real história de Jesus Cristo.²

É importante mencionar isso, antes de qualquer coisa, para enfatizar a história de Jesus Cristo como verdade “ensinada aos pobres”, isto é, como complexa filosofia tornada muito mais simples na forma da história de um homem. Do contrário, sem a história, esta verdade se perde na obscuridade de conceitos filosóficos que pretendem explicar, eles mesmos, sua concretude – como pretendeu boa parte do gnosticismo especulativo –, o que é aparentemente impossível. Mas essa pretensão, cujo exemplo mais sofisticado é sem dúvida o idealismo absoluto de Hegel, quer, como filosofia, e não como religião, contar apenas a verdade, sem a forma, que ela teria, de uma narrativa, de uma representação simbólica universal, mas não apenas no sentido filosófico, e sim também como algo essencialmente acessível aos pobres, para mantermo-

1. *The Napoleon of Nothing Hill* conta, em português, com uma edição de domínio público ilustrada e com a tradução de Mathias de Azevedo Bueno: *O Napoleão de Nothing Hill*. Campinas: Ecclesiae, 2016. Até pouco tempo, *The Ball and The Cross* não tinha versão em português, quando apareceu uma tradução anônima atualmente comercializada apenas em formato e-book. Diferentemente, *The Man Who Was Thursday* recebeu várias traduções e edições, no Brasil como em Portugal. Vale a pena mencionar duas: *O Homem Que Era Quinta-Feira*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, e a que utilizaremos neste artigo: *O Homem que foi Quinta-feira (Um Pesadelo)*. Trad. José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Agir, 1967, sempre comparada com o original: CHESTERTON, G.K. *The Man Who Was Thursday – A Nightmare*. New York: Dover Publications, 1986.

2. Esta ideia, que perpassa boa parte da obra ficcional do autor, está formulada no capítulo *A história mais estranha do mundo* em: CHESTERTON, G.K. *O Homem Eterno*. São Paulo: Mundo Cristão, 2010.

-nos fiéis à imagem utilizada nos evangelhos (Mt 11:4-5).³

O objetivo de enfatizar este ponto é que ele constitui, em linhas gerais, a motivação filosófica e teológica para o estudo do romance em questão, e isso contra um pano de fundo bem específico. É que, de acordo com o filósofo esloveno Slavoj Žižek, o escritor G.K. Chesterton – conhecido por insistir nos paradoxos inerentes ao pensamento cristão, tais como o “perder a vida para ganhá-la” e principalmente a ideia de um Deus que se limita em sua própria criação, conferindo livre-arbítrio à criatura e, por fim, sacrificando-se por ela – encarna o que poderia ser chamado de “hegelianismo britânico” (ŽIŽEK, 2006). Ele pensa, aqui, na misteriosa e resignada passagem da obra apologética mais famosa do escritor, *Ortodoxia*, onde se lê:

O cristianismo é a única religião do mundo a sentir que onipotência tornava Deus incompleto. Apenas o cristianismo sentiu que Deus, para ser totalmente Deus, deve ter sido rebelde bem como rei. Dentre todos os credos, o cristianismo foi o único que acrescentou a coragem às virtudes do Criador. Pois a única coragem digna desse nome deve necessariamente significar que a alma pas-

3. Trata-se da famosa passagem na qual João Batista, na prisão, ouvindo falar a respeito das obras de Jesus, envia discípulos a fim de perguntar se ele era aquele que havia de vir ou se deviam esperar outro. Pergunta à qual Jesus respondeu com as seguintes palavras: “Ide contar a João o que estais ouvindo e vendo: os cegos recuperam a vista, os coxos andam, os leprosos são purificados e os surdos ouvem, os mortos ressuscitam e os pobres são evangelizados” (Trad. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional/Paulus, 1995). Ecoando as palavras do profeta Isaías (Is 61:1), a “boa nova” toma a forma de uma narrativa acessível aos pobres, como o derradeiro “milagre” que, junto com os demais, aparentemente mais milagrosos, dá testemunho do que perguntava João Batista. Em suas Lições de *Introdução à História da Filosofia*, na redação de Berlim, 1820, Hegel se refere a essa passagem como prova de uma consciência religiosa que “é o produto da fantasia pensante, ou do pensar que unicamente apreende mediante o órgão da fantasia e tem a sua expressão nas figuras por elas produzidas. (...) A religião dirige-se não só em geral a todos os modos da cultura – “o evangelho é anunciado aos pobres” –, mas deve também, enquanto religião expressamente dirigida ao coração e ao ânimo, entrar na esfera da subjetividade e, assim, no recinto do modo finito da representação.” HEGEL, G.W.F. *Introdução à História da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2006, p.43 (itálicos nossos).

sa por um ponto de ruptura e não se parte.

Dizendo isso, de fato estou abordando uma questão que não é fácil discutir porque é obscura e terrível; e peço desculpas de antemão se algumas de minhas frases não forem bem entendidas ou se eu parecer irreverente no tocante a um assunto que os maiores santos e pensadores com razão recearam abordar (CHESTERTON, 2008, p.227).

Chesterton chega mesmo a dizer, no que se refere ao paradoxo extremo do Getsêmani, no extremo do paradoxo de um Deus-homem, de um *logos* que se fez carne, que se deixarmos aos ateus que escolham um deus, eles “encontrarão apenas uma divindade que chegou a expressar a desolação deles; apenas uma religião em que Deus por um instante deixou a impressão de ser ateu” (2008, p.228). Até aqui, em que pese o fato de a questão se tornar “difícil demais para a fala humana”, não há nada em conflito com o pensamento teológico ortodoxo, mas apenas o risco, imenso, é verdade, de abordar assunto receado até pelos “maiores santos”. Entretanto, Žižek aparentemente não receia afirmar que esta questão – que não é fácil discutir porque é obscura e terrível – é “narrativamente apresentada como a identidade do misterioso chefe de polícia e do Presidente dos anarquistas” em *O Homem que foi Quinta-feira* (ŽIŽEK, 2006).⁴ E é esta interpretação que consideramos problemática, seja do ponto de vista teológico seja do ponto de vista literário.⁵ Para provar sua tese de um “hegelianismo britânico” em Chesterton, Žižek utiliza estas duas obras, quase

4. Žižek se vale dessa intuição em sua filosofia pós-moderna do cristianismo, mais de uma vez: na obra *The Puppet and the Dwarf: The perverse core of Christianity*. Cambridge/London: The MIT Press, 2003, e no livro publicado em conjunto com o teólogo John Milbank *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?* Cambridge/London: The MIT Press, 2009. Os dois livros possuem tradução em português.

5. Tal opinião é compartilhada, da mesma forma, por TOPPING, Ryan. “Notes from the Underground: Slavoj Žižek on Chesterton on Paradox”. In: *The Chesterton Review*. v.36, Issue 1/2, Spring/Summer 2010, p.61-2

que exclusivamente: *Ortodoxia* e *O Homem que foi Quinta-feira*, e minha hipótese é que elas não se encaixam tão perfeitamente como ele supõe. E ainda menos, se tivermos em mente a obra madura do escritor inglês.

As aproximações de Žižek poderiam funcionar melhor se, em *O Homem que foi Quinta-feira*, o chefe de polícia e o presidente dos anarquistas pudessem ser tomados por esse misterioso Deus ao mesmo tempo rei (chefe de polícia) e rebelde (presidente dos anarquistas) de que fala *Ortodoxia*. Mas, a fim de tentar tornar explícito o que torna essa interpretação tão possível quanto problemática, precisamos introduzir o leitor ao conteúdo do romance.

1. O Homem que foi Quinta-feira

Publicado apenas um ano antes de *Ortodoxia* – o que pode ser uma armadilha para o intérprete – o romance policial *O Homem que foi Quinta-feira*, que tem por subtítulo “*Um pesadelo*” [A *Nightmare*], narra a estranha aventura do protagonista Gabriel Syme, identificado como “um poeta da lei, um poeta da ordem”, ou ainda, “um poeta da respeitabilidade. Por isso alastrou-se, entre os moradores de Saffron Park, a suspeita de haver ele despencado daquele céu inverossímil” (CHESTERTON, 1967, p.11). As alegorias começam desde aí. O primeiro nome de Syme, Gabriel, é rapidamente mencionado no início da história e raramente repetido, em provável referência ao anjo Gabriel. Diz-se do protagonista que “particularizou sua chegada por diferir de Gregory”, na verdade Lucian Gregory, de novo em presumível referência a Lúcifer, o anjo decaído da tradição cristã, identificado como “o poeta dos cabelos vermelhos”, um homem “digno de ser escutado, mesmo que devesse a gente rir dele no fim. Entoava a velha cantiga da anar-

quia da arte e da arte da anarquia” (CHESTERTON, 1967, p.10). Há uma terceira personagem mencionada no início do romance, Rosamond Gregory, irmã de Lucian, mas que, para todos os efeitos, só aparece no fim, quando tudo acaba, portanto quando o pesadelo acaba, e que representa a “insensata responsabilidade” do homem comum, mais especificamente, da mulher comum.

Na verdade, há uma infinidade de alegorias intrigantes – prováveis ou possíveis – ao longo de todo o romance, que seria naturalmente interessante explorar aqui, mas desnecessário para nosso propósito primordial: chegar à figura chave que para alguns é uma alegoria do Deus cristão. O fato é que Syme, o poeta da respeitabilidade, começa a ridicularizar os ideais anarquistas de Gregory, cuja missão é “abolir o governo”; mais do que isso, “abolir Deus”, negar “todas as arbitrarias distinções entre o vício e a virtude, a honra e a traição, que ainda constituem o fundamento da rebeldia dos simplórios”, abolir até mesmo “o certo e o errado” (CHESTERTON, 1967, p.22).

Mas toda a história de dinamitar cidades, de abolir valores, jamais é levada a sério por Syme, que toma esse ideal por uma “gaiatice”. Tanto que, ao tentar imiscuir-se na sociedade com seus ideais anarquistas, Gregory arrisca vários disfarces, sem sucesso. Inicialmente, vestido de bispo, começou a agir como um ancião terrível e estranho que oculta um segredo cruel. Logo descobriram que ele não era um bispo, pois um bispo não age assim. Depois tentou o disfarce de milionário, e defendia o capital com tanta ênfase, que logo descobriram que na verdade ele era muito pobre. Por fim, disfarçou-se de major, e fez tanta apologia da violência e da guerra, que logo se viu envergonhado, pois os majores não procedem assim. Em desespero, aceitou a recomendação do Presidente

do Conselho Central Anarquista, do qual Gregory na verdade ainda não fazia parte oficialmente, de disfarçar-se de anarquista. E ao pregar o anarquismo, o derramamento de sangue e a destruição de todos os valores, enfim encontrou um bom disfarce, já que ninguém levava a sério o anarquismo, nem sua promessa de sangue e destruição. Então ele pôde seguir em paz sendo um anarquista, disfarçado de anarquista.

Tendo sido, então, perguntado sobre quem era esse medonho Presidente, Gregory responde: “– Nós tomamos o chamamos Domingo [*Sunday*]. O Conselho Central Anarquista”, acrescenta, “se compõe de sete membros que receberam os nomes dos dias da semana” (CHESTERTON, 1967, p.24). E para provar a Syme que seus ideais eram “sérios”, Gregory promete levá-lo a uma reunião secreta dos anarquistas no qual seria eleito o próximo “Quinta-feira”, pois o anterior tinha acabado de falecer no melhor exercício de sua função. Gregory julgava que seria escolhido como o próximo “Quinta-feira”, mas a reunião toma uma direção insuspeitada. Depois de fazer um discurso com o intuito de mostrar que o anarquismo é sério, que é incompreendido, mas nobre em seus princípios, logo é rejeitado por seus próprios companheiros, que não querem absolutamente ser nobres, mas querem ser torpes mesmo, e decidem, assim, dar o cargo de “Quinta-feira” a Syme, que estava ali, quem sabe, por acaso ou não.

Mas, ao assumir a condição de Quinta-feira, um dos sete membros de uma organização anarquista das mais perigosas da Europa, Syme trazia consigo um segredo. Ele era na verdade um detetive disfarçado de poeta. Era alguém que um dia tinha se revoltado contra essa atitude meramente vazia e autocontraditória de se revoltar, e resolvera, então, ser um poeta da ordem e da

respeitabilidade. “Assediado desde a infância por todos os tipos inconcebíveis de revolta, Gabriel teve de revoltar-se em nome de alguma coisa. Assim, revoltou-se em nome da única coisa que restava: o bom senso” (CHESTERTON, 1967, p.39). E havendo conhecido um guarda que viu sua revolta contra toda revolta, este sugeriu que ele seria bastante adequado para um serviço policial específico destinado a combater as “aberrações do intelecto” (CHESTERTON, 1967, p.41).

O guarda explica que a situação do mundo mudou. Que nos últimos tempos tem havido uma conspiração puramente intelectual contra a civilização. Que, para isso, estavam sendo recrutados não quaisquer polícias, mas polícias-filósofos. Enquanto o detetive comum vai às cervejarias capturar ladrões, o polícia-filósofo vai aos saraus artísticos descobrir pessimistas. As razões dessa polícia filosófica são dignas de citação:

Afirmamos que o criminoso mais temível destes tempos é o filósofo moderno inteiramente bárbaro. Comparados a ele, arrombadores e bigamos são homens de moralidade perfeita. (...) Aceitam o ideal essencial do homem; só que o procuram erroneamente. Os ladrões respeitam a propriedade; só que desejam que a propriedade se torne propriedade deles para que possam respeitá-la mais e melhor. Mas os filósofos condenam a propriedade enquanto propriedade, querem destruir a simples ideia de posse pessoal. Os bigamos respeitam o matrimônio, ou então não levariam a cabo a formalidade altamente cerimoniosa e ritualística da bigamia. Mas os filósofos desprezam o casamento como casamento. Os assassinos respeitam a vida humana; apenas desejam obter para si mesmos uma abundância maior de vida humana, com o sacrifício daquelas que lhes parecem vidas menores. Mas os filósofos odeiam a vida mesma, a deles e a dos outros (CHESTERTON, 1967, p.43).

É daí que Syme chega a conhecer o chefe de polícia. Um homem enorme, de grande envergadura, mas que só é visto de

costas, e que tem o capricho de viver num breu, sem jamais mostrar o rosto. Só que este homem, estando a par de tudo, rapidamente o recruta. Todo o romance tem a atmosfera lúgubre do estilo de Kafka, que sabemos ter sido intenso leitor de Chesterton, e a história vai tomando, cada vez mais, o sombrio ar sufocante e envenenado de um verdadeiro pesadelo. Pois Syme, na condição de detetive disfarçado, conseguira se infiltrar no núcleo da organização criminosa que combatia, e era agora o novo Quinta-feira.

Sem delongas, Syme é apresentado ao resto da organização, e na primeira reunião conhece o Secretário do Conselho, homem de sorriso medonho (o Segunda-feira), o caricato e ridículo polonês Gogol (Terça-feira), o Marquês de St. Eustache, de postura aristocrática narcotizante (Quarta-feira), o Professor de Worms, de andar paralítico (Sexta-feira), o médico de enigmáticos óculos escuros Dr. Bull (Sábado) e, por fim, o Presidente do Conselho, Domingo, homem descomunal, de dorso montanhoso. A primeira coisa a reparar neste estranho personagem é que “o rosto dele era enorme; mesmo assim, era concebível num ente humano”, diz Syme (CHESTERTON, 1967, p.53). A segunda era que “quando tinha sobre si os olhos do Presidente, sentia-se como se fosse feito de vidro. Reconhecia, sem a menor sombra de dúvida, que Domingo, sossegada e misteriosamente, tinha descoberto que ele era espião” (CHESTERTON, 1967, p.60).

De imediato, o leitor, desde já ambientado à atmosfera alegórica do romance – e com alguma informação sobre a obra apologética de Chesterton –, poderia supor em Domingo traços de um deus ou mesmo de Deus. A ideia de que seu rosto era enorme, mas mesmo assim concebível num ser humano, poderia até aproximá-lo de uma representação cristã, e a de que ele sabia,

sem a menor sombra de dúvida, sobre quem era Syme, sugere uma onisciência tipicamente teísta. Outros traços sugestivos deste tipo não deixam de aparecer ao longo de toda obra, mas a primeira ocorrência que nega a interpretação teísta de Domingo se dá concomitantemente ao primeiro encontro, se bem que num “segundo pensamento”. Pois de fato o primeiro pensamento que ocorreu a Syme foi o de que Domingo e o resto do Conselho poderiam esmagá-lo se quisessem, a qualquer momento. Mas:

O segundo pensamento que nunca lhe ocorreu foi o de ser espiritualmente conquistado pelo inimigo. Muitos modernistas, calejados numa impotente adoração da inteligência e da força, podiam ter afrouxado sua lealdade, sob a tirania de uma personalidade vigorosa. Podiam ter chamado Domingo super-homem. E se tal criatura é concebível, sem dúvida era Domingo quem melhor a corporificava, com seu alheamento sísmico, de estátua ambulante. Podia merecer qualquer nome sobre-humano, por sua corpulência, que era demasiadamente óbvia para ser descoberta, e por sua caraça, que era demasiadamente franca para ser decifrada. Mas essa era uma espécie de baixeza moderna com que Syme não podia pactuar, mesmo em extrema depressão. Como qualquer um, ele era bastante covarde para temer a brutalidade; mas não era tão covarde que a admirasse (CHESTERTON, 1967, p.61-2).

Aqui, nesta feroz ironia da visão de mundo evolucionista, sobretudo a de Nietzsche, se coloca seguramente uma visão ambígua de Domingo. Ele é sem dúvida poderoso e vigoroso, de inteligência e força sobre-humanas, mas possui também um “alheamento”, de certo um alheamento que pode causar um abalo sísmico, mas ainda assim um alheamento, um caráter distraído que não condiz com a figura exata de um Deus onisciente. Mas a questão ainda está longe de ser resolvida. Pois que, estranhamente, depois de sofrer uma perseguição aterrorizante por parte do velho Professor manco (Sexta-feira), que surrealmente parecia

correr mais do que ele, Syme descobre que não é o único detetive infiltrado entre os anarquistas.

Precisamos relatar com algum detalhe esta descoberta, que envolve uma das frases mais sugestivas do livro, quando os personagens estão discutindo filosofia e Syme diz: “Não me importo de ser o polícia que podia ter sido. Não me importo de ser qualquer coisa no pensamento alemão” (CHESTERTON, 1967, p.76). Mas sua importância maior está no sentimento gerado em Syme ao tomar consciência de que aquela estranha figura manca e rápida de quem esteve fugindo assustadoramente, e que por um momento resolvera combater, era na verdade um colega de trabalho e de missão. O ar mórbido do pesadelo ganha, momentaneamente, a lucidez alegre da normalidade:

Por um segundo, Syme teve a sensação de que o cosmos se tinha transformado, de que todas as árvores cresciam para baixo e todas as estrelas se estendiam sob seus pés. Mas, pouco a pouco, formou-se nele a convicção oposta. A verdade é que nas últimas vinte e quatro horas o cosmos estivera realmente pelo avesso e só agora é que o subvertido universo voltava ao normal. Esse demônio de quem ele tinha estado a fugir durante todo o dia não era mais que um irmão mais velho que agora, do outro lado da mesa, ria zombeteiramente. Não procurou inteirar-se logo dos pormenores; bastava-lhe saborear o fato simples e auspicioso de ser esta sombra, que o perseguira com a intolerável opressão do perigo, apenas a sombra de um amigo esforçando-se por alcançá-lo. Compreendeu – pois que qualquer vitória sobre a morbidez vem sempre acompanhada de saudável humildade – que era ao mesmo tempo um idiota e um homem livre (CHESTERTON, 1967, p.77).

Aqui, não podemos mais do que apontar o sugestivo desta passagem no que diz respeito a Hegel, particularmente à sua intuição de juventude de que o paganismo dos diferentes deuses da natureza revela-se, afinal, um imenso objeto de gozo, no qual a

Natureza se doa, sem que seja necessário combatê-la ou dominá-la.⁶ O paganismo se descobre um imenso e enorme Deus-objeto, no qual amigo e inimigo, perseguidor e perseguido, rei e rebelde, se revelam idênticos. E foi nesta perspectiva que Hegel desenvolveu seu pensamento na direção de uma filosofia panteísta – na verdade, para alguns intérpretes, “panenteísta”⁷ – com a qual pretendeu pôr fim a todas as suas angústias de juventude, oriundas das diferentes concepções de um Deus alienado, ao qual o homem se submete a fim de controlar a Natureza, mas sofre diante da contingência de seu juízo, que ameaça a consciência incessantemente. Refiro-me às distintas figuras da chamada “consciência infeliz”, que só poderia encontrar sossego ao tomar consciência de que tudo o que ela estranhou num objeto externo, Deus, nada mais é do que ela mesma (Cf. HEGEL, 2002, p.151 *et seq.*).

Apenas a ênfase, aqui, na consciência de que o Professor de Worms, o Sexta-feira, era um amigo disfarçado de inimigo, recai sobre os aspectos particulares desta ideia, a saber, o momento em que diferentes deuses se revelam o mesmo princípio fundamental. Aliás, daí em diante o livro nada mais é do que a sucessão de descobertas de que cada membro do Conselho Anarquista, sem exceção, um a um, são detetives disfarçados. Mas a unidade deles, isto é, a unidade fundamental do politeísmo, seja teísta ou panteísta, é a própria ambiguidade da figura do Presidente, Domingo, que,

6. Obviamente, não queremos dizer que Chesterton tenha se ocupado dos escritos do jovem Hegel. Apenas gostaríamos de mostrar que a ideia de uma “descoberta” de que diferentes coisas na verdade são uma única coisa, ou de que aquilo que aparentemente é inimigo, na verdade é amigo, pode ser interpretada de diferentes modos: ou como uma relação deuses-Deus (teísmo diante do paganismo) ou como relação deuses-Natureza/Espírito (panteísmo diante do paganismo).

7. Cf. WILLIAMSON, Raymond K. *Introduction to Hegel's Philosophy of Religion*. New York: State University of New York Press, 1984; LUFT, E. & CIRNE-LIMA, C. *Ideia e Movimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

além de Presidente do Conselho Anarquista se revela, afinal, o próprio chefe de polícia que os designara, a todos, para vigiar e combater a si mesmos.

2. O Homem que foi Domingo

De fato, a ideia de que não há inimigo algum a combater, mas apenas amigos desconhecidos, é reconfortante. É ela que, segundo alguns intérpretes do jovem Hegel, o teria levado a combater todas as formas alienadas de Deus, seja no judaísmo, no cristianismo e mesmo na moral do dever kantiana. Num estudo acurado dos textos do Hegel jovem, juntamente com sua correspondência, Peperzak (1960, p.232) chega à seguinte conclusão:

Nós sabemos de outras fontes que Hegel era naturalmente jovial e alegre, mas é notável que em Tübingen e em Berna ele fale muito de ansiedade sombria suscitada na alma pelo constrangimento moral e sentimental do cristianismo. Sentia ele angústia? Da mesma maneira que sentia a ideia de pecado? Não deveria haver “a realidade terrível do mal”, de modo que ele pudesse decidir, pois que tal realidade tornaria impossível uma reconciliação total.⁸

O panteísmo ou, no caso de Hegel, talvez uma versão panteísta gnóstica, onde todas as coisas são reconciliadas, é o remédio filosófico definitivo contra o maniqueísmo ou contra o pessimismo, que partem da realidade do mal. Ele põe por terra a realidade do mal de uma vez por todas. Mas não é esta a visão cristã ortodoxa, segundo a qual o mal tem uma realidade, sim, certamente não inscrita na própria personalidade de Deus, mas no arbítrio do homem criado, e no qual, de certa forma, Deus se limita, por amor, em seu próprio poder. Maniqueísmo e gnosticismo são

8. Cf. também o importante livro de Jean Wahl, *Le Malheur de la Conscience dans la Philosophie de Hegel*. Paris: Press Universitaires de France, 1951.

ambas perspectivas mais filosóficas que religiosas, pois procuram antes domar o paradoxo da realidade do mal, se bem que não em si mesma, e transferi-la para um objeto externo inteiramente oposto ou eliminá-la num sujeito absolutamente reconciliado consigo. Parafraseando Chesterton, aqui a questão se torna “difícil demais para a fala humana”, e esta é uma das razões pelas quais o evangelho tem de tomar a forma de uma história, no sentido de uma narrativa. Não podemos representar pela razão humana a realidade exata do mal, se independente ou dependente de uma realidade maior que a reconcilia sempre no Bem. A ortodoxia cristã compreende, sem determinar, a realidade do mal, guardando o paradoxo em vez de domar o problema.⁹

Quanto à história que temos nas mãos, não é absurdo dizer que somos levados, pela estrutura geral do romance, onde o Presidente dos anarquistas é o próprio chefe de polícia que os combate, a interpretar *O Homem que foi Quinta-feira* como uma tentativa de resposta ao pessimismo, no estilo hegeliano. Mas gostaríamos de chamar a atenção para *três fatores* que tornam esta interpretação improvável e, tendo em vista as reflexões autobiográficas de Chesterton e a consolidação de sua teologia posterior, praticamente insustentável.

1) *Esta ideia é um pesadelo*, inscrito no subtítulo da obra. A ideia, de sabor hegeliano, de que se foi levado a combater por duas facções que não existem, ou que é a mesma, é a resposta para

9. Não podemos aqui expor todas as razões do que estamos chamando de “ortodoxia cristã”. Certamente seria um trabalho hercúleo remontá-la a uma tradição histórica, mas podemos certamente associar este conceito a Chesterton e ao movimento teológico de Cambridge chamado “ortodoxia radical”, que se delimita, entre outras referências, a partir de um distanciamento com o idealismo alemão, ao contrário do que pretende Žižek. Cf. ŽIŽEK, S. & MILBANK, J. *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?* Cambridge/London: The MIT Press, 2009. Cf. também MILBANK, J. *Teologia e Teoria Social*. São Paulo: Loyola, 1995.

as angústias da alienação, a angústia de depender do julgamento insondável de um Deus livre e pessoal. De fato, para Chesterton, essa ideia é uma possível resposta ao pessimismo, mas que no fundo é um pesadelo. É, melhor dizendo, uma incerteza, uma ambiguidade. O momento reconfortante em que Syme descobre que o Professor de Worms era também um polícia disfarçado é certamente um momento bastante reconfortante. Sejam enfáticos quanto a isso. A descoberta é comparada à de um matrimônio, onde o encontro de duas pessoas supera as angústias insuportáveis da solidão. De fato, há momentos em que Chesterton se aproxima perigosamente de Hegel. Mas a sensação reconfortante é caracterizada como uma sucessão de sentimentos tais como o orgulho satânico; ela inclui lágrimas e, por fim, o riso. Mas o riso sofre uma “queda de alívio”. Syme ri da ideia de que o paraplégico Professor era um jovem ator disfarçado, mas “teria rido do mesmo modo se o pimenteiro tivesse emborcado sobre a mesa” (CHESTERTON, 1967, p.77-8). Isto é, no fundo chega-se à consciência de que o riso está fundamentado sobre nada, sobre uma surpresa sem importância e banal, de que o alívio não dura por muito tempo. Aliás, uma coisa é descobrir, pela primeira vez, que um suposto inimigo não passava de um amigo desconhecido, o que pode ser reconfortante, mas outra coisa bem distinta é ir descobrindo, um a um, que *todos* os inimigos não passam de amigos disfarçados, o que acaba por impor, ao longo do livro, a mesma sensação de ar envenenado, de atmosfera surreal de desconfiança e traição, sobretudo em relação à última das figuras, o Presidente do Conselho Anarquista, já suspeito pelo leitor de ser também o chefe de polícia.

2) *Quem, ou o quê, é Domingo?* É a pergunta que fazem, naturalmente, e precisamente com esta formulação, os seis po-

liciais disfarçados de anarquistas. Encaminhando-nos para o fim do romance, os seis empreendem uma fantástica perseguição de fiacres a Domingo, que foge a largas passadas ou no dorso de um elefante por dentro de um zoológico. “Suponho que ele mesmo desvendará tudo para nós, mas confesso”, diz o Professor, “que recearia perguntar a Domingo quem ele é. – Por quê? Inquiriu o Secretário. Tem medo de bombas? – Não, retrucou o professor. Tenho medo de que ele me diga quem ele é” (CHESTERTON, 1967, p.142).¹⁰ E quando Syme, avançando, consegue alcançar Domingo a tempo de fazer-lhe a pergunta “Você o que é?”, Domingo faz um longo e evasivo discurso, do qual reproduzo apenas as seguintes palavras: “Desde o começo do mundo todos os homens tem-me caçado como se caça um lobo: reis e sábios, poetas, legisladores, todas as igrejas e todos os filósofos. Nunca me agarraram, e os céus se despenharão no dia em que me vir em apuros. De todos tenho escapado e a todos tenho confundido. E agora farei a mesma coisa” (CHESTERTON, 1967, p.144).

Simultaneamente, durante a perseguição no zoológico, Syme se dá conta de como a Natureza se entrega continuamente, talvez do mesmo modo que Domingo, a divertimentos misteriosos. “Domingo lhes dissera que eles o entenderiam quando tivessem entendido as estrelas. Syme perguntava a si mesmo se os próprios arcanjos poderiam entender o buccero” (CHESTERTON, 1967, p.149). Não é à toa que a perseguição a Domingo ocorre por um zoológico adentro. O buccero, que tanto chamou a atenção de Syme, e provavelmente de Chesterton, é uma espécie de pássaro inconfundível, semelhante ao tucano, mas com um tipo de bico duplo. Convido o leitor, se já não sabe o que é um buccero, a conferir

10. Modificamos aqui levemente a tradução, segundo consideramos mais apropriado.

uma imagem disto que o autor compara ao próprio personagem enigmático do romance.¹¹

No penúltimo capítulo, chamado “Os seis filósofos”, cada um dos detetives, então, empreende um pequeno discurso sobre a impressão que tem do Presidente. Dr. Bull, o Sábado, começa dizendo que sempre tivera simpatias pelo velho Domingo, malvado como é. “Eu mesmo”, diz ele, “nunca li a Bíblia, mas aquela passagem, de que os outros tanto se riem, é uma verdade integral: “Por que saltais assim, altas colinas?” Sim, as colinas saltam mesmo... bom, ao menos tentam... Por que admiro Domingo?... Como poderei dizer-lhes?... Porque ele é tal qual um Saltimbanco” (CHESTERTON, 1967, p.154-5).¹² O Secretário, Segunda-feira, discorda imediatamente, dizendo que via em Domingo uma aérea vitalidade, mas grosseira e triste, “movidada por uma enfermidade secreta. Movia-se como uma gelatina asquerosa” (CHESTERTON, 1967, p.155). O Inspetor Ratcliffe, o Quarta-feira, repete sua descrição anterior de uma combinação de alheamento e crueldade. Gogol, o Terça-feira, confessa não ser capaz de fazer nenhum discurso, da mesma forma que não encara o sol do meio-dia. O Professor de Worms, o Sexta-feira, é o que faz a descrição mais enigmática, talvez por isso a mais precisa, ao falar do rosto de Domingo como algo que só faz sentido numa certa perspectiva, mas que é uma ilusão; quando visto de perto é como se o olho estivesse há quilômetros do nariz,

11. A espécie *bucero rinoceronte* é emblemática de quão incompreensível, e dada a misteriosas brincadeiras, a natureza pode ser. Cf. <http://www.nature-pictures.org/it/image/1439/4816/>. Acesso em mar 2016.

12. A passagem bíblica referida é a do Salmo 114:5-6: “Que tens, ó mar, para fugires assim, e tu, Jordão, para que voltes atrás? As montanhas, para saltar como carneiros, e as colinas como cordeiros?”. E não surpreende que a sequência do Salmo seja relativa à superioridade de Deus sobre a natureza, sua própria criação, 114:7-8: “Treme, ó terra, frente ao Senhor, frente à presença do Deus de Jacó: ele transforma a rocha em lago, e a pedra em fontes de água”.

e este, absurdamente acima da boca. Ele não crê que Domingo possua realmente um rosto e completa: “Não tenho bastante fé para crer na matéria” (CHESTERTON, 1967, p.157). Por último, Syme, o homem que foi Quinta-feira, recorda que, na primeira vez em que viu Domingo, viu apenas as costas, mas quando viu seu rosto, se assustou, “mas não porque fosse brutal, não porque fosse mau. Ao contrário, assustou-me porque era belo, porque era bom” (CHESTERTON, 1967, p.158). Conclui dizendo que o tinha visto tão descomunal como um animal, mas logo compreendeu que era um deus, ao que o Professor arremata: “– Pã era um deus e um animal”.

Toda essa reflexão nos inclina fortemente a pensar em Domingo como a Natureza, talvez como um deus, Pã, mas não como o Deus Criador judaico, e menos ainda como o Deus-homem cristão. A razão pela qual Domingo, sendo ele próprio o chefe de polícia, tinha enviado os detetives para investigarem a si mesmos era que ele é cruelmente distraído, dado a brincadeiras misteriosas, mas não que fosse ao mesmo tempo rei e rebelde, no sentido específico no qual o Deus cristão toma a forma humana para limitar-se e assumir os mais profundos dilemas e medos humanos, entre os quais a morte.

3) *Aparece o acusador.* E, afinal, como terceira e última razão que torna improvável a interpretação de Domingo como Deus, e a de Deus como Pã, é que Gregory, o “Lucian”, o verdadeiro anarquista que não fora admitido no Conselho Anarquista, reaparece no último capítulo do romance, chamado “O acusador”, com o intuito de acusar a todos de serem felizes. “Eu lhes poderia perdoar tudo, a vocês que governam toda a humanidade, se uma vez, pelo menos, eu pudesse sentir que vocês sofreram uma hora de agonia

real, tal como a que eu...” (CHESTERTON, 1967, p.171). Gregory reaparece, portanto, para reafirmar a realidade do mal, acusando a todos de felicidade como desculpa para seu ideal pessimista e destrutivo, embora ridículo. Tanto que, quando ele aparece repentinamente, Dr. Bull, o Sábado, murmura a passagem de Jó 1:6: “No dia em que os Filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio também Satanás”. Chesterton, poderíamos dizer, recusa, neste personagem, a ideia de Hegel de negar a realidade do mal mediante uma filosofia da reconciliação absoluta. A ideia de um Deus que se limita, rei e rebelde, não é exatamente a da dialética hegeliana, mas um paradoxo da religião cristã, “difícil de discutir porque é obscuro e terrível”, e que os mais santos receberam tratar. Talvez seja uma filosofia que cabe numa história, mas certamente não é uma história que caiba numa filosofia.

3. Apropriação hegeliana do romance: um pesadelo

Em suma, pode-se dizer que *O Homem que foi Quinta-feira* traz uma visão possível da divindade, que não é a rigor defendida, mas apresentada e ventilada, e contudo na forma de um pesadelo. Além disso, a personagem principal, que poderia desvendar o mistério, é ela própria o próprio mistério, e não se dá completamente a conhecer. Mais precisamente: ela se dá a conhecer como algo que ilude. Não poderíamos dizer, para todos os efeitos, quem ou o quê é Domingo. É provável que seja a Natureza, mas é sempre possível confundi-la com Deus. Porque ela, assim como Deus, sempre escapa e confunde. Porque ela, de certa forma, não deixa de ser a fisionomia visível de Deus. Talvez seja isto que falta ao romance, uma distinção clara entre Domingo e o grande chefe de polícia. As duas facções são a mesma. A Natureza muitas vezes

se comporta assim e confunde. Mas isso não significa que podemos tomar tal confusão por uma identidade. Confundir a Natureza com Deus talvez seja humano, mas identificá-la com Deus, talvez seja diabólico. Só se pode confundir duas coisas que, no fundo, não são idênticas.

Mas quem é Deus em *O Homem que foi Quinta-feira*, se não é a Natureza? Ele está ausente do romance. Mas isso não quer dizer que não exista. Talvez seja o chefe de polícia que só aparece de costas, e cuja face aparente é Domingo, isto é, a Natureza. Mas o fato é que algo está ausente no romance, o que o torna um grande enigma, ou precisamente o que ele é, “um pesadelo”. Chega-se a suspeitar de que uma frase da obra posterior de Chesterton, *O Homem Eterno*, de 1925, poderia lançar uma luz sobre este romance policial, quando diz que “há emoção no teísmo”, e que “um romance em que muitos personagens separados se revelam o mesmo personagem com certeza seria um romance emocionante” (CHESTERTON, 2010, p.95). Mas, na verdade, *O Homem que foi Quinta-feira* não é o romance do teísmo, contando sua aventura e sua emoção, como se poderia estar inclinado a pensar. Antes, é o romance do paganismo e do panteísmo, contando seu desespero e seu pesadelo. Não é um romance emocionante; é, poderíamos dizer, até mesmo um romance enfadonho. Todos os deuses (o politeísmo) se revelam o mesmo deus, só que ele é a Natureza, ou Pã (o panteísmo). Descobrimos, posteriormente, uma outra passagem de *O Homem Eterno* que lança uma luz ainda mais forte sobre o romance:

Suponho a presença de uma imensa implicação por trás de todo o politeísmo e paganismo. Suponho que temos apenas um indício disso aqui e ali nesses credos selvagens ou origens gregas. Não é exatamente o que

queremos dizer ao falar da presença de Deus; em certo sentido poderíamos com mais propriedade chamar isso de ausência de Deus. Mas a ausência não significa não-existência; e o fato de alguém beber à saúde de amigos ausentes não significa a ausência total de amizade na vida dessa pessoa. É um vazio, mas não uma negação; é algo tão positivo como uma cadeira vazia. Seria um exagero dizer que os pagãos enxergavam acima do Olimpo um trono vazio. Mais perto da verdade seria tomar a gigantesca imagem do Antigo Testamento, em que o profeta viu Deus pelas costas; era como se uma presença imensurável houvesse dado as costas ao mundo (CHESTERTON, 2010, p.98).¹³

Aquilo que, para Hegel, é a maior de todas as explicações, para Chesterton é o maior de todos os enigmas, a saber, o panteísmo como presumido teísmo. Embora, para o primeiro, seja uma razão além da razão, uma razão que inclui o próprio enigma, consolando os mortais, para os quais qualquer enigma ou perigo se torna, então, destituído de potência, para o segundo é sempre um ângulo sob o qual é possível enxergar Deus, mas repleto de angústia e desespero. Toda a discussão dos seis polícias-filósofos sobre a fisionomia de Domingo, e o fato de que não se vê o rosto do chefe de polícia, mas apenas as suas costas, mostra que, para o autor, sempre é possível tomar a Natureza por Deus, aliás, uma estratégia possível contra o pessimismo – como, de certa forma, a utilizada por Hegel contra a “consciência infeliz”. Mas com isso o enigma não é resolvido, ou melhor, continua incomodando a presença imensurável de algo que deu as costas.

As explicações do próprio Chesterton não deixam dúvidas. Em sua *Autobiografia*, publicada em 1936, ano da morte do escritor, ele comenta os anos 1890 no qual teria sido gestado o roman-

13. O autor se refere, aqui, à passagem de Ex. 33:23, em que Iahweh diz a Moisés: “Depois tirei a palma da mão e me verás pelas costas. Minha face, porém, não se pode ver.”

ce que aqui discutimos. Permita o leitor a longa citação:

Eu ainda me encontrava oprimido pelo pesadelo metafísico das negações da mente e da matéria, com as imagens mórbidas do mal, com o fardo de meus misteriosos corpo e cérebro; contudo, por essa época, eu estava revoltado contra elas e tentava construir uma concepção mais saudável da vida cósmica, mesmo que fosse uma que pudesse se equivocar quanto ao que fosse a sua saúde. Até chamei a mim mesmo de otimista, pois estava horrivelmente próximo de ser um pessimista. É a única desculpa que tenho a oferecer. Toda essa parte do processo viria a ser mais tarde atirada na forma tão disforme de uma obra de ficção chamada *O Homem Que Era Quinta-Feira*. O título atraiu alguma atenção na época, e havia muitas piadas jornalísticas a respeito. (...) Mas o que me interessa a esse respeito é que praticamente ninguém que olhou o título parece ter visto o subtítulo, que era “Um Pesadelo” e a resposta a um bom número de indagações críticas.

Demoro-me neste ponto porque ele é de alguma importância à compreensão daquele tempo. Fui frequentemente perguntado sobre o que eu queria dizer com o monstruoso ogro macaqueador que era chamado de Domingo na história, e alguns têm sugerido – e sob algum aspecto não inveridicamente – que ele era a versão blasfema do Criador. Mas a questão é que a história toda é um pesadelo das coisas não como elas são, mas de como elas pareciam ao jovem meio pessimista dos anos 1890, e o ogro, que parece brutal, mas que também é enigmaticamente benevolente, não é tanto Deus – num sentido religioso ou irreligioso – quanto a Natureza tal como esta se mostra a um panteísta cujo panteísmo está lutando contra o pessimismo (CHESTERTON, 2012, p.127-8).¹⁴

4. Conclusão

Retomando as motivações filosóficas e teológicas iniciais que orientaram este estudo, o que podemos concluir, afinal, é que, muito provavelmente, não prospera a hipótese de Žižek de que

14. Cf. ainda KER, Ian. *G.K. Chesterton: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2011, p.187 et seq.

o paradoxo do Deus cristão seja “narrativamente apresentado como a identidade do misterioso” Domingo no romance *O Homem que foi Quinta-feira* de G.K. Chesterton. E que, parafraseando Chesterton, Hegel, com quem Žižek o comparou, só foi um otimista porque estava “horripelmente próximo de ser um pessimista”. Eis o que caracteriza uma história cujo riso é sinistro, uma resolução de conflitos que tem a atmosfera de um pesadelo, uma resposta a uma pergunta que não se coloca claramente. Tentando construir uma concepção mais saudável ou feliz da vida cósmica, Hegel, como o jovem Chesterton, pode ter se enganado sobre o que era sua saúde e felicidade. Pois, ao tomar conhecimento de suas reflexões autobiográficas, podemos ainda afirmar que, tendo meditado sobre o que teria sido seu próprio engano, Chesterton veio a ajustar sua posição religiosa tanto quanto seu estilo literário, o que inviabilizaria a leitura do seu romance *O Homem que foi Quinta-feira* como paradigmático de sua posição teológica.

Referências

- Bíblia de Jerusalém*, A. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional/ Paulus, 1995.
- BOYD, Ian. C.S.B. “Editorial”. In: *The Chesterton Review*. Edição Especial em Português. V.III, n.2, 2013.
- CHESTERTON, G.K. *Autobiografia*. Campinas: Ecclesiae, 2012.
- CHESTERTON, G.K. *O Homem que foi Quinta-feira (Um Pesadelo)*. Trad. José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- CHESTERTON, G.K. *O Homem Eterno*. São Paulo: Mundo Cristão, 2010.
- CHESTERTON, G. K. *Ortodoxia*. São Paulo: Mundo Cristão, 2008.
- CHESTERTON, G.K. *The Man Who Was Thursday – A Nightmare*. New York: Dover Publications, 1986.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEGEL, G.W.F. *Introdução à História da Filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2006.

- KER, Ian. *G.K. Chesterton: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- LUFT, E. & CIRNE-LIMA, C. *Ideia e Movimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MILBANK, J. *Teologia e Teoria Social*. São Paulo: Loyola, 1995.
- PEPERZAK, Adrien T.B. *Le jeune Hegel et la vision morale du monde*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1960.
- WAHL, Jean. *Le Malheur de la Conscience dans la Philosophie de Hegel*. Paris: Press Universitaires de France, 1951.
- WILLIAMSON, Raymond K. *Introduction to Hegel's Philosophy of Religion*. New York: State University of New York Press, 1984.
- ŽIŽEK, Slavoj. "Hegel – Chesterton: German Idealism and Christianity". *The Symptom*. Issue 7, 2006. Disponível em <<http://www.lacan.com/zizhegche.htm>>. Acesso em: jan. 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj. *The Puppet and the Dwarf: The perverse core of Christianity*. Cambridge/London: The MIT Press, 2003.
- ŽIŽEK, S. & MILBANK, J. *The Monstrosity of Christ: Paradox or Dialectic?* Cambridge/London: The MIT Press, 2009.



Artigo enviado em
27/02/2018
e aprovado em
09/12/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (2000), pós-doutor em Teologia (PNPD-CAPES) pela Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Professor no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da PUC Minas. Email: crcaldas2009@hotmail.com.

Migrações e deuses de ontem e de hoje: perspectivas a partir de *Deuses americanos* de Neil Gaiman

Migrations and Gods of Yesterday and today: Perspectives from the *American Gods* of Neil Gaiman

Carlos Caldas

Resumo:

O presente artigo apresenta os temas da migração humana e da grande variedade de crenças e tradições religiosas a partir do livro *Deuses americanos*, do escritor inglês Neil Gaiman (n. 1960). Migrações e deuses de ontem e de hoje são o tema da mencionada obra. A metodologia empregada foi bibliográfica, através de uma exploração da mencionada obra, a partir da perspectiva das migrações humanas. O objetivo do artigo é mostrar como estes dois temas, tão antigos quanto a própria humanidade, foram apresentados pela via da literatura na citada obra de Gaiman.

Palavras-chave: Geografia da religião – Literatura e religião – Fantasia – Mito – Migrações

Abstract:

This article presents the themes of human migration and the great variety of beliefs and religious traditions in British author Neil Gaiman's *American Gods*. Gaiman (b. 1960) has as his chief themes in the aforementioned

novel those two realities, that are human migration and a number of religious traditions all over the world. The methodology used to achieve the goal of showing how Gaiman deals with those two realities in his work was bibliographical, through an exploration of his book from the perspective of human migration. The aim of this article is to show both themes, so ancient as humankind itself, were presented through literature in the already mentioned novel of Neil Gaiman.

Keywords: Geography of Religion – Literature and Religion – Fantasy – Mith – Migration

Religião/religiões-migração/mobilidade humana – desde a aurora dos tempos, quando o *homo sapiens* começou suas andanças pelo planeta, estas duas realidades acontecem simultaneamente. A sede humana pelo divino, pelo transcendente, e o fato do humano, por motivos diversos, ter que se deslocar são fatos que andam (literalmente!) de mãos dadas. Há indícios e evidências arqueológicas de preocupação religiosa de pelo menos 30.000 anos antes de Cristo (ARMSTRONG, 2011, p. 21-22). A mesma historiadora das religiões britânica Karen Armstrong descreve o roteiro seguido pelo que provavelmente foi uma das primeiras junções de religião e migração humana na história:

Sabemos que o xamanismo surgiu na África e na Europa paleolítica e chegou à Sibéria, de onde se difundiu para a América e a Austrália, onde o xamã ainda é o líder religioso dos povos indígenas caçadores. Apesar da inevitável influência de civilizações vizinhas, muitas estruturas originais dessas sociedades, que se mantêm num estágio semelhante ao do Paleolítico, permaneceram intactas até o final do século XIX. Hoje, há uma notável continuidade nas descrições do vôo extático do xamã, desde a Sibéria até a Terra do Fogo, passando pelas Américas (ARMSTRONG, 2011, p. 23).

Se a descrição proposta por Armstrong estiver correta¹, o tema da ligação entre religião e migração assumirá uma importância que até o momento em grande parte não lhe tem sido devidamente concedida pela maioria dos estudiosos e cientistas de religião. “Em grande parte” – não completa nem totalmente – porque há estudos na chama-

1. O uso da conjunção condicional “se” é inevitável, visto não haver efetivamente nenhum registro escrito, nem tampouco qualquer evidência arqueológica concreta de migrações que seguiram a rota descrito por Armstrong. Talvez estudos de paleogenética (que combina pesquisas de paleontologia e genética) possam comprovar elementos de DNA comuns em indivíduos de sociedades tão distantes uma da outra como os *fueguinos* (dos quais atualmente há apenas poucas centenas remanescentes) e siberianos, o que demonstraria o acerto da proposição da historiadora inglesa.

da geografia da religião. O geógrafo brasileiro Clevisson Junior Pereira explica da seguinte maneira as relações entre geografia e religião:

Religião e Geografia podem ser compreendidos (sic) como saberes humanos distintos, mas com muitas relações. São duas formas de (re)ação no espaço: a religião normatiza alguns procedimentos dos homens em relação ao espaço; e, por sua vez, o conhecimento geográfico proporciona capacidades estratégicas de atuação no espaço. Os espaços de ação de ambas são os sociais, culturais, políticos, econômicos, etc. Vemos, assim, que essas duas formas de conhecimento atuam nas várias dimensões que circundam a vida comum do ser humano (PEREIRA, 2013, p. 12)

De fato, a geografia da religião², em conjunto com a sociologia da religião, tem sido usada por pesquisadores que têm se dedicado a estudar, por exemplo, as relações dinâmicas complexas entre religião e diásporas e a transnacionalização de movimentos religiosos³, como por exemplo, o neopentecostalismo brasileiro da Igreja Universal do Reino de Deus⁴. Estudos nesta linha focalizam os trânsitos religiosos não na perspectiva da migração individual de uma pessoa em seu ambiente vivencial de uma tradição religiosa para outra (como um católico que se torna evangélico no México ou no Brasil), mas de um grupo humano que muda de ambiente vivencial, levando consigo suas tradições religiosas. Quando tal acontece, ao chegar ao novo destino, aquela tradição religiosa permanecerá mais ou menos intacta, dependendo de quanto contato terá com os grupos já existentes naquela região.

A literatura pode ser uma fonte para a pesquisa das relações entre mobilidade humana e religião. De fato, várias obras literárias tratam deste tema, como por exemplo, *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, e, na literatura brasileira, *Canaã*, de Graça Aranha. É exatamente este o objetivo do presente artigo, que visa examinar como o tema é tratado em uma obra recente, a saber, *Deuses americanos*, de Neil Gaiman. Por oportuno, é im-

2. Para um panorama histórico e crítico dos estudos de geografia da religião, no Brasil e no mundo, consultar GIL FILHO (2013, p. 275-286).

3. Inter alia, ORO, STEIL, RICKLI (2012). ROCHA, VÁSQUEZ (2013).

4. Inter alia, FRESTON (1999, p. 383-402).

portante dizer que não há no presente artigo pretensão de esgotar as matérias, seja a da interpretação da obra de Gaiman, seja a da questão que envolve o relacionamento entre religião e migrações humanas ou ainda sobre a relação teórica entre teologia/religião e literatura/arte. O que se pretende é mostrar como Gaiman articula uma relação entre migração humana e religião, a partir do tema do mito, pela via da literatura. Este será o fio condutor do presente artigo. Em outras palavras: o artigo não pretende falar sobre religião e migração humana a partir de pesquisa historiográfica ou a partir de interpretação de estatísticas. A intenção do texto é apresentar o tema tendo como norte da bússola uma apresentação crítica do texto de Gaiman.

Neil Gaiman e sua obra de ficção⁵

Neil Gaiman (n. 1960) é um aclamado ficcionista britânico, radicado desde 1992 nos Estados Unidos. Ele declara ter sido influenciado muito cedo pela obra de autores como C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, G. K. Chesterton e Edgar Allan Poe. Foi trabalhando como jornalista que Gaiman descobriu sua vocação de escritor, tendo publicado uma biografia de seu conterrâneo Douglas Adams, o autor da conhecida série *Guia do mochileiro das galáxias*, que faz paródia do gênero ficção científica (FC). Gaiman popularizou-se como autor de histórias em quadrinhos (HQs), tendo escrito a série *Orquídea Negra*, publicada por Vertigo, um selo da DC Comics especializado em quadrinhos de tom mais sombrio, que por isso mesmo não são muito “comerciais”, e *Sandman* – esta, sem dúvida, sua obra mais famosa, que tornou-se grande sucesso mundial. *Sandman* recebeu vários prêmios, como o *Will Eisner Comic Industry Awards* e *Harvey Awards*. Autor prolífico, Gaiman tem escrito para públicos de diferentes faixas etárias. Dentre seus romances mais conhecidos estão *Coraline*, *Morte*, *Os lobos dentro das paredes*, *O oceano no fim do caminho*, *Faça boa arte*, *Os filhos de Anansi*, *Lugar nenhum*, *Stardust*, *O dia de Chu*, *Como falar com garotas em festas*, *Dias da meia-noite* e, mais recentemente,

5. As informações bibliográficas sobre Gaiman são retiradas de seu site oficial: www.neilgaiman.com

Mitologia nórdica. Deuses americanos, que se constitui no objeto de estudo propriamente do presente artigo, recebeu os importantes prêmios *Hugo* e *Nebula*, os mais importantes prêmios literários para obras de fantasia e ficção científica nos Estados Unidos. Em 2017 a obra foi adaptada para a televisão, em forma de série, disponível para assinantes do canal de *streaming* Amazon Video. Por oportuno, esclareça-se que o presente artigo não vai tratar desta adaptação televisiva, mas do texto literário que a inspirou.

Deuses americanos – síntese do enredo

Deuses americanos conta a estória de um homem chamado Shadow, que acaba de sair da prisão, e é contratado para ser motorista e guarda-costas de um homem misterioso chamado Wednesday. Relutante a princípio, Shadow não vê alternativa a não ser aceitar a proposta, pois recebe a notícia que Laura, sua esposa, e Robbie, seu melhor amigo, morreram juntos em um acidente automobilístico. Shadow e Wednesday partem em uma longa jornada pelos Estados Unidos. Esta *road trip* dominará praticamente toda a narrativa do livro. Eventualmente Shadow descobrirá que seu patrão é na verdade o deus escandinavo Odin⁶. No caminho, eles se encontram com seres sobrenaturais mitológicos, como Mad Sweeney, um duende irlandês (que, ao contrário da crença popular, é um homem extraordinariamente alto), e divindades de várias culturas, como o Sr. Íbis (o deus egípcio Tot), o Sr. Nancy (Ananse, uma divindade que aparece na tradição oral do folclore de vários grupos de povos do oeste africano), Easter (a deusa celta Eostre), Mama Ji (Kali, a deusa indiana e hindu da destruição), um índio (“americano nativo”) chamado Whisky Jack (Wisakedjak, uma entidade da mitologia dos povos algonquinos), Czernobog (o deus eslavo da escuridão, irmão gêmeo de Bielebog, o deus da luz), as três irmãs Zorya (deusas da mitologia eslava, a Estrela da Manhã, Zorya Utrennyaya, a Estrela da Noite, Zorya Vechernyaya,

6. Há aí uma brincadeira com as palavras feita por Gaiman, porque Wednesday em inglês arcaico significa literalmente “dia de Odin” (*Woden’s Day*, “dia de Woden”, mais tarde, Odin).

e a Estrela da Meia-Noite, Zorya Polnochnaya)⁷. Wednesday/Odin quer reuni-los para que eles lutem contra os novos deuses. Em sua jornada, Wednesday e Shadow são perseguidos por homens que parecem ser agentes do governo: Sr. World, Sr. Wood, Sr. Stone, Sr. Road, Sr. Town (respectivamente, Sr. Mundo, Sr. Madeira, Sr. Pedra, Sr. Estrada, Sr. Cidade)⁸. Enquanto Wood e Stone são grosseiros e violentos, Road e Town se mostram “urbanos” e “civilizados”. Shadow conseguiu pegar a moeda da sorte de Mad Sweeney, e a jogou sobre o túmulo de Laura, sua esposa. Mais tarde Shadow descobrirá que, com isso, ele fez com que ela voltasse à vida. Laura o ajudará, matando vários dos agentes que o perseguiam. Os novos deuses conseguem capturar Wednesday, e o matam. Preso por uma promessa que fizera ao seu patrão, Shadow repete um ritual que, conforme a mitologia nórdica, fora feito por Odin, que se deixou amarrar por nove dias a Yggdrasil, a árvore do mundo, que sustenta em seus galhos os nove mundos da cosmologia escandinava. Neste tempo, Shadow morre, visita o mundo dos mortos, onde é guiado por Tot, julgado por Anúbis, encontra Horus e Easter (“Páscoa”), que o traz de volta à vida.

À medida que a trama prossegue, Shadow se dará conta que toda aquela suposta guerra entre deuses antigos novos fora uma grande burla de Wednesday e Loki, o deus escandinavo da trapaça e do engano. A batalha entre deuses, que produziria uma inevitável matança, seria a maneira de restaurar os poderes de Odin e de Loki. Odin se fortaleceria pelos sacrifícios dos caídos em combate, e Loki, do caos da batalha. Este é o grande *plot twist* (“reviravolta no enredo”), que inclui ainda o fato de Shadow descobrir que ele próprio era filho de Odin. Quando Shadow explica esta situação aos deuses antigos, desmascarando o plano de Odin e

7. Outras entidades sobrenaturais aparecem na trama, como o Barão de Samedi, da mitologia do Haiti, o deus egípcio Horus e o hindu Ganesha, e ainda outras, que são mencionadas uma única vez.

8. A tradução da “edição preferida do autor”, publicada no Brasil pela Editora Intrínseca, utilizada para a confecção do texto desta apresentação, optou pela não tradução destes, e de outros nomes de personagens da trama. Esta opção, por um lado é acertada, porque traduções literais ficariam grotescamente sem sentido. Mas por outro lado, há o risco de leitores que não têm acesso à língua inglesa que não consigam captar as nuances envolvidas nos jogos de palavras utilizados por Gaiman em sua obra.

de Loki, estes ficam decepcionados. Um dos deuses novos diz:

- Mas o senhor World falou...

- O senhor World *não existe*. Nunca existiu. Era só mais um de vocês tentando se alimentar do caos que ele mesmo criou (GAIMAN, 2016, p. 509).

A narrativa ainda mostrará, em seu Posfácio, de maneira um tanto desconexa com os relatos das viagens pelos Estados Unidos e da guerra entre os antigos e os novos deuses, uma viagem de Shadow a Islândia, onde encontrará uma encarnação de Odin, em forma de um ancião, que é mais próxima dos antigos relatos mitológicos nórdicos que o Wednesday que conhecera nos Estados Unidos. Enquanto conversam, o ancião diz a Shadow:

Sou o senhor dos aesires⁹. Sou o deus da força.

- Você é Odin – concluiu Shadow.

O homem assentiu, pensativo, como se avaliasse o nome.

- Me chamam de muitas coisas, mas, sim, sou Odin, filho de Bor (GAIMAN, 2106, p. 551).

Deuses e migrações em Deuses americanos

Como se verá no próximo tópico deste artigo, a narrativa de Gaiman é entremeada de interlúdios, ou excertos, que na verdade constituem-se em digressões, no sentido que não contribuem em nada para a compreensão dos eventos em torno do arco Shadow-Wednesday.

Nestes interlúdios há descrições, algumas muito longas, de indivíduos, ou grupos inteiros, que migraram para a América do Norte (o atual território dos Estados Unidos) e neste processo, algumas vezes longo e lento, seus antigos deuses ficaram esquecidos. De todos, o interlúdio mais significativo é o intitulado

9. Os aesires na mitologia nórdica formam uma espécie de casta de deuses. Os mais conhecidos, como Odin, Thor, Balder e Frigga são aesires. Há outro grupo de deuses, os vanir. O fato desta encarnação de Odin assumir sua identidade a Shadow mostra a diferença entre ele e Wednesday, que em nenhum momento se identifica como o rei dos deuses.

Vinda à América, e seu subtítulo é *14.000 a. C.* (GAIMAN, 2016, p. 394-399). A importância deste interlúdio está em sua antiguidade. Gaiman toma como pressuposto básico a conhecida teoria que os primeiros habitantes das Américas teriam vindo da Sibéria, região centro-norte da Eurásia, passando pelo Estreito de Bering (que separa a extremo leste da atual Rússia do Alasca) em longas migrações, que teriam ocorrido há milhares de anos. A suposição é que o Estreito de Bering, atualmente um braço do mar que separa a Ásia da América do Norte, era uma passagem terrestre há dezenas de milhares de anos. No relato de Gaiman,

Estava frio e escuro quando a visão a alcançou, pois no norte distante a luz era uma penumbra cinzenta nomeio do dia que vinha, e ia, e vinha outra vez: um interlúdio entre escuridões. Não era uma tribo grande, pela medida da época; nômades das planícies do norte. Tinham um deus, que era uma caveira de mamute e um couro de mamute transformado em manto grosseiro. Nunyunini era como o chamavam. Quando não estavam viajando, ele repousava em uma estrutura de madeira da altura de um homem. Ela era a mulher sagrada da tribo, protetora dos segredos, e seu nome era Atsulua, a raposa. Atsula caminhava à frente dos dois homens que carregavam o deus da tribo em grandes estacas, oculto por peles de urso, para que não fosse visto por olhos profanos – não nos momentos em que ele não fosse sagrado. Vagavam pela tundra com suas tendas. A melhor das tendas era feita de couro de caribu, e a tenda era sagrada, e havia quatro pessoas lá dentro: Atsula, a sacerdotisa, Gugwei, o ancião da tribo, Yanu, o líder guerreiro, e Kalanu, a exploradora. Ela os convocou um dia depois de receber a visão (GAIMAN, 2016, p. 394).

Na sequência, a narrativa descreverá, diga-se de passagem, de maneira que parece ser muito plausível e factível, a entrada daqueles imigrantes vindos dos confins do norte da Ásia para seu novo lar, no extremo norte da América, de onde nos milênios seguintes teriam se espalhado cada vez mais, para o sul e para o leste:

Atsula morreu na base do penhasco, quando o sol de primavera brilhava alto no céu. Não viver para ver o Novo Mundo, e a tribo entrou naquelas terras sem sua

mulher sagrada. Eles escalaram o penhasco e seguiram para o sul e depois para o oeste, até encontrarem um vale com água doce, e rios carregados de peixes prateados e cervos que jamais haviam conhecido o homem e que, de tão mansos, era preciso cuspir e pedir desculpas a seu espírito antes de matá-los [...]

E a época de gelo veio, e a época de gelo se foi, e o povo se espalhou pela terra e formou novas tribos e adotou novos totens: corvos e raposas, e preguiças-gigantes e gatos e búfalos enormes, cada animal um tabu que marcava a identidade da tribo, cada animal um deus. Os mamutes das novas terras eram maiores, mais lentos, mais ingênuos que os mamutes das planícies siberianas, e os cogumelos *pungh*, com seus sete pontos, aparentemente não existiam nas novas terras, e Nunyunnini nunca mais falou com a tribo. E, nos dias dos netos dos netos de Dalani e Kalanu, um grupo de guerreiros, que faziam parte de uma tribo grande e próspera, voltou de uma expedição para capturar escravos ao norte do lar deles, que ficava ao sul, e encontrou o vale do Primeiro Povo: eles mataram a maioria dos homens e capturaram as mulheres e muitas crianças. Uma das crianças, na esperança de ser poupada, levou-as a uma caverna na montanha, onde encontraram uma caveira de mamute, os restos esfarrapados de um manto de pele de mamute, um copo de madeira e a cabeça preservada de Atsula, o oráculo. Alguns guerreiros da nova tribo queriam levar os objetos sagrados, roubar os deuses do Primeiro Povo e se apropriar do seu poder, mas outros recomendaram o contrário, dizendo que isso atrairia apenas infortúnios e a crueldade de seu próprio deus (pois aquelas pessoas vinham de uma tribo do corvo, e os corvos são deuses ciumentos). Então jogaram os objetos nas profundezas de um vale e levaram consigo os sobreviventes do Primeiro Povo, que os acompanharam pela longa viagem até o sul. E as tribos do corvo, e as tribos da raposa, ficaram mais e mais poderosas, e logo Nunyunnini foi completamente esquecido (GAIMAN, 2016, p. 398-399).

Apenas este texto acima será reproduzido, pois o mesmo é suficiente para dar ideia do que o restante do livro apresenta. Estes desvios na narrativa como que seguem um padrão, variando apenas em tamanho. O objetivo de Gaiman é o mesmo: mostrar como povos chegaram à América do Norte, e seus antigos deuses foram esquecidos.

Deuses americanos – considerações críticas

A premissa básica do livro é que os deuses só existem se são lembrados. Deuses esquecidos não podem existir. De fato, “nenhum deus consegue sobreviver se não é atualizado pela atividade prática do ritual” (ARMSTRONG, 2012, p. 33)¹⁰. Os Estados Unidos são apresentados como uma terra de migrações, que recebe os imigrantes com seus deuses. Só que, com o passar do tempo, os antigos deuses foram esquecidos, e no lugar deles, surgiram os novos deuses. Estes, curiosamente, são pouco mencionados na narrativa: a tecnologia¹¹, o capitalismo, a mídia. São os deuses de plástico, como o cartão de crédito, e de celulose, como a mídia. Os entorpecentes também são apresentados como sendo os novos deuses. Pelo menos, é o que Shadow desconfia: “Um dos deuses novos – Shadow desconfiava de que fosse uma droga, pelo jeito como sorria, e cintilava e tremia” (GAIMAN, 2016, p. 509). Estes deuses são descritos brevemente, quando contrastados com os antigos: “Os velhos deuses são ignorados. Os novos são adotados tão rápido quanto são descartados e substituídos pela próxima novidade. Ou vocês foram esquecidos, ou têm medo de ficar obsoletos, ou talvez só estejam cansados de existir ao sabor do capricho humano” (GAIMAN, 2016, p. 508).

Os personagens no livro são pouco elaborados. Com exceção de Shadow e Wednesday, nenhum deles é bem desenvolvido. São mais arquétipos que personagens propriamente. O fato de nenhum deles ser bem desenvolvido é surpreendente, se for levado em conta o fato que *Deuses americanos* é uma obra de 558 páginas!

Comentou-se acima sobre como entidades de diferentes mitologias aparecem na trama. Curiosamente, não aparece nenhuma divindade da mitologia greco-romana, conhecida por de-

10. Na parte final da narrativa, o índio Whiskey Jack diz a Shadow: “Veja só, os deuses morrem quando são esquecidos. As pessoas também”. (GAIMAN, 2016, p. 487).

11. De maneira deliberadamente estereotipada, Gaiman apresenta o deus da tecnologia como sendo um adolescente gordo com espinhas, ou seja, um garoto que fica a maior parte do tempo diante de uma tela de computador. Curiosamente, o deus da tecnologia não tem um nome próprio. Na edição original é chamado apenas de *Tech Boy* – “garoto técnico”, ou algumas vezes de *Fat Boy* – “garoto gordo”.

mais no Ocidente. Também não aparecem em nenhum momento entidades de povos mesoamericanos ou da América do Sul. Mas a ausência mais notável é a de qualquer referência à tradição judaico-cristã. A bem da verdade, a “edição preferida do autor”¹² apresenta um breve encontro de Shadow com Jesus, no qual há um diálogo breve entre os dois, mas que não acrescenta muito à trama. É curioso que Gaiman tenha deliberadamente excluído de sua narrativa as duas tradições que plasmaram toda a cultura do mundo ocidental, isto é, a greco-romana e a judaico-cristã. Talvez com isso Gaiman queira contar uma história com um passado alternativo do Ocidente, no qual antigas culturas “pagãs”, como a nórdica e a celta, teriam tido importância maior que a que efetivamente tiveram e têm. Neste passado alternativo, Gaiman virtualmente exclui toda a importância do helenismo de um lado e da tradição judaico-cristã de outro, as duas grandezas que decisiva, definitiva e efetivamente deram forma ao imaginário religioso, cultural e simbólico do Ocidente.

Não se poderá negar a notável pesquisa feita por Gaiman de mitologias de diferentes culturas e grupos de povos, europeus, africanos e asiáticos, estudando por isso mesmo diferentes panetões. Isto poderá estimular a curiosidade de muitos leitores, que a partir da leitura de *Deuses americanos* provavelmente terão seu interesse desperto para descobrir mais sobre estas mitologias.

O já mencionado mote principal da narrativa, isto é, a tese que os deuses só existem se forem lembrados, talvez ofereça uma segunda camada de leitura, mais profunda que a da superfície, que apresenta uma luta de deuses. A leitura da obra apenas na perspectiva da primeira camada, tal como o Índio de Caetano, dirá o óbvio: *Deuses americanos* é uma fantasia na qual entidades mitológicas e sobrenaturais existem, e coexistem como seres humanos, sem que estes se apercebam da verdadeira identidade daqueles. Todavia, há a possibilidade de interpretar o texto a partir de uma

12. A edição original de *Deuses americanos* é de 2001. Em 2003 foi publicada uma “edição preferida do autor”, com 12.000 palavras a mais. No Brasil a edição original foi publicada em 2002 pela Editora Conrad, e a “edição preferida do autor” (utilizada neste trabalho), em 2016, pela Intrínseca.

segunda leitura. Nesta leitura, que “descasca” uma segunda camada do texto, um tanto mais profunda que a da superfície, é provável que Gaiman esteja criticando a efemeridade da sociedade, a cultura do descartável, na qual, conforme denunciado por Zygmunt Bauman, tudo é líquido. Se esta hipótese de leitura estiver correta, *Deuses americanos* não fala sobre deuses antigos em guerra contra deuses novos, mas sobre nós humanos. Desta maneira, o romance não trata da transcendência, mas da imanência, de como as pessoas vivem em uma sociedade na qual, como disse Karl Marx no *Manifesto do Partido Comunista*, “tudo que é sólido se desmancha no ar, tudo que era sagrado é profanado”. Nesta sociedade, deuses são descartados e são substituídos por outros, e provavelmente este processo se repetirá no futuro. Gaiman não cita a Bíblia, mas o texto de *Deuses americanos* concordaria com o famoso refrão do *Qohélet*, o *Eclesiastes* (1.2): “Vaidade de vaidades, diz o Pregador, vaidade de vaidades, tudo é vaidade”¹³.

Nesta mesma linha, é preciso observar que há evidências textuais que sugerem ou indicam o fato que não há na narrativa uma preocupação verdadeiramente metafísica. Ao longo do texto são encontradas indicações que apontam para uma não preocupação com religião enquanto busca do transcendente. A narrativa sugere algo onírico, algo que, ao mesmo tempo, é e não é *real*. Alguns exemplos: em dado momento, o Sr. Town encurrala Shadow, apontando-lhe uma arma, pois ele acredita que o motorista de Wednesday matou alguns de seus colegas (Town não sabe que na verdade quem eliminou seus colegas fora Laura, que, tal como já mencionado, retornara do mundo dos mortos). Acontece um diálogo entre o agente dos novos deuses dialogo e Shadow:

- Você vai atirar em mim? – perguntou Shadow.
- Nossa... quem me dera – respondeu o Sr. Town. – Isso aqui é só para defesa pessoal. Rezando, é? Quer dizer que eles fizeram você acreditar que são mesmo deuses? Não são.

13. *Eclesiastes* 1.2, Almeida Revista e Atualizada no Brasil. No hebraico encontra-se a palavra *hebel* (o mesmo nome Abel na narrativa do Gênesis), que significa literalmente “sopro” ou “vapor”, traduzida por “vaidade”, em português e nas demais línguas europeias. A ideia é de algo breve, fugaz, passageiro, tal como Abel, que teve vida curta...

- Eu não estava rezando. Só pensando.
- Na minha opinião, eles são mutantes. Experimentos da evolução. Um pouco de habilidade hipnótica, um pouco de feitiçaria e pronto: conseguem convencer as pessoas de qualquer coisa. Banalidades. Só isso. Eles morrem como qualquer pessoa, no fim das contas (GAIMAN, 2016, p. 420).

Em outro momento, Shadow conversa com uma mulher que é a encarnação da deusa egípcia Bastet. Em dúvida se sua interlocutora é mesmo uma deusa, Shadow pergunta:

- Você está mesmo aqui? – perguntou.

A mulher inclinou a cabeça para o lado e o examinou com uma expressão séria, sem dizer absolutamente nada.

- O que você é? O que vocês são?

Bastet bocejou, exibindo uma perfeita língua rosa-escura¹⁴.

- Pense em nós como uma espécie de símbolo. Somos o sonho que a humanidade cria para dar sentido às sombras na parede da caverna (GAIMAN, 2016, p. 454).

Em outro momento, quando os deuses antigos se posicionam para a batalha contra os novos deuses, nas proximidades da Montanha Lookout¹⁵, e o narrador onisciente descreve uma cena com tons oníricos, quando diz:

Nada disso tinha como estar realmente acontecendo. Se precisar de alguma ajuda, você pode imaginar que se trata de uma simples metáfora. Afinal, religiões são, por definição, metáforas: Deus é um sonho, uma esperança, uma mulher, um ironista¹⁶, um pai, uma cidade, uma casa de muitos cômodos, um relojoeiro que deixou o melhor cronômetro no deserto, alguém que o ama – talvez até, apesar de tudo provar o contrário, um ser

14. Na mitologia egípcia Bastet é apresentada como uma mulher com cabeça de gato (ou de gata). A mulher com quem Shadow se encontrou tem toda a aparência humana, menos a língua, que é felina.

15. A Montanha Lookout (“sentinela”) localiza-se na Geórgia, nas proximidades da divisa com o Alabama.

16. A palavra *ironista* é reconhecida pela norma culta da língua portuguesa. No original aparece a palavra *ironist* (GAIMAN, 2001, p. 508) que seria melhor traduzida por “comediante” ou “humorista”.

celestial cujo único interesse é garantir que seu time de futebol, seu exército, sua empresa ou seu casamento viceje, prospere e triunfe apesar de todos os reveses.

As religiões são lugares onde se posicionam para olhar e agir, pontos a partir dos quais vemos o mundo.

Dessa forma, nada disso está acontecendo. Esse tipo de coisa jamais poderia ocorrer nestes tempos, nesta era. Nenhuma palavra aqui é uma verdade literal, embora tudo tenha acontecido (GAIMAN, 2016, p. 481).

A narrativa apresenta o que Shadow viu e ouviu nesta viagem fantástica, e suas impressões ao longo de todas as experiências que ele tem neste trajeto. O narrador onisciente mescla a narração dos fatos com que interpretações do que aconteceu, ou teria acontecido com Shadow:

Nem o Nada dura para sempre.

Podia ter passado dez minutos, ou dez mil anos lá, naquele Lugar Que Não Era. Não fazia diferença. O tempo não era mais um conceito necessário. Não se lembrava mais de seu verdadeiro nome. Sentia-se vazio e purificado, naquele lugar que não era um lugar. Não tinha forma. Não tinha matéria. Não era nada (GAIMAN, 2016, p. 483).

Conforme o narrador onisciente, que revela o pensamento de Shadow, ao mesmo tempo em que insere seus próprios comentários,

As pessoas acreditam, pensou. É isso que as pessoas fazem: acreditam. E depois não assumem a responsabilidade por suas crenças. Conjuram coisas e não confiam nas próprias conjurações. As pessoas povoam a escuridão com fantasmas, deuses, elétrons, histórias. As pessoas imaginam e acreditam: e é essa crença, essa crença sólida, que faz tudo acontecer (GAIMAN, 2016, p. 506-507).

Certamente também a obra fala da importância dos mitos e sua construção na constituição do ser humano enquanto indivíduo, e nas sociedades humanas. Gaiman não apresenta o mito na perspectiva que o faz Eliade, que trata do “mito cosmogônico como modelo exemplar para toda espécie de criação e construção”(ELIADE,

1992, p. 41). Conforme Eliade o mito é importante em uma sociedade, desempenhando nela papel de destaque, porque revela “o surgimento do Cosmo” (ELIADE, 1992, p. 41) e “como uma realidade veio à existência” (ELIADE, 1992, p. 42). Os mitos, cosmogônicos e de origem, são tentativas de explicação e de resposta para a pergunta que todos os povos sempre tiveram (e têm) quanto ao que aconteceu *in illo tempore*, “naquele tempo”, isto é, o tempo dos princípios (ELIADE, 1992, p. 44).

Tal como afirmado no parágrafo anterior, mesmo *en passant*, não é neste sentido explicado por Eliade que Gaiman retrata os mitos em *Deuses americanos*. A abordagem de Gaiman é no sentido de mostrar como não há povos sem mitos. Todos os povos constroem seus mitos, porque estes de alguma maneira lhes dão ordem ao mundo interior e, por isso mesmo, são importantes para seu equilíbrio psicológico e emocional.

Ao utilizar o tema das crenças mitológicas dos povos que migraram para a América do Norte como o *leitmotiv* de *Deuses americanos*, Gaiman usa de licença poética, recriando os mitos antigos. Exemplo: à medida que a viagem pelos Estados Unidos acontece, Shadow vai se dando conta que Wednesday é mentiroso e trapaceiro. Em dado momento, acontece o seguinte diálogo:

- Você nunca se cansa de mentir? – perguntou Shadow. Falou com delicadeza, genuinamente curioso.

- Nem um pouco. Mas nesse caso estou dizendo a verdade mesmo. Estamos fazendo a maior aposta de todas (GAIMAN, 2016, p. 272).

Esta recriação é curiosa, porque nos mitos nórdicos quem é o deus da trapaça e do engano é Loki, não Odin. Mais tarde, no final da narrativa, será revelada a razão de porque Wednesday/Odin trapaceou e enganou a todos o tempo todo. Usando (e abusando) de licença poética, Gaiman reconta os mitos para servir aos seus propósitos literários.

Em suma: *Deuses americanos* não é leitura desprezível nem fácil. De fato, o texto é enganosamente simples. Por detrás de uma aparente obviedade há sugestões críticas que podem ser

utilizadas por estudiosos e cientistas da religião em diálogo com o texto literário. A primeira leitura do texto, isto é, a leitura do nível da superfície, também tem seu proveito, visto que Gaiman, tal como já afirmado, realizou extensa pesquisa sobre mitologias de diversos povos, o que pode ser útil para estudiosos de religiões comparadas, especialmente em cursos de Ciências da Religião em nível de graduação.

Na obra em questão, Gaiman parece fazer uma “extradição” dos mitos, notadamente, os mitos nórdicos, visto que o fio condutor de toda a narrativa é a mitologia escandinava. Nesta “extradição” os mitos são retirados de suas culturas originárias e são recontados para contextos culturais outros que não os originários. Desta maneira, os leitores também são “extraditados”, visto que não pertencem ao ambiente cultural e simbólico da origem do mito. Desta maneira, o processo de recepção do mito obrigatoriamente passará pela subjetividade dos leitores, visto que eles, como afirmado, são de contextos culturais que não os da origem do mito e seus receptores originais, pela via da tradição oral.

O presente artigo não pretende esgotar as possibilidades interpretativas do texto de *Deuses americanos*. Usando a conhecida metáfora da cebola, é muito possível que haja outras camadas a ser descobertas neste texto. Quem se dispuser a mergulhar no texto haverá de descobrir possibilidades fecundas de diálogo entre os estudos de religião e a literatura.

Referências

- ARMSTRONG, Karen. **Em defesa de Deus**. O que a religião realmente significa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- FRESTON, Paul. A Igreja Universal do Reino de Deus na Europa. **Lusotopie**, 1(2), 1999, p. 383-403
- GAIMAN, Neil. **American Gods**. New York: Harper Torch, 2001
- GAIMAN, Neil. **Deuses americanos**. Edição preferida do autor. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016
- GAIMAN, Neil. **Neil Gaiman**. Site oficial do autor. Disponível em: <www.neilgaiman.com>

man.com> Acesso em: 07 set 2017

- GIL FILHO, Sylvio Fausto. Geografia da Religião. In PASSOS, João Décio. USARSKI, Frank (Orgs.). **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulus. São Paulo: Paulinas, 2013
- ORO, Ari Pedro, STEIL, Carlos Alberto, RICKLI, João. **Transnacionalização religiosa**. Fluxos e redes. Porto Alegre: Terceiro Nome, 2012
- PEREIRA, Clevisson Junior. Geografia da religião: um olhar panorâmico. **RAEGA**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná. 27 (2013), p. 10-37. Disponível em: <<file:///C:/Users/Home/Downloads/30414-111663-1-PB.pdf>>Acesso: 07 set 2017
- ROCHA, Cristina & VÁSQUEZ, Manuel (Orgs.). **The Diaspora of Brazilian Religions**. Leiden: Brill, 2013



Artigo enviado em
11/01/2018
e aprovado em
12/12/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

Doutoranda em Teologia
(EST). Bolsista da CAPES.
Email: [vanessarmeira@
gmail.com](mailto:vanessarmeira@gmail.com).

Educação como um processo de humanização ou de “fantoquização”: reflexões pedagógicas a partir da história de Pinóquio

Education as a process of humanization
or “puppetization”: pedagogical
reflections from the Pinocchio’s tale.

Vanessa Meira

Resumo

Este artigo fará, através da pesquisa bibliográfica, um cotejamento entre a história original do Pinóquio de Collodi e suas versões posteriores, até às reflexões produzidas por Rubem Alves em seu “Pinóquio às Avestas”. Através desta pesquisa, é possível concluir que, com a história de Pinóquio, Collodi queria descrever um processo de humanização através do desenvolvimento da moralidade, da autonomia e da alteridade - da responsabilidade com o outro. O processo de humanização tem muitas semelhanças com o processo educativo, e pode ocorrer através da educação. Mas, como alerta Rubem Alves, esse processo também pode ocorrer de maneira inversa, especialmente através do processo educativo, “fantoquizando” as crianças.

Palavras-chave: Pinóquio; Educação;
Autonomia; Alteridade; Rubem Alves

Abstract

This article will make, through bibliographical research, a comparison between the original version of Collodi's Pinocchio and its later versions, until the reflections produced by "Pinocchio in reverse", by Rubem Alves. Based on this research, it is possible to conclude that with the tale of Pinocchio, Collodi wanted to describe a process of humanization through the development of morality, autonomy and alterity - of responsibility for the other. This process can also occur in reverse, especially through a educational process of "puppetization", as Rubem Alves pointed out.

Keywords: Pinocchio; Education; Autonomy; Alterity; Rubem Alves

Introdução

A história de Pinóquio, criada por Carlo Collodi (2014), é, sem dúvida, uma das maiores histórias populares infantis de todos os tempos. De 1881, ano do início de sua publicação, até os dias de hoje, ela já foi republicada em diversos formatos, virou livro, filme, desenho animado, e inspirou a criação de diversos personagens da ficção.

O boneco de madeira que queria ser menino de verdade inspirou muitos escritores, e também inspirou Rubem Alves a produzir um dos mais belos textos sobre educação. Neste artigo, através da pesquisa bibliográfica, faremos um panorama das versões da história de Pinóquio, desde a primeira, até chegarmos finalmente nas reflexões produzidas pelo Pinóquio de Rubem Alves.

Ao contrário dos contos de fadas tradicionais, Pinóquio foi escrito exatamente para crianças e num contexto muito interessante. Dentre os mais populares contos maravilhosos que resistiram à passagem do tempo, alguns foram baseados em poemas celtas muito antigos, e outros extraídos da tradição oral, adaptados até o final do século XIX, e, "na verdade, eles nem eram destinados especificamente às crianças" (CORSO; CORSO, 2006, p. 14).

Dentre os primeiros registros e pesquisas de literatura folclórica e popular que datam até o fim do século XIX, destaca-se Charles Perrault, com seu livro *Contos da Mamãe Gansa* (1697), onde constavam histórias significativas que ainda hoje são lidas e ouvidas, como *A Bela Adormecida* e *Chapeuzinho Vermelho*.

Os irmãos Grimm também publicaram uma coletânea de contos, resultado de uma extensa pesquisa e coleta de histórias da tradição oral germânica (entre 1812 e 1822). Os Grimm, de certa forma, preocuparam-se com a linguagem usada nas histórias e trataram de as “expurgar e tornar mais respeitáveis para os filhos das classes burguesas” (GUERRERO, 2013), fazendo, então, adaptações nos contos que coletaram. Algumas histórias famosas, resultado da pesquisa dos irmãos Grimm, também fazem parte da nossa cultura hoje, como *A Branca de Neve e os Sete Anões* e *A Gata Borralheira*.

As histórias que deram origem aos contos foram transmitidas oralmente e repassadas a outros povos; elas contavam suas experiências, traduziam seus códigos éticos e fortaleciam suas crenças e tradições, buscando ainda instruir e entreter. Como afirma Nelly Novaes Coelho (1991, p. 33):

Através dos manuscritos ou das narrativas transmitidas oralmente e levadas de uma terra para outra, de um povo a outro, por sobre distâncias incríveis, que os homens venciam em montarias, navegações ou a pé, - a invenção literária de uns e de outros vai sendo comunicada, divulgada, fundida, alterada... Com a força da religião, como instrumento civilizador, é de se compreender o caráter moralizante, didático, sentencioso que marca a maior parte da literatura que nasce nesse período, fundindo o lastro oriental e o ocidental. No fundo é sempre uma literatura que divulga ideais, que busca ensinar, divertindo, no momento em que a palavra literária (privilegio de poucos e difundida pelos jograis, menestrelis, rapsodos, trovadores...) era vista como atividade supe-

rior do espírito: a atividade de um homem que tinha o Conhecimento das Coisas.

As aventuras de Pinóquio sofreram muitas alterações ao longo do tempo. Isso se deve ao fato do conceito de infância ter sofrido muitas alterações de 1881 para cá, bem como os conceitos de verdade e de violência. Alguns trechos da história original de Pinóquio poderiam soar extremamente violentos nos dias de hoje, e pais ou professores relutariam em colocar seus filhos ou alunos em contato com um material que julgam ser violento. Além disso, a própria personalidade do boneco foi abrandada e modificada com o passar do tempo.

Pinóquio está em processo de amadurecimento e revela seus conflitos morais por meio de suas escolhas. Pode-se destacar a importância de Pinóquio enfrentar as dificuldades e obstáculos em seu caminho para que se tornasse um ser humano digno. Ainda que muitos desses obstáculos fossem causados por ele mesmo. Vladimir Propp (1984, p. 73) diz que a esfera de ação do herói de um conto é compreendida na busca, na superação de obstáculos, contando com o auxílio de um doador(a)/provedor(a). E a Pinóquio não faltam doadores/provedores para ajudá-lo, como Gepeto, a Fada Azul e o Grilo Falante.

Os contos de fadas também se diferem dos mitos e embora os contos de fadas sejam também influenciados pela civilização em que surgiram, ainda é um grande desafio identificar no conto um tempo e espaço. Mario e Diana Corso acreditam que o texto de Pinóquio se aproxima bastante de um conto de fada, contendo ainda contém elementos do romance moderno e pode soar como uma fábula, pois a “cada confusão armada pelo boneco é cercada de moral: ele é avisado antes de fazê-la, aconselhado [...] geral-

mente por algum animal que lhe enuncia frases de sabedoria e bom senso” (CORSO; CORSO, 2006, p. 214).

J. R. R Tolkien (2014, p. 27) amplia nosso conceito de contos de fadas quando diz que:

os contos de fadas não são histórias sobre fadas ou elfos, mas histórias sobre o Reino Encantado, Faërie, o reino ou estado no qual as fadas existem. O Reino Encantado contém muitas coisas além dos elfos e das fadas, e além de anões, bruxas, trolls, gigantes ou dragões; contém os oceanos, o sol, a lua, o firmamento e a terra, e todas as coisas que há nela: árvore e pássaro, água e pedra, vinho e pão, e nós mesmos, seres humanos mortais, quando estamos encantados.

Porém, as aventuras de Pinóquio foram escritas por Carlo Collodi em formato de folhetim, seus capítulos saíram entre 1881 e 1883 para uma publicação semanal infantil, o *Giornale per i Bambini*, de Roma (CORSO; CORSO, 2006, p. 213).

De acordo com Corso e Corso (2006, p. 214), o texto de Collodi é inclassificável, “embora às vezes se aproxime de um conto de fadas e tenha elementos do romance moderno, ele lembra uma fábula ao avesso”. E, como veremos, assim como Collodi teceu sua trama original no avesso de uma fábula, Rubem Alves também se propõe a “contar a estória de Pinóquio às avessas” (ALVES, 1986, p. 31).

Embora seja difícil classificar o texto de Collodi, Corso e Corso se aproximam bastante de uma excelente e convincente definição:

As Aventuras de Pinocchio podem então ser classificadas como um pequeno romance para crianças, em que tudo o que o herói queria era ser um bom menino, mas é o papel que ele mesmo desempenha. A riqueza de um enredo e o valor do personagem provêm dessa trajetória-

ria de erros, afinal, se ele tivesse ido à escola até aprender um ofício e trabalhar como um rapaz obediente, não haveria história para contar.

A seguir, faremos um panorama comparativo entre o Pinóquio original, de Collodi, e as variações do boneco na atualidade.

O Pinóquio de Collodi

Collodi, inicialmente, não tinha planos de estender em tantos capítulos o seu folhetim, porém, por exigência das crianças leitoras, que o pressionavam por meio de cartas enviadas à redação do jornal, o autor dava sequência as aventuras do boneco. Ou seja, Collodi não criou toda a trajetória do seu personagem para caber num único volume, com uma moral de história definida e não tinha um destino selado para o seu boneco de madeira. Tudo isso foi sendo construído devagar, por exigência dos leitores. E, talvez, por isso seja uma história tão rica, com tantas possibilidades de lições.

Collodi já tinha certa experiência com histórias infantis e alcançou um certo reconhecimento traduzindo contos de fadas do francês Charles Perrault para o italiano. O autor sempre se interessou por questões educacionais e escrevia livros didáticos o que lhe conferia certa influência pedagógica. Esta é uma importante diferença entre as outras histórias populares infantis e versão original das aventuras de Pinóquio. Trata-se de uma história pensada para crianças e desenvolvida por alguém que, de alguma forma, pensava na infância e no aprendizado da criança.

Porém, a história de Pinóquio como a conhecemos nos livros infantis atuais, ou ainda no desenho produzido pela Disney

em 1940, se afasta bastante da ideia original de Collodi. Para a reflexão que faremos neste trabalho, usaremos a versão do texto de Carlo Collodi traduzida por Ivo Barroso em 2014 (COLLODI, 2014).

O início da história de Collodi não se dá com Gepeto e sim com o mestre Cerejo, também chamado de Mestr' Antônio, que em meio a seu madeirame encontrou um pedaço de pau que falava. A princípio pensou ser sua imaginação, porém, quando

deixou de lado a enxó e apanhou a plaina para desbastar e polir o pedaço de pau; mas, no momento em que o aplainava para cima e para baixo, ouviu aquela mesma vozinha que lhe disse entre risos: — Pare com isto! Está me fazendo cosquinhas no corpo!

Desta vez o pobre mestre Cerejo caiu fulminado. Quando reabriu os olhos, viu que estava sentado no chão (COLLODI, 2014, p. 13).

A vida já estava dentro daquele pedaço de madeira, só lhe faltava ser esculpido, era necessário dar-lhe forma. E é assim durante toda a história: o boneco está em processo de construção e aprendizado. Pinóquio só fica pronto mesmo no final. No início ele tem vida mas lhe falta forma, quando ganha forma e torna-se um boneco, lhe falta educação e humanização. Apesar disso, antes de se tornar *um menino de verdade*, muitas vezes Pinóquio mostra-se demasiado humano. Falaremos mais disso adiante.

Outro personagem de Collodi que se apresenta muito diferente do que conhecemos na atualidade é justamente Gepeto, bem como suas intenções na criação de um boneco de madeira. Na história contemporânea, Gepeto é um entalhador gentil, solitário e bem intencionado. Mora com um gato e um peixinho de aquário. No momento em que começa a criar o boneco, Gepeto já o vê como filho, e é ele quem deseja humanizar Pinóquio. É o desejo

de paternidade, e “a paternidade é o sonho de fazer de alguém a marionete de nossos próprios sonhos” (CORSO; CORSO, 2006, p. 18). As histórias variam em conteúdo, mas, em praticamente todas elas, essa é a imagem de Gepeto.

O Gepeto de Collodi é um tanto diferente dessa imagem romântica que herdamos das aventuras de Pinóquio na contemporaneidade:

Aí então entrou na oficina um velhinho muito vivo, que se chamava Geppetto, mas os rapazes do bairro, quando queriam enfurecê-lo, chamavam-no pelo apelido de Pamonha, por causa de sua peruca amarela que lembrava muito aquele angu de milho. Geppetto era bem enfezado. Ai de quem o chamasse de Pamonha! Tornava-se de repente uma fera e não havia modo de contê-lo (COLLODI, 2014, p. 16).

Outro ponto muito importante que aumenta a distância entre o Gepeto contemporâneo e o Gepeto de Collodi é justamente suas intenções ao confeccionar o boneco:

Pensei fabricar para mim mesmo um boneco de madeira; mas um boneco maravilhoso, que saiba dançar, lutar esgrima e dar saltos-mortais. Com esse boneco quero dar a volta ao mundo, em busca de um pedaço de pão e um copo de vinho, que lhe parece? (COLLODI, 2014, p. 16)

O propósito principal de Gepeto é lucrar, ganhar dinheiro. Collodi faz muitas críticas à sociedade de sua época. Ele era um apaixonado por política, com ideias progressistas, e, em seus textos, especialmente em Pinóquio, fazia “uma sátira ao tradicionalismo da sociedade italiana e ao comportamento humano, seus vícios e sua insensatez, tornando-se um reflexo rico e movimentado da (sua) vida e da (sua) época” (LACERDA, 2005).

Os assuntos *trabalho* e *dinheiro* são recorrentes na história

de Collodi. Como no momento em que escolhe o nome do boneco:

— Que nome lhe darei? — disse para si mesmo. — Quero que se chame Pinóquio. Este nome lhe trará sorte. Conheci uma família inteira de Pinóquios: Pinóquio pai, Pinóquio mãe e Pinóquio filhos, e todos estavam muito bem. O mais rico deles pedia esmola.

Ou quando Pinóquio conhece Manjafogo:

— Como se chama seu pai?
— Geppetto.
— E de que vive?
— De pobreza.
— Não ganha muito?
— Ganha o necessário para não ter um níquel no bolso (COLLODI, 2014, p. 66).

Além do contexto histórico vivido por Collodi, numa Itália que sofreu grandes disputas com a França em relação à sua expansão colonial, o autor também vivia pessoalmente um momento financeiro que não o permitia “ter um níquel no bolso”, de acordo com Lacerda:

Collodi passava por momentos de dificuldade em sua vida, pois não tinha dinheiro para pagar suas contas. Estava endividado devido a jogos de cartas e era pressionado por seus credores. Por esse motivo, ao entregar sua história para o amigo, editor e jornalista Ferdinando Martini, enviou-lhe junto um bilhete. Desta mensagem, encontrei duas traduções, porém ambas mostram que Collodi escreveu a história por um único motivo: ganhar dinheiro. Na primeira versão ele diz: “Envio-lhe esta brincadeira, faça o que quiser com ela; mas se a publicar, pague-me bem para me dar vontade de continuá-la”. Já na outra diz: “Faça o que você bem entender com essa tolice, mas pague-me bem, se deseja continuar contando comigo” (LACERDA, 2005).

Talvez por isso, fome, frio, falta de recursos financeiros e a importância do trabalho sejam temas muito abordados nas aventu-

ras de Pinóquio. A palavra *fome* aparece cerca de quarenta vezes no texto de Collodi; as expressões envolvendo a palavra *estômago*, dando o sentido de fome, mais de dezoito vezes; e a palavra *trabalho*, quinze vezes. Embora os temas sejam sérios e façam parte da realidade vivida pelo autor, Collodi os aborda fazendo críticas muito bem-humoradas.

A personalidade do boneco original também difere muito dos bonecos das histórias de hoje. Os pinóquios dos textos contemporâneos são inocentes, atrapalhados e sem qualquer malícia. Porém, o Pinóquio de Collodi foge um pouco desse estereótipo. Antes mesmo de se tornar um boneco, no momento em que Mestre Cerejo tenta se livrar do pedaço de pau, a personalidade do futuro boneco já fica evidente:

Pensei fabricar para mim mesmo um boneco de madeira; mas um boneco maravilhoso, que saiba dançar, lutar esgrima e dar saltos-mortais. Com esse boneco quero dar a volta ao mundo, em busca de um pedaço de pão e um copo de vinho, que lhe parece?

— Muito bem, Pamonha! — gritou a vizinha de sempre, que não se sabia de onde vinha.

Ao sentir que o chamavam de Pamonha, o compadre Geppetto ficou vermelho como um pimentão de tanta raiva, e, virando-se para o marceneiro, disse enfurecido:

— Por que me ofende?

— Quem o ofendeu?

— Você me chamou de Pamonha!

— Mas não fui eu.

— Está achando que fui eu?! Pois eu digo que foi você.

— Não fui eu!

— Foi sim!

— Não fui!

— Foi! (COLLODI, 2014, p. 16)

E, por causa da “vizinha de sempre, que não se sabia de onde vinha”, seguiu-se então uma grande briga entre Mestre Cerejo e Gepeto, com direito a mordidas, arranhões e perucas ar-

rancadas.

A “vozinha” não se satisfez apenas em causar confusão entre os dois homens. Mestre Cerejo resolve, portanto, se livrar do pedaço de pau e doar para Gepeto fazendo as pazes com o amigo. E surge um novo conflito, provocado por aquilo que se tornaria um boneco:

Mestr’Antônio, todo contente, foi logo apanhar na bancada aquele pedaço de pau que lhe causara tamanho pavor. Mas, quando foi entregá-lo ao amigo, o pedaço de pau deu um safanão e, soltando-se violentamente de suas mãos, bateu com força nas fracas canelinhas de Geppetto.

— Ah! É com essa generosidade, mestr’Antônio, que você oferece as suas coisas? Quase me aleijou!...

— Juro que não fui eu!

— Então será que fui eu?...

— A culpa é toda daquele pau...

— Sei que é dele, mas foi você quem me bateu com ele nas pernas!

— Não fui eu, não!

— Mentiroso! (COLLODI, 2014, p. 17)

Antes mesmo de Gepeto terminar de transformar aquele pedaço de madeira em Pinóquio, já sofria com suas malandragens:

Mal acabou as mãos, Geppetto sentiu que a peruca lhe fora embora da cabeça. Olhou para cima, e o que viu? Viu sua peruca amarela nas mãos do boneco.

— Pinóquio!... devolve logo a minha peruca!

E Pinóquio, em vez de lhe devolver a peruca, botou-a na própria cabeça, ficando meio afogado embaixo dela (COLLODI, 2014, p. 23).

Imediatamente após ter sido terminado, Pinóquio chuta o nariz de Gepeto, e, em seguida, foge correndo para a rua, causando um tumulto na vizinhança. Depois de uma sequência de fatos, essa fuga de Pinóquio acabou provocando a prisão de Gepeto (COLLODI, 2014, p. 25).

Ao longo da história, Pinóquio ignora conselhos e faz tudo o que sente vontade, causando inúmeras confusões. E é justamente o que dá o tom moralizante das suas aventuras. Conforme Corso e Corso:

Cada confusão armada pelo boneco é cercada de moral: ele é avisado antes de fazê-la, aconselhado a desistir e sujeito a recriminações, geralmente por algum animal que lhe enuncia frases de sabedoria e bom senso, mas Pinocchio insiste e erra sistematicamente; pouco a pouco, são as intenções moralizantes que ficam como as grandes derrotadas da história. Pinocchio sempre faz pouco caso da sabedoria que lhe é oferecida e cai em qualquer cilada que encontra no caminho. De fato, ele só aprende com a experiência, de nada adiantam as admoestações dos mais velhos e dos sábios, ele só saberá separar o joio do trigo errando, errando muito e errando mais uma vez, até a exasperação do leitor (CORSO; CORSO, 2006, p. 214).

Há um trecho do texto, que é extremamente simbólico e está relacionado ao fato de Pinóquio não ouvir conselhos e recomendações: “Mas imaginem a cara dele quando, ao procurar as orelhas, não conseguiu encontrá-las: sabem por quê? Porque, na pressa de esculpi-lo, havia se esquecido de fazê-las” (COLLODI, 2014, p. 24). O boneco não tinha orelhas, e, de forma simbólica, isso explica o motivo de Pinóquio fazer ouvidos moucos para as instruções que lhe eram dadas. No decorrer da história, Pinóquio recebe orelhas, porém “encheu de água a bacia do lavabo e, refletindo-se nela, viu o que jamais queria ver: ou seja, viu sua imagem embelezada com um magnífico par de orelhas de burro”.

A mitologia grega traz a história de um rei, que por causa de sua insensatez e teimosia, também ganhou orelhas de burro. O Rei Midas, depois de ter pedido o toque de ouro a Dionísio, e perceber o tamanho da sua ignorância, voltou atrás e pediu ao deus

que lhe tirasse a habilidade de transformar tudo que tocasse em ouro. Mas, aparentemente, Midas não aprendeu muita coisa.

Pã, um outro deus e amigo de festa de Midas, desafia o deus Apolo para um duelo de música. Pã tocava sua flauta e Apolo sua lira.

Pã começa a soprar seu instrumento, e os sons que saem são roucos e rústicos, à imagem de quem os toca. Têm muitos encantos, é claro, mas são brutos, para não dizer bestiais; o som que o sopro tira dos tubos de cana é idêntico ao que o vento produz na natureza, entre as taquaras. A lira de Apolo, em contrapartida, é um instrumento sofisticadíssimo; explora com precisão matemática as relações entre o comprimento das cordas e sua respectiva tensão, garantindo uma perfeita justeza em suas relações, mais ou menos simbolizando a harmonia, igualmente sofisticada, que os deuses estabeleceram na escala do universo. É um instrumento ao mesmo tempo delicado e civilizado, o oposto da rusticidade da flauta, sendo a sedução suscitada pela lira inteiramente originada na suavidade (FERRY, 2008, p. 78).

O público, absolutamente encantado com a sofisticada música de Apolo, o escolhe, em unanimidade, como vencedor do duelo. Exceto Midas, que, por fidelidade ou teimosia, vota em Pã. Apolo não gostou e entendeu o gesto de Midas como uma afronta, e como geralmente acontece em casos desse tipo, “o castigo vem relacionado à natureza do ‘crime’ cometido pelo desafortunado Midas; ele pecou ao mesmo tempo pelo ouvido e pela inteligência, sendo, então, pelas orelhas e pelo espírito que será punido” (FERRY, 2008, p. 79). Midas recebe, portanto, enormes orelhas de burro.

Pinóquio, na ocasião em que percebe que possui peludas orelhas de asno, estava a cinco meses fugindo da escola e andando em *más companhias* (COLLODI, 2014, p. 181). Midas e

Pinóquio são fiéis às companhias que pouca coisa boa lhes acrescentaram.

A personalidade um tanto rebelde do Pinóquio de Collodi, aliada à sua resistência a conselhos e advertências, fez com que alguns pais e mães daquela época não vissem com bons olhos as aventuras do boneco, segundo conta Lacerda: “os pais não gostavam e proibiam seus filhos de ler o livro. Eles acreditavam que este herói adorado pelas crianças os estimulava a imoralidades e molecagens” (LACERDA, 2005). Embora isso possa ter influenciado nas vendas de alguma forma, a proibição dos pais e mães não fez com que os textos caíssem completamente no esquecimento, pois “uma geração de meninas e meninos italianos mantinha Pinóquio vivo em uma espécie de movimento secreto, lendo às escondidas as histórias do boneco de madeira” (LACERDA, 2005).

Enfim, os perfis de alguns personagens originais e do próprio Pinóquio, bem como as aventuras vividas pelo boneco, foram sendo suavizados ao longo do tempo para se adequarem a novos conceitos de infância, e se ajustarem a novos tratados de ética e moralidade.

Outros Pinóquios

As aventuras de Pinóquio não ficaram restritas ao texto de Collodi. Pinóquio atravessou gerações e viveu inúmeras variantes das suas aventuras originais, inspirando ainda, a criação de outros personagens. Walt Disney, com seu longa-metragem, foi responsável por trazer um Pinóquio completamente suavizado, contextualizado e romantizado. O fato de ter tirado a nacionalidade de Pinóquio já fez com que se perdesse “toda a parte crítica e de contextualização que Collodi quis transmitir quando escreveu a

história” (LACERDA, 2005). O Pinóquio de Disney é extremamente ingênuo e incapaz de tomar decisões próprias, desperta a ternura e a compaixão, e todas as confusões em que se envolve são por culpa desse temperamento inocente e distraído.

De acordo com Lacerda:

Apesar da história de Collodi formar um adulto responsável e educado e no final de cada capítulo obter mensagens educativas, os roteiristas dos estúdios acreditavam que o protagonista não era ingênuo o bastante, não tinha o mesmo carisma da Branca de Neve e não era forte o suficiente para carregar a história. Eles acreditavam que deveriam diminuir os aspectos agressivos, inserindo comédia e princípios morais. Por essa razão, eles alteraram e adaptaram livremente a história, criando um Pinóquio mais bonzinho, inocente e com cara de desenhos da Disney (LACERDA, 2005).

Foi justamente a parte mais humana de Pinóquio que a Disney decidiu deixar de fora. Todo o doloroso processo de amadurecimento do boneco, oportunizado pelas incessantes confusões causadas por ele mesmo, foi removida da história. E o que sobrou foi um boneco “fofinho, de bochechas coradas e olhos azuis” (LACERDA, 2005), que nasce apenas do puro desejo de paternidade um homem solitário.

Entre outros inúmeros escritores, Collodi inspirou o cronista Carlos Heitor Cony, membro da Academia Brasileira de Letras, a escrever a sua versão do boneco de madeira que queria ser um menino de verdade. Cony escreveu *Pinóquio da Silva* (CONY, 1978), um Pinóquio bem brasileiro.

Alguns filmes foram feitos baseados no boneco de Collodi, entre eles está a versão de Roberto Benigni, que atuou como diretor e ator e em 2003 fez um filme muito fiel à obra de Collodi e “talvez não tenha empolgado o público por ser excessivamente

fiel ao original, fazendo poucas concessões aos novos tempos” (CORSO; CORSO, 2006, p. 216).

Outro filme, também baseado na obra de Collodi, foi *A.I. – Inteligência Artificial*, de 2001. O filme, com direção de Steven Spielberg, conta a história de David, um robô que sonha em tornar-se um menino de verdade para que sua mãe o ame. Na história, idealizada por Stanley Kubrick, David escuta a narrativa de Pinóquio, e então ele foge à procura da Fada Azul para que ela realize a magia e o transforme em um menino de verdade. O Pinóquio moderno de Spielberg também conta com um companheiro que faz o papel de sua consciência. Teddy é um ursinho robô que acompanha David em sua busca.

Muitas peças teatrais também se inspiraram na obra de Collodi. No Brasil, uma importante adaptação foi concebida pelo Teatro Giramundo. Em 2005, o grupo criou uma nova montagem de Pinóquio para adultos, inspirado em Carlo Collodi. Talvez por sua fidelidade ao texto original, a peça seja indicada para o público adulto.

Ainda falando sobre a influência de Pinóquio em outras obras, alguns pesquisadores costumam comparar um personagem da literatura brasileira a Pinóquio: uma boneca falante, não de pau, mas de pano, e com uma personalidade absolutamente irreverente. Emília é uma das personagens mais famosas do escritor paulista Monteiro Lobato (LOBATO, 1920). Embora existam apenas quarenta anos de diferença entre os nascimentos do Pinóquio de Collodi e da Emília de Lobato, há grandes diferenças entre os dois personagens. A maior diferença reside justamente no contexto cultural onde nasceram - cada personagem reflete “época e localidade em que cada um dos dois autores viveu” (LACERDA, 2005).

Obviamente, Lobato já imaginava que essa comparação seria feita, e não a ignorou. Antes, colocou o próprio Pinóquio em uma aventura da sua boneca falante. Na história de Lobato, Emília cria um boneco de pau chamado João Faz-de-Conta, que tem a intenção de ser o *irmão* de Pinóquio (MONTEIRO, 1977, p. 103). E em 1929, Lobato publicou um livro chamado *O irmão de Pinóquio*, de tiragem única.

Além disso, de acordo com Lacerda:

Lobato voltou para o Brasil em 1931, falido, mas cheio de ideias. Com o intuito de traduzir para as crianças a obra de Collodi, a Companhia Editora Nacional, em 9 de Julho de 1932, comprou os direitos autorais da editora italiana R. Bemporad & Piglio. E, por duas mil liras italianas, a editora de Monteiro Lobato tornou-se a única proprietária da obra de Pinóquio para a língua portuguesa (LACERDA, 2005).

As aventuras de Pinóquio ganharam muitas adaptações, inspiraram personagens, livro, filmes, peças teatrais e sem dúvida, um tema recorrente em quase todas as adaptações ou inspirações é a mentira. Em praticamente todas as vezes em que Pinóquio é citado ou aludido de alguma forma, o assunto da mentira fica em evidência. O fato é que, na obra de Collodi, o nariz de Pinóquio não cresce apenas quando o ele mente. Ele também cresceu quando Gepeto estava esculpindo o boneco (COLLODI, 2014, p. 23), talvez já revelando sua personalidade debochada. Porém, quando Pinóquio se envolve em mentiras seu nariz cresce de forma mais notável, como quando ele mente para a Fada a respeito de suas moedas, seu nariz cresce três vezes seguidas, fazendo a Fada rir (COLLODI, 2014, p. 106).

O conceito de verdade e mentira na história de Collodi é relativizado, pois, em alguns momentos, Pinóquio mente, mas seu

nariz não cresce. O boneco promete muitas vezes que a partir de determinado momento, ele vai se *emendar* e vai frequentar a escola para, em seguida, falhar mais uma vez. E seu nariz segue do mesmo tamanho. Embora a promessa não caracterize explicitamente uma mentira, pois talvez haja desejo, mas não força para cumprir o prometido.

Porém, há um episódio no qual Pinóquio mente claramente e seu nariz não cresce. É justamente quando crescem orelhas de burro no boneco e ele procura seu amigo Pavio. Pinóquio está usando um gorro para esconder suas orelhas crescidas e tenta, a todo custo, disfarçar seu incômodo:

— Como vai, meu caro Pavio? — Vou muito bem: como um rato numa forma de queijo parmesão.

— Está falando sério?

— E por que haveria de mentir?

— Desculpe, amigo, mas por que você tem na cabeça esse gorro de algodão que lhe cobre as orelhas?

— Foi o médico que me mandou usar, porque machuquei o joelho. E você, meu caro boneco, por que está com esse gorro de algodão enfiado até o nariz?

— Foi o médico que me mandou usar, porque esfolei o pé (COLLODI, 2014, p. 197).

Ambos mentem, pois estão igualmente com enormes orelhas de burro, e a mentira é motivada pelo orgulho de não quererem assumir suas fraquezas e erros diante de outros.

Portanto, o núcleo da história de Pinóquio não é a mentira e nem os problemas que ela traz. O centro da história do boneco de madeira é a construção de sua subjetividade, seu rompimento com a heteronomia e desabrochar do sujeito autônomo, como entendemos na modernidade. Depois de todas as confusões vividas por Pinóquio, depois de amargar todo o sofrimento que seus conflitos trouxeram a ele e a todos que ele amava, o boneco passa

então, a ser um sujeito consciente e responsável pelos seus atos.

Kant (1999, p. 11) afirma que o homem é a única criatura que precisa ser educada. Embora Pinóquio fuja do tripé pedagógico desenvolvido por Kant em sua obra (a disciplina, o cuidado e a instrução), as arestas do boneco vão sendo aparadas à medida que ele vive conflitos. Pinóquio desenvolve sua moralidade e a responsabilidade por suas atitudes. O boneco passa a viver e agir em conformidade com os preceitos que a sua razão, que agora se reconhece autônoma, determina. Paulatinamente, ele vai se tornando humano, se reconhecendo sujeito de sua história.

Kant (1999) considera uma conexão entre a moralidade a liberdade. Com base nisso, podemos notar que, a partir do momento em que Pinóquio desenvolve sua moralidade e responsabilidade, ele vai conquistando sua liberdade. Paulatinamente ele vai deixando de ser um boneco, que supostamente seria manipulado, conduzido e gerenciado pelo outro, para se tornar um ser humano autônomo, sujeito que sabe a responsabilidade que lhe cabe e as cumpre por decisão própria, livre e autônoma.

E, ao longo da história, não é exatamente isso que se cobra de Pinóquio? E não é exatamente as promessas que o próprio Pinóquio faz para em seguida descumprir? “Prometo que daqui por diante serei bom! [...] Prometo que serei correto!” (COLLODI, 2014, p. 44). Todas as promessas motivadas por uma consciência que não é dele, pois ele é um boneco de pau.

Nas histórias contemporâneas de Pinóquio, sua humanização se dá por meio de um milagre, um feitiço, um toque da varinha mágica da Fada Azul. Porém, o que observamos na obra de Collodi, é um *processo gradual de humanização*. E embora,

Pinóquio fosse um boneco que tinha, no fundo, um bom coração (COLLODI, 2014, p. 163), ele ainda não havia compreendido a *responsabilidade* que tinha com o outro. Ele sentia compaixão, amava, mas não sabia administrar a responsabilidade que tinha com Gepeto, com a Fada Azul e com aqueles que ele amava. Portanto, a transformação de Pinóquio, não se deu pelo puro encantamento da Fada. E sim, com a consciência de sua responsabilidade com o outro. A empatia com aqueles que os cercavam inaugurou a sua humanidade. A fada apenas *referendou* o encantamento.

Vemos isso em Lévinas (2009, p. 53), que afirma que a humanidade surge quando nos tornamos capazes de responsabilidade diante do outro, quando nos sensibilizamos diante da fragilidade do outro. De acordo com Lévinas, a responsabilidade vem antes da liberdade e antes da razão temos a sensibilidade.

E é no ventre da baleia¹ que Pinóquio inicia seu processo de rompimento com o pensamento autômato. De acordo com Campbell, o ventre da baleia tem um simbolismo muito grande e importante na *Jornada do Herói*: “é uma passagem para uma esfera de renascimento simbolizada na imagem mundial do útero, ou ventre da baleia” (CAMPBELL, [19--], p. 91).

A experiência vivida dentro do ventre do peixe, representou o nascimento de um novo Pinóquio. Após encontrar seu pai no ventre do grande peixe, Pinóquio toma as rédeas da sua própria história, liberta-se das amarras heterônomas, e se posiciona como sujeito: “— Então, paizinho — disse Pinóquio —, não há tempo a perder. Precisamos pensar logo em fugir” (COLLODI, 2014, p.

1. Em Collodi, Pinóquio se encontra no ventre de um “monstro marinho” ou “peixe cão”. Porém, em muitas traduções, e em praticamente todas as releituras contemporâneas, o monstro foi substituído por uma baleia, semelhante ao grande peixe da narrativa bíblica de Jonas.

221).

Assim, Pinóquio renasce como herói em sua jornada. Ele toma essa decisão baseado na responsabilidade com seu velho pai, cuja fragilidade evoca uma resposta de cuidado, como o conceito de alteridade em Levinas, que provoca uma mudança interior (LEVINAS, 2009, p. 294).

Podemos ver a intenção de Pinóquio, a respeito de seu pai, quando finalmente estão fora da boca do grande peixe, mas não têm forças para continuarem nadando. Eles são salvos por um atum que seguiu o exemplo dos dois fugitivos. O atum está tão agradecido por ter saído do ventre do grande peixe, à exemplo de Pinóquio e seu pai, que os ajuda dando-lhes carona até à praia. O agradecimento de Pinóquio mostra exatamente a grande alegria de ver seu pai salvo. E não apenas a si mesmo: “— Meu amigo, *você salvou meu pai!* Portanto, não tenho palavras suficientes para lhe agradecer. Permite ao menos que lhe dê um beijo em sinal de eterno reconhecimento” (COLLODI, 2014, p. 225). Ou ainda quando encontram uma casa para se abrigar, e Pinóquio argumenta com o Grilo: “— Tem razão, Grilinho! Pode me expulsar também... atire-me um cabo de martelo; mas *tenha piedade de meu pobre pai*” (COLLODI, 2014, p. 226).

Portanto, o milagre da humanização de Pinóquio se dá no momento em que ele se torna capaz de responsabilidade pelo outro. Possivelmente, é nesse momento também que Gepeto enxerga Pinóquio como *outro*, e não como uma extensão de si mesmo; como sujeito autônomo, capaz de livremente decidir. Decisão essa, que lhe salva a vida. Este é um momento especial de reconhecimento do outro. Tanto Pinóquio enxerga no pai o *outro*, com sua fragilidade e pode reconhecer em si mesmo sujeito autônomo,

quanto o próprio Gepeto deixa de ver Pinóquio como objeto que lhe traria lucro, ou como filho que realizaria sua necessidade de paternidade, matando assim, sua alteridade, e passa a ver o boneco como *outro*, sujeito de sua própria história.

Pinóquio cuida de seu pai doente, trabalha duro para conseguir um copo de leite diário para que seu velho pai recobre as forças, estuda à noite sob a luz de uma vela, e envia todo o dinheiro que havia juntado até ali para a Fada Azul que se encontra enferma num hospital. Pinóquio, então é feito humano:

Aquela noite, Pinóquio, em vez de trabalhar até as dez, avançou até o soar da meia noite; e, em vez de fazer oito cestinhos de junco, fez dezesseis.

Depois foi para a cama e adormeceu. E, ao dormir, pareceu-lhe ver em sonhos a Fada muito bela e sorridente, que, depois de lhe dar um beijo, assim falou:

— Muito bem, Pinóquio! Em reconhecimento pelo seu bom coração, eu o perdoo por todas as travessuras que praticou até hoje. Os meninos que ajudam amorosamente os próprios pais em sua pobreza e enfermidade merecem sempre muitos louvores e grande afeto, mesmo quando não podem ser citados como modelos de obediência e boa conduta. Tenha juízo no futuro e será feliz.

Neste ponto o sonho acabou, e Pinóquio despertou com os olhos arregalados. Ora, imaginem qual foi sua surpresa e encantamento quando, desperto, percebeu que não era mais um boneco de madeira, mas que em vez disso havia se tornado um menino como os outros (COLLODI, 2014, p. 229).

O boneco não apenas havia *se tornado* um menino de verdade, mas passou a *ver-se* como ser humano. Não era humano apenas aos olhos dos outros, mas aos seus próprios olhos:

Depois foi olhar-se no espelho e lhe pareceu que fosse outra pessoa. Não viu refletida a imagem habitual do fantoche de madeira, mas sim a imagem viva e inteligente de um belo menino de cabelos castanhos, olhos azuis-celestes, com um ar alegre e faceiro como em um dia de festa (COLLODI, 2014, p. 230).

O processo de humanização do boneco, na versão de Collodi se dá por meio do reconhecimento do outro, reconhecimento da fragilidade do outro e da responsabilidade e cuidado que o sujeito tem pelo outro. E ainda, pelo trabalho, estudo e dedicação. Mas o sujeito se constitui a partir do outro, assim como na filosofia levinasiana, livre, mas responsável pelo outro:

Mas a responsabilidade que não deve nada à minha liberdade é minha responsabilidade pela liberdade dos outros. Lá onde eu teria podido permanecer como espectador, eu sou responsável, em outros termos, tomo a palavra (LEVINAS, 2009, p. 77)

A seguir, faremos uma breve análise de um outro Pinóquio, extremamente pertinente quando falamos da responsabilidade pelo outro: o Pinóquio de Rubem Alves. Alves faz uma abordagem pedagógica, instigando à reflexão por parte de educadores e pais. Seu Pinóquio faz o caminho inverso, ele não foge da escola, se deixa ser conduzido, e, ao fim, se transforma justamente naquilo que o Pinóquio de Collodi conseguiu deixar de ser: um boneco de madeira.

O caminho inverso do Pinóquio de Rubem Alves

Collodi e Rubem Alves têm em comum o gosto por narrativas. Ambos entendem a importância pedagógica das narrativas. As narrativas encurtam distâncias de compreensão, como diz Alves: “gosto de histórias porque elas dizem com poucas palavras aquilo que as análises dizem de forma complicada” (ALVES, 1986, p. 11).

Collodi começa sua história com “era uma vez... um pedaço de pau”, deixando claro que o personagem não está sequer em

processo de construção. É um objeto que, para se tornar alguém, será necessário que outra pessoa sonhe por ele, sonhe com o que ele pode vir a ser. O *start* de Pinóquio se dá pela vontade do outro.

Alves começa sua história com “era uma vez um menino, de carne e osso” (ALVES, 1986, p. 31). O menino já é. Ele está pronto para se deleitar nas coisas simples da vida. Ele sonha por si, se compraz na natureza e “sua vida escorria feliz por cima do desejo” (ALVES, 1986, p. 31). O Pinóquio de Rubem Alves já é livre para sonhar por si mesmo.

Apesar de tudo, o Pinóquio de Alves tem em comum com o boneco de Collodi o *deleite nas coisas simples*. O Pinóquio de Collodi já sabia da *conspiração que estava em andamento* (ALVES, 1986, p. 32), à qual Alves se refere bem no começo de sua história, e tinha planos de escapar dela:

— Vamos, canta lá, seu Grilo, como bem quiser; só sei que amanhã de madrugada quero ir-me embora daqui, pois se fico vai me acontecer o que acontece com todos os meninos, ou seja, vão me mandar para a escola e por bem ou por mal terei que estudar; e eu, para ser sincero com você, não tenho a menor vontade de estudar e me divirto mais correndo atrás das borboletas e subindo nas árvores para apanhar os pássaros nos ninhos (COLLODI, 2014, p. 30).

Assim, os dois Pinóquios só queriam fazer “coisas que crianças fazem, e os adultos desejam fazer, e não fazem, por vergonha” (ALVES, 1986, p. 31). Rubem Alves vê o seu Pinóquio como vítima de um sistema educacional opressor e conteudista. Collodi vê na educação um caminho para a redenção de seu Pinóquio. Porém, ambos concordam que as crianças/bonecos precisam aprender a partir da realidade que vivem e da experimentação. Tanto é assim, que, por mais que o Pinóquio de Collodi faça pouco

caso dos conselhos que lhe são dados, as maiores lições que ele recebe vêm por meio de Gepeto, da Fada Azul, do Grilo e outros personagens secundários, como o seu amigo Pávio, o pombo, o atum, o cachorro e etc. As pessoas que o cercam e as suas experiências trazem uma necessidade de organizar seus pensamentos, construir conhecimento e transformar sua curiosidade natural e inquietante em curiosidade epistemológica, construtora de saberes.

O Pinóquio de Alves “sabia que tudo aquilo deveria ter um motivo [...] [m]as não entendia” (ALVES, 1986, p. 32), então, se deixava manipular, se deixava ser conduzido como um boneco, que aos poucos ia endurecendo, perdendo movimentos autônomos e deixando pouco espaço para o prazer, embora “seu desejo ainda permanecesse selvagem” (ALVES, 1986, p. 32).

O menino de Rubem Alves, não teve a chance de transformar sua curiosidade natural em curiosidade produtora de saberes. Ele foi tolhido em sua liberdade e colocado numa fábrica de produção de saberes limitados e pasteurizados. Sua vivência e sua curiosidade foram descartadas, sua humanidade aos poucos, vai desaparecendo para que brote *a função*. Pois “a função, é passível de medição, controle, racionalização. A pessoa [praticamente] desaparece, reduzindo-se a um ponto imaginário em que várias funções são amarradas” (ALVES, 1983, p. 14). Assim, aos poucos, o menino de carne e osso inicia um processo de *fantochização*, tornando-se boneco de pau, dissolvendo o núcleo racional do sujeito e perdendo o desejo de correr atrás das borboletas e voar nas asas dos urubus.

Provavelmente, Alves não tinha a intenção de criticar todas as escolas como espaço de construção e socialização de saberes, nem de criticar educadoras e educadores que ainda hoje,

apesar do currículo ultrapassado, do excesso de reuniões inúteis e projetos que visam apenas relatórios, sonham e aprendem junto com alunos e alunas. A crítica de Rubem Alves é direcionada à educação que transforma meninos de verdade, com sonhos e desejos, em bonecos de pau, fantoches manipuláveis que desistiram de pensar, pois lhes foram cortadas as asas. Alves critica a escola transformada em *fábrica*. E professores e professoras, transformada(o)s em funcionários obedientes e *fantochizados*.

O Pinóquio de Alves, ainda resiste em alguns momentos. Ele questiona seu pai: “Pra que serve tudo isso?” e mesmo em processo de transformação em boneco, lembra-se, sorrindo, de seus sonhos de menino (ALVES, 1986, p. 33).

Na história de Alves, o autor faz referência a uma outra história infantil de forma interessante – o Lobo Mau:

O menino grande se lembrou dos sonhos do menino pequeno. E sorriu. Finalmente chegara o momento da sua realização. Estranhou que os narizes dos respeitáveis cavalheiros tivessem crescido enquanto falavam. Mas, logo o tranquilizaram:
- É só para te cheirar melhor, meu filho... (ALVES, 1986, p. 33).

Primeiro, Alves nos faz lembrar a lição contemporânea da história de Pinóquio: o nariz do mentiroso cresce quando ele diz mentiras. Mas os *respeitáveis cavalheiros* não estão apenas mentindo. Assim como o Lobo Mau, da história da Chapeuzinho Vermelho, eles estão atraindo o menino para em seguida, devorá-lo. E não ouvimos falar de lenhadores ou caçadores por perto para salvá-lo.

É o que acontece muitas vezes, num processo educacional castrador, limitador, que engole a criança, devora sua curiosidade

e visa homogeneizar o pensamento e a forma de agir dos sujeitos de uma sociedade. Afinal, pensar é altamente perigoso. Cria caminhos onde antes só havia deserto. Descobre novas cores e sabores, e enche a vida com a alegria da descoberta.

O Pinóquio de Rubem Alves está em processo de transformação não apenas em um boneco de madeira, mas em objeto, talvez em uma caixinha de madeira, onde serão depositados os conteúdos. Conteúdos estes que, no momento, só os *respeitáveis cavalheiros* têm posse. Porém, de acordo com Paulo Freire (1983, p. 79): “ninguém educa ninguém, como tão pouco ninguém se educa a si mesmo: os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo”.

Mas, se os *respeitáveis cavalheiros* compreenderem essa verdade, talvez percam sua respeitabilidade. Afinal, se a construção de saber, a educação em si, não é um objeto a se possuir, o que eles teriam? Porque seriam chamados *respeitáveis*, se não são possuidores de nada? Ou pior, teriam de admitir que respeitáveis são todos: alunos e professores, pois o processo envolve ambos, é dialético.

Para Rubem Alves, a transformação do corpo do menino (de carne e osso) em madeira (objeto firme, denso e resistente) tem um sentido importante. Para Alves, o corpo é um canteiro. Há coisas que moram dentro do corpo. Estão enterradas na carne, como se fossem sementes à espera. Há aprendizado no corpo. Porém, como aprender com um corpo que foi transformado em madeira, aprisionando o corpo de carne? Talvez o coração de Pinóquio tenha permanecido de carne, mas o corpo já não tem o que ensinar, foi mortificado, silenciado.

E a madeira? Também foi transformada em boneco. Perde-se a história da árvore que deu origem ao boneco ao moldá-la em formato de boneco. A história de Alves mostra a importância do aprendizado a partir do que se é, do que se vive, das experiências e histórias.

A história de Rubem Alves segue, e a primeira transformação do menino são os olhos. Olhos que antes, curiosos, caçadores de borboletas, agora “não refletia outros olhares e nem borboletas” (ALVES, 1986, p. 33). Olhos que não refletem outros olhares, incapazes de empatia, incapacitando o menino do exercício de alteridade, de aprender com a experiência do outro e de ser reconhecer no outro com uma dimensão transformadora.

O boneco não olhará mais o outro com solidariedade, não terá, portanto, um olhar da diversidade. Estranhará o diferente, o toque macio da pele, o formato de outros corpos. Não se encantará com as cores das asas da borboleta e nem com a altura dos Jequitibás. E, infelizmente, não terá um olhar de inclusão. As janelas de sua alma se fecharam, e ele perde “a palavra que se desdobra como dádiva do olhar” (ALVES, 2005, p. 102).

O Pinóquio de Rubem Alves não aprenderá a ter “olhos encantados”, seus olhos perderam a qualidade de se assombrar diante do banal, que, para os gregos, era o início do pensamento (ALVES, 2005, p. 11). A partir daquele momento, ele reproduzirá um discurso decorado, sem vida, abandonando a fantasia e os contos de fadas. E então, seu corpo endurece de vez, desaprende a “dança, o voo dos papagaios e o brinquedo” (ALVES, 1986, p. 34), e o feitiço acontece. E “feitiço acontece sim. A estória diz a verdade. Feitiço: o que é? Feitiço é quando uma palavra entra no corpo e o transforma” (ALVES, 1994, p. 27).

E no relato de Alves, foi repetido infinitas vezes para Pinóquio sobre a importância da disciplina, da concentração, das fórmulas e experimentos. Seu paladar se modificou, “o prazer da comida se desfez com os sanduíches rápidos do almoço” (ALVES, 1986, p. 34), tudo passou a ter sabor de madeira.

O corpo se esqueceu das sensações do corpo, das lições do corpo, do prazer e da dor. Afinal, “educação é isto: o processo pelo qual os nossos corpos vão ficando iguais às palavras que nos ensinam. Pinóquio não era mais ele: se tornou as palavras que os outros plantaram nele” (ALVES, 1994, p. 27).

E assim como o Pinóquio de Collodi, o *feitiço* do Pinóquio de Alves não aconteceu com o agitar de uma varinha mágica, ou com o roçar da Mosca Azul em seu rosto. A Mosca Azul apenas referendou o feitiço que vinha acontecendo aos poucos, ela apenas o *abençoou* ao tocar seu rosto, sorrindo como que satisfeita com o resultado. O feitiço já estava em curso há muito tempo.

O corpo de Pinóquio, era agora, o resultado de um grande *processo de feitiço*. E os feitiçeiros foram muitos: pais, mães, professores, padres, pastores, guias, líderes políticos, livros, TV. E o corpo de Pinóquio se tornou um corpo enfeitiçado: porque aprendeu as palavras que lhe foram ditas, e o seu corpo, agora de madeira, se esqueceu de outras palavras, talvez as suas próprias palavras, que giravam em seus sonhos de menino, com tamanhos e cores diferentes e que, agora permanecem mal ...ditas (ALVES, 1994, p. 28).

Pinóquio agora tinha um corpo de cientista. Um corpo neutro, sem sensações e sem espantos, “que não se comove por considerações de valor e prazer” (ALVES, 1986, p. 34), dedicado

totalmente ao saber e ao progresso da ciência. E é aplaudido ao completar a sua transformação:

Já não era mais o menino de outrora, carne e osso. Crescera. Estava diferente. Os aplausos de madeira enchiam a sala. [...] Era um boneco de madeira, inteligência pura, sem coração. E os milhares de bonecos, iguais, de pé, não paravam de tamanquear os seus aplausos ao novo irmão, enquanto gritavam seu nome: “Pinóquio, Pinóquio, Pinóquio...” (ALVES, 1986, p. 34).

A história de Rubem Alves acaba assim, sem esperança para o boneco. Ninguém aparece para “des-ensinar” a realidade do boneco. Ninguém abriu a janela do auditório para que entrasse um vento fresco, um besourinho ou uma borboleta que pudesse quebrar o encanto.

Conclusão

Rubem Alves, como sempre, provocativo, deixa nas mãos de pais e educadores a tarefa de elaborar um antídoto, um contra-feitiço, talvez um beijo de amor. O professor precisa ensinar alegria, além do conteúdo. Mas antes disso, ele precisa aprender a alegria. Precisa treinar seus olhos para ver no processo de ensino-aprendizagem a alegria da partilha. Alves diz aos educadores e educadoras:

Pois o que vocês ensinam não é um deleite para a alma? Se não fosse, vocês não deveriam ensinar. E se é, então é preciso que aqueles que recebem, os seus alunos, sintam prazer igual ao que vocês sentem. Se isso não acontecer, vocês terão fracassado na sua missão, como a cozinheira que queria oferecer prazer, mas a comida saiu salgada e queimada...

Pode parecer utópico ou ainda soar como um fardo pesado demais para os professores e professoras carregarem: ensinar alegria, ensinar com alegria. Mas a criança chega na escola tra-

zendo uma carga de *energia alegre* transbordante. Observe muitas crianças juntas. Falam alto, sorriem, jogam coisas para cima, colocam coisas na boca, experimentam, perguntam, cantam, fazem tudo isso ao mesmo tempo.

Professores e professoras, educadores e educadoras que sentem prazer na companhia das crianças, desfrutam dessa alegria e direcionam essa curiosidade gentilmente, transformando tudo, sem pressa, em *episteme*, se tornam mestres e mestras, pois “o mestre nasce da exuberância da felicidade” (ALVES, 1994, p. 10). É necessário contextualizar o aprendizado para que ele possa gerar essa felicidade. O conteúdo desconectado da vivência traz sofrimento:

Mas poderá haver sofrimento maior para uma criança ou um adolescente que ser forçado a mover-se numa floresta de informações que ele não consegue compreender, e que nenhuma relação parecem ter com sua vida? (ALVES, 1994, p. 14)

O Pinóquio de Collodi e o Pinóquio de Rubem Alves vivem no mesmo universo infantil, da fantasia e do prazer, correndo livres pela grama, sentindo pedrinhas sob seus pés, sentindo a chuva geladinha batendo no rosto e o vento despenteando os cabelos. Era a partir dali que muitas lições poderiam ser aprendidas, a partir do prazer sentido em seus corpos. O Pinóquio de Collodi fugia da escola, e o de Rubem Alves não teve a mesma chance. Ambos experimentaram transformações. Um, aos poucos foi se humanizando, sentindo na pele, que aos poucos se formava, a dor e a alegria. O outro, foi perdendo a sensibilidade, sua pele aos poucos perdia o brilho. Os educadores têm diante de si pinóquios em diversos estágios e processos, cabe a eles ajudar no processo de humanizar a todos. Fazer com que alguns redescubram a ale-

gria da descoberta, oportunizar momentos para que compartilhem suas descobertas que tanto trazem alegrias.

O educador e a educadora precisam se lembrar da magia das palavras, da força delas e da importância da Palavra que é como uma chave, que abre portas para novos mundos. De acordo com Alves (1994, p. 44), “o processo mágico pelo qual a Palavra desperta os mundos adormecidos se dá o nome de educação”. A palavra é responsável por fazer metamorfoses nos corpos, transformações. Um professor-funcionário-eucalipto faz a magia de tornar meninos e meninas de carne e osso, em bonecos de madeira, que perderam completamente o encantamento diante das coisas simples da vida, pois “a educação pode ser um feitiço que nos faz esquecer o que somos, a fim de nos recriar à imagem e semelhança de um Outro” (ALVES, 1994, p. 45).

Mas um(a) educador(a) encantado, cheio de espantos dentro de si, com olhos que refletem outros olhares, pode fazer uma magia grandiosa, pode reverter feitiços e pode encantar meninos e meninas com seu riso. O(a) educador(a) encantado sabe “que nas crianças mora um saber que precisa ser recuperado” (ALVES, 1994, p. 50), então esse(a) educador(a) se abaixa, na altura das crianças, senta-se no chão em roda com elas e torna-se uma delas, exatamente como o mandamento do Cristo. Então, educadores e educandos constroem juntos um Reino.

Referências

ALVES, Rubem. A alegria de ensinar. São Paulo: ARS Poética Editora, 1994.

ALVES, Rubem. A escola com que sempre sonhei, sem imaginar que pudesse existir. Campinas: Editora Papirus. 2005.

ALVES, Rubem. Conversas com quem gosta de ensinar. São Paulo: Cortez, 1983.

- ALVES, Rubem. Estórias de quem gosta de ensinar. 8ª ed. São Paulo: Cortez, 1986.
- ALVES, Rubem. Variações sobre a vida e a morte: a teologia e a sua fala. São Paulo: Editora Loyola, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. São Paulo: Círculo do Livro [19--].
- COELHO, Nelly Novaes. Panorama histórico da literatura infantil/juvenil. Editora Ática, 1991.
- COLLODI, Carlo. As aventuras de Pinóquio: história de um boneco. Traduzido por Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify. 2014.
- CONY, Carlos Heitor. Pinóquio da Silva. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1978.
- CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- FERRY, Luc. A sabedoria dos mitos gregos: Aprender a viver II. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. 2008.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- GUERRERO, Carla Alexandra. Contos da Infância e do Lar: da Tradição Oral à Literatura para a Infância. Álabe, n. 8, 2013. Disponível em: <<http://repositorio.ual.es/bitstream/handle/10835/5181/160-861-1-PB.pdf?sequence=1>>. Acesso 21 nov. 2017.
- KANT, Immanuel. Sobre a pedagogia. Piracicaba: Unimep, 1999.
- LACERDA, Luana. Pinóquio: uma jornada editorial. 2005. Disponível em: <<https://medium.com/@luanalacerda84/pin%C3%B3quio-uma-jornada-editorial-86ba78205eed>>. Acesso 22 nov. 2017.
- LÉVINAS, Emmanuel. O humanismo do outro homem. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LOBATO, Monteiro. A menina do narizinho arrebitado. São Paulo: Editora Monteiro Lobato & Cia. 1920.
- LOBATO, Monteiro. Obra infantil completa de Monteiro Lobato. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- TOLKIEN, J. R. R. Árvore e folha. São Paulo: Martins Fontes, 2014.



Artigo enviado em
06/05/2017
e aprovado em
05/04/2018.

V. 8 - N. 16 - 2018

*Doutor em Teologia pela *Université catholique de Louvan*. Professor no Programa de Estudos Pós-graduados de Teologia da PUC SP. Líder do Grupo de Pesquisa em Literatura, Religião e Teologia (LERTE PUC SP). Email: amanzatto@pucsp.br.

**Doutor em Teologia pela PUC Rio. Professor Livre docente em Teologia do Programa de Pós-Graduação em Teologia da PUC PR. Professor visitante no Programa de História e Teoria Literária da UNICAMP e do Programa de Estudos Literários da Universidade de Aveiro, Portugal. Email: alex.boas@pucpr.br

Narrar a vida dos pobres: Literatura Bíblica, Crítica ideológica e Compromisso social

**Narrate the lives of the poor:
Biblical Literature, Ideological
Criticism and Social Commitment**

*Antonio Manzatto**

*Alex Villas Boas***

Resumo

Se a história oficial guarda os relatos de vitórias dos grandes da terra, as narrativas que preservam a memória dos pobres é não apenas uma alternativa para a compreensão do mundo, mas a própria afirmação de suas vidas. Se não estão presentes na história oficial, nem por isso deixam de circular entre os pequenos. Assim também com o texto bíblico que narra todo o processo da presença de Deus ao lado dos pequenos da terra. Tais narrativas aparecem em vários gêneros literários, e não estão ausentes de textos legislativos que registram sua experiência de vida e afirmam sua maneira de ver o mundo. Assim o coração da Torá e o centro do evangelho de Jesus se referem ao Deus que se revela aos pequenos e se faz presente ao seu lado como misericórdia, inclusive na experiência de formação social ou desenho de uma nova sociedade. Para tanto, se pretende distinguir o teor social das narrativas bíblicas dos “ideologemas”, como prática discursiva tributário de reducionismo ideológico, de acordo como o inconsciente político de Fredric Jameson e a concepção de ideologia como sistema de

crença em Paul Ricoeur.

Palavras chave: Narrativas, Literatura Bíblica, Compromisso Social, Fredric Jameson, Paul Ricoeur.

Abstract

If the official history accounts for the victories of the landlords, then, the narratives which preserves the memory of the poor, is not only an alternative for understanding the world, but a proper affirmation of their life. If they are not present in the official history, nor do they stop to circulates among the little ones. Likewise, the biblical text narrate the whole process of the presence of God next to the little of land. These narratives appears in several literary genres, and they are not absent in the legislative texts, that registered their life experience and affirmed their way of seeing the world. Therefore, the heart of Torah and the center of Gospel of Jesus refer to God who reveal himself to the little ones. He make present in their side like mercy, including in the experience of social formation or design of the new society. To this end, it is intended to distinguish the social content of the biblical narratives of “ideologems”, such as ideological reductionism, according to the political unconscious of Fredric Jameson and the conception of ideology as a system of belief in Paul Ricoeur.

Keywords: Narratives, Biblical literature, Social commitment, Fredric Jameson, Paul Ricoeur.

Introdução

“La vida no es la que uno vivió, sino lo que recuerda para contarla y como contarla” (MARQUEZ, 2002).

A frase de Gabriel Garcia Marquez em seu livro autobiográfico resalta a importância da narração e da memória. Lembrar-se para contar, lembrar-se porque conta. Narrar é uma forma de colocar a memória em claro para que outros a vejam, mas é também fazê-la perpetuar-se e, assim, não ser esquecido aquilo que se conta. O esquecimento pode provocar a volta de injustiças. Deste modo as narrativas bíblicas que se consolidam em uma literatura, a saber as Escrituras Hebraicas e Cristãs em torno de uma comunidade leitora, é primeira-

mente uma narrativa da história do Povo de Deus, que se faz memória, ou ainda, a memória de uma presença que se faz na história desse povo.

Dizer que Deus se revela e age na história é fazer referência a um dado fundamental da fé cristã. Para nós, porém, a leitura desta revelação se faz através de narrativas. Não temos acesso ao evento histórico em que Deus se revela, apenas a narrativas que nos contam a história. Falamos, então, da Revelação de Deus nas histórias que nos narram sua ação a partir do ponto de vista das pessoas de fé. Evidentemente estas histórias fazem uma interpretação do evento e, na sequência, são reinterpretadas para que se possa dizer uma palavra de significado sobre o evento. Aí reside a importância de se fazer referência às narrativas em boas interpretações destas histórias que nos dão a tônica do que devemos conhecer de Deus.

Entretanto, os livros oficiais de história sempre narram os fatos a partir do olhar dos vencedores, já que a história oficial é por eles contada. A memória dos vencidos é como que subversiva porque lembra que quem venceu, o fez de maneira nem sempre apropriada pois o jogo da história nem sempre é limpo, ou não é limpo para todos. A memória dos vencidos é por isso combatida, se busca destruí-la exatamente por seu potencial subversivo, talvez até revolucionário. As utopias históricas ou suas ideologias, vivas ainda hoje, procuram dizer que não se trata de histórias de vencidos ou vencedores, pois a afirmação de que há vencidos e vencedores indica existência de conflito, e isso nem sempre existiu. Dizem que na história se realizam encontros ou relações que se desenvolveram em várias direções. Mais uma vez se escamoteia o ponto de vista dos vencidos, indicando que ser vencido é perder o direito à história, às histórias.

A ideologia em geral diz respeito a um modo operacional pelo qual a consciência acredita em algo, indicando que tal anuência é condicionada por fatores externos à própria consciência de ordem histórica,

social, cultural, psicológica compondo assim o imaginário pessoal determinando aquilo que se pensa. Ao mesmo em que é um aspecto externo se instala como interpretação imediata da experiência vivida, uma interface que configura o olhar para com o vivido, e a sensibilidade para com os fatos e sua reminiscência, os afetos.

Assim, a ideologia pode ser entendida com os fatores que atuam de forma inconsciente no modo de pensar da pessoa, e consequentemente sentir a vida. Dada a condição de serem fatores fora do alcance imediato da pessoa, a ideologia é vista como aquilo que produz tanto uma relação inautêntica para com as coisas, quanto o que propicia a relação com as próprias bases daquilo que acredita. Dito de outro modo, pode-se entender como fatores ideológicos aquilo que promove uma aceitação incontestável para com *aquilo* que se acredita, sem que tenha passado pelo crivo da consciência de *quem* acredita, o que configura a ideologia como um modo próprio de crença, ou ainda, um sistema de crença que estrutura o ato de acreditar em algo e pensar a partir desta crença.

Em tempos de pós-verdade, há uma guerra ideológica que utiliza estratégias de desqualificação de pessoas e discursos a respeito do compromisso social sob a égide de um “pancomunismo” do discurso social. Há que se melhor explicitar o fenômeno ideológico, o compromisso social e a relação destes com a fé cristã.

Nesse sentido, o ato de acreditar *a priori* em uma narrativa, independente de qual seja, é visto como uma fé ingênua, ou seja, que sequer cogita as razões de credibilidade do que se acredita. Os chamados “mestres da suspeita”, assim ficaram conhecidos por estruturarem seu pensamento como uma desconfiança das razões de credibilidade da modernidade, ou seja, do sentido da modernidade. A fé ingênua na Revolução Industrial tinha origem na Teodiceia moderna, enquanto forma de teologia que substituíra as causas históricas da produção misé-

ria a partir do enriquecimento sistemático de alguns, por causas divinas (VILLAS BOAS, 2016, p.56-96).

A questão ideológica aqui, será vista como questão de linguagem que se pretende abordá-la como um sistema de crença, ou seja, como uma forma de linguagem que estrutura um modo de pensar, sentir e agir.

1. O inconsciente político de Fredric Jameson

Fredric Jameson segue a hermenêutica da suspeita vendo fundamentalmente a base da inautenticidade da verdade na própria linguagem, assumindo a contribuição de Nietzsche, e que, portanto, por ser linguagem está vinculada a tradição psicanalítica do inconsciente, como expressão das psicodinâmicas que interferem no modo de ser, de modo a esconder de si próprio a próprias intenções narcísicas. De modo que tanto quanto mais se negam tais intensões, mas elas têm livre acesso na interferência das ações pessoais. Deste modo o pensar ideologicamente se instala na consciência não somente como visão de mundo, mas dada a relação intrínseca das intuições isoladas dos mestres da suspeita (Marx, Freud e Nietzsche), também como interpretação do sentimento de estar vivo [*pathos*] e atuante no mundo [*diké*], relação intrínseca entre linguagem e práxis.

Jameson ao tratar especificamente da ideologia tendo sua raiz na linguagem, fala deste inconsciente político, portanto, como uma sensibilidade que se instala no modo de ser pessoal, social, e conseqüentemente político. Tal qual a dinâmica do ato falho, se manifesta o ato contraditório da política que se faz visível no fenômeno particularmente humano da linguagem, modo por excelência do âmbito político. Deste modo o político é por excelência o lugar do conflito e do antagonismo, sinais típicos de manifestação do inconsciente. De modo especial o crítico literário norte-americano crítica a estética realista por se pretender esclarecer algo que é próprio da complexidade da dinâmica

do profundo. Os elementos complexos e dinâmicos dessa profundidade inconsciente do político são apresentados como movimentos de que se interpenetram em três círculos concêntricos, a saber o nível político, social e histórico desse dinamismo.

O primeiro nível do é o âmbito do **político**, e se dá por excelência no uso da palavra, e portanto, no primeiro nível de linguagem, mais precisamente a linguagem política do primeiro nível é a crônica dos fatos, como “narrativa do político” que se pretende como “ato simbólico”, e assim sendo, mobiliza a sensibilidade. O segundo nível é o âmbito **social**, que se configura como linguagem de conflito, onde se chocam o que Jameson chama de “ideologemas”, ou seja, maneiras de se pensar o mundo que se instalam na visão de mundo dos indivíduos como discursos prontos que são reproduzidos. O âmbito social polariza o conflito, que inaugura uma guerra insolúvel de “ideologemas”, promovendo uma transvalorização, e não uma negação do que existe. Dito de outro modo, o que uma facção social considera ruim, a outra transvaloriza e considera bom, porém ambos participam de um código semiótico comum, a saber os valores, que se instala no antagonismo social, categoria típica do social. O terceiro nível é o âmbito **histórico**, que Jameson vincula com a história da sucessão dos modos de produção, que operam como uma espécie de onda que se choca com a outra antes da ressaca, produzindo assim um efeito de percepção sincrônico, dando a impressão que nenhum outro modo de produção é possível, além daquele que se vive naquele momento da história. Dado esse efeito de percepção sincrônica incorre-se no risco de ver o conflito social como algo natural, como algo que não tem solução incorrendo em um conformismo. Nesse sentido, para Jameson a “História sob a forma textual” é “inacessível”, e portanto, “só pode se abordada por meio de uma (re)textualização anterior”. Por isso a História “não é um texto”, mas o lugar no tempo em que se manifesta a “necessidade” do momento histórico, que Jameson se refere como a expressão d’ “o que dói”, daquilo que “fere” e que “impõe limites inexoráveis ao indivíduo e à práxis coletiva” (JAMESON, 1992, p. 32:

75-92).

Nessa perspectiva a História pede uma outra hermenêutica em que narrativa é um ato socialmente simbólico, mas que precisa ser lida a partir do conflito como sintoma da necessidade de um povo, que não pode ser silenciado, sendo antes, necessário redefinir a questão da ideologia como linguagem do inconsciente político, do desejo e sua representação, e a história como necessidade negada e a produção cultural dentro da referencialidade oferecida para ler a história. Tal hermenêutica deve perguntar qual é a estrutura narrativa que um ato simbólico do indivíduo expressa e qual contradição pretende ser resolvida nesse ato simbólico? Sem deixar de enfrentar o conflito deve procurar a “dialética” do fenômeno da “heteroglosia” dos ideogramas procurando a contraposição dos modos de produção, a partir dos respectivos sintomas como “caminho” para a “transcendência do ‘ético’ em direção ao político e ao coletivo” (JAMESON, 1992, p. 36-37).

Para o teórico político, sua crítica literária evolui para o estudo da cultura como elemento fundamental para a compreensão do funcionamento do capitalismo na contemporaneidade, pois a cultura sempre expressa o modo de produção, e este produz sempre uma ferida, ou seja, uma necessidade social, como chave da leitura da história, e fonte de Utopia, como finalidade existencial, ou ainda, “um mundo em que sentido e vida aparecem outra vez como indivisíveis, no qual homem e mundo são unos”, não como “pensamento abstrato” de “filósofos utópicos”, mas como narrativa concreta, que se constitui na base para toda atividade utópica” (JAMESON, 1971, p. 375) no qual permite imaginar o ético no desafio concreto.

A modernidade, contudo, não raro elaborou um imaginário totalitário que produziu, na expressão de Habermas, uma *lógica de excomunhão* na qual a exclusão de outrem fora vista como solução que ocorre primeiramente *na e pela* linguagem (1981). Por meio da

linguagem não somente produziu um raciocínio, mas uma subjetividade de eleitos que se retroalimenta na adoção de uma linguagem, e sendo assim, uma insensibilidade ao outro, e conseqüentemente uma distopia da transformação social, uma vez que a solução para o conflito nessa perspectiva é vista com eliminação daquele que, para usar uma expressão jamesoniana, reclama coletivamente da dor social.

2. A ideologia como sistema de crenças em Paul Ricoeur

Para Paul Ricoeur é necessário “cruzar Marx” no que toca a questão das ideologias, ou seja, assimilar sua contribuição, mas superar alguns pontos cegos, ampliando a análise da função social da ideologia, de modo a descrever primeiro sua função geral, e depois sua função de dominação social e de inversão de percepção, está propriamente dita, é a leitura de Marx (RICOEUR, 2011, p. 77-86).

Para o filósofo francês a *função geral* da ideologia é provocar unidade social, ou seja, há uma função positiva de ser *integradora* de grupos sociais na medida em que ela promove um *sistema de crenças*, como por exemplo a crença em valores que permitem integrar grupos distintos, como o valor de fazer o bem, ser justo, procurar a paz, pois na medida em que pessoas, mesmo de grupos distintos acreditam em tais valores, ocorre em alguma medida uma unidade social a respeito da questão. Tal função possui cinco traços principais enquanto função social geral.

O *primeiro* traço é o da *representação* como necessidade de grupo de ter uma imagem de si mesmo, enquanto sistema de significações que permite que o comportamento humano seja significativo para os agentes individuais do grupo, ou mais precisamente, quando o comportamento de um é orientado em função do comportamento de outro. O significado do comportamento social é representado por uma pessoa que passa a ser significativo para o grupo, e desta para outros que retroalimentam tais signos, como uma dinâmica teatral de representar personagens signifi-

cativos encarnados pelo grupo, promovendo um consenso significativo, ou seja, um *credo*.

O *segundo* diz respeito ao *dinamismo* promovido pela ideologia ou ainda pode ser entendida como *teoria da motivação social* na medida em que confere um caráter de justificativa, ou seja, imprime um nota característica de que tal visão de mundo é justa, e com isso e para além disso, ainda imprime um caráter de projeto, de empreendimento de que tal *credo* promovido resultará em uma transformação social, no qual o *credo* transformado em projeto indica a necessidade, por ser justa, da instituição de uma nova práxis social.

O *terceiro* traço é responsável pela preservação do dinamismo ideológico e tem a ver com a sua capacidade de *simplificar* e *esquematizar* um sistema de crenças, ou ainda pode ser visto como a capacidade de mutação de um *sistema de pensamento* para um *sistema de crenças*, promovendo uma idealização da imagem que um grupo possui de si mesmo.

O *quarto* traço é chamado por Ricoeur de *dóxico*, pois transforma ideias em opiniões que funcionam como *máximas* em forma de *slogans*, fórmulas lapidares, frases de efeito, e atualmente poderia se incorporar os “memes”. Este traço dóxico aproxima a ideologia ou o sistema de crenças a uma função retórica e onde opera a eficácia social das ideias. Enquanto função retórica se assemelha aos “ideologemas” de Jameson.

Por fim, o *quinto* traço promove uma *tipificação*, que Ricoeur também chama de *temporal*, em que o novo só pode ser recebido a partir do típico, ocorrendo uma sedimentação da experiência social, âmbito em que surge a identificação mais forte de um indivíduo a um grupo, que passa a ler a sociedade com a consciência do grupo, de modo que é a partir da ideologia que se pensa, mesmo quando se pretende pensar sobre ela. Dito de outro modo a consciência se dá dentro de um código cul-

tural. Também aqui se incorre no risco de reforçar o caráter irracional e não transparente do sistema de crença que passa a racionalizar a partir dos pressupostos doxológicos, chegando a promover a dissimulação em relação a crítica e outras visões, como atitude de defesa do sistema de crenças, incorrendo em um dogmatismo ideológico.

E nesse aspecto que emerge a *função de dominação*, enquanto segunda função da da ideologia está diretamente relacionada com o poder e a autoridade, como gestão do poder promovendo uma certa fé na autoridade e se acentua a dissimulação que passa para o primeiro plano, como uma forma de se esquivar de críticas. Tal função se acentua no Ocidente nos períodos eleitorais, de modo que quanto maior a fé em um candidato e/ou partido, maior a chance de ocupar o espaço de poder, sendo, historicamente, a manutenção desse sistema de crença a condição para permanência no poder. A função de dominação é praticamente o uso deliberado de um sistema de crença para promover e/ou manter o poder.

Por fim, a *função de inversão* que diz respeito propriamente a análise sobre a ideologia de Karl Marx trata da substituição da percepção do processo da vida real por uma vida imaginária, promovido por um sistema de crença no qual a fé resulta na produção de ingenuidade, ou ainda uma crença sem consciência crítica. Para Marx quem promove essa inversão é a religião, ao apregoar que a realidade social é vontade de Deus. Mais precisamente Pierre Bourdieu nomeou tal inversão como sociodiceia, ao nomear as teodiceias como forma de mentalidade religiosa que justifica a condição social pela substituição das causas históricas pelas causas divinas (BOURDIEU, 1998: 58-59).

A polarização desses dois aspectos ideológicos, dominação e inversão, geram contudo um paradoxo social, ao fazer com que a ideologia como sistema que promove uma integração social, enquanto crença na própria sociedade, também se torne um fator de contradição porque divi-

de a sociedade, sendo o fenômeno mais drástico a violência, coincidindo com o que Habermas chamou de lógica de excomunhão, em que a solução para os conflitos reais é deslocada para a culpabilidade de um grupo como responsável pelo problemas da sociedade.

3. O compromisso social entre ideologemas e narrativas bíblicas

Tanto a análise de Jameson quanto a de Ricoeur apontam para o risco dos processos ideológicos resultarem no fenômeno da violência. A promoção de um discurso de violência e não raro de ódio pode ser visto como um *sintoma de um conflito* entre a *necessidade* (aquilo que dói na história do povo) e os *interesses* de quem faz a gestão do poder, mais precisamente entre a necessidade do povo e os interesses de uma classe que chegar a ter um representante nos espaços de poder. O conflito é distinto do confronto, sendo o primeiro parte da condição humana, dada a diferença de perspectivas e experiências sociais e culturais, porém não ouvir o conflito é um fator promotor de confronto, quando não criminógeno.

Pensando com Jameson e Ricoeur os atos políticos são apresentados a sociedade em forma de crônicas pelos meios de comunicação, especialmente os meios de comunicação de massa, enquanto função retórica da ideologia e possuem sua intencionalidade dirigida a determinados ideologemas, tidos como uma espécie de credo que substitui a reflexão, em detrimento de outros. Tais ideologemas são recebidos dentro da ambiguidade natural do âmbito social como forma de um inconsciente político no qual os ideologemas, anti e pró-direita ou anti e pró-esquerda são aceitos ou não dentro de um sistema de crença, dispensando a criticidade racional a adesão a essas crenças. Aqui cabe a expressão de senso comum ao identificar algum “discurso ideológico”, que optamos pelo conceito jamesoniano de ideologemas, por ser menos ambíguo. O

limite da análise marxista, segundo Ricoeur, é achar que uma parte da sociedade poderia estar imune aos processos ideológicos, mas ao contrário a ideologia é inclusive necessária para a consolidação de uma tradição política, quer seja mais conservadora, quer seja mais progressista.

O problema então não reside no fato da existência de ideologias, mas sim na substituição radical de um sistema de reflexão sobre a realidade e suas consequências sociais dos processos históricos por um sistema de crenças a ponto de instalar a dissimulação diante da crítica e das necessidades históricas, ou ainda para falar como Jameson, a dissimulação diante da dor daqueles que mais sofrem com as necessidades impostas a muitos pelos meios de produção que beneficiam a poucos. Neste momento passa-se a debater sobre veracidade ou mentira a respeito dos ideogramas, procurando condenações de outrem justificadoras do próprio ideograma, ao invés de focar os debates nos reais sintomas das necessidades históricas, debate esse que desvela muito mais a intenção de ocupar espaços de poder do que uma disposição efetiva para procurar resoluções concretas para a sociedade, que só ocorre em períodos eleitorais, em que os extremos tendem ao centro, incorporando em seus respectivos ideogramas até mesmo as agendas de outro cenário político, a fim de sensibilizar o eleitorado e assim ocupar os espaços de poder.

Deste modo, as os discursos religiosos que pululam o cenário social, cultural e políticos, na medida em que polarizam um sistema de crença em detrimento a reflexão, se tornam ideogramas que dissimulam o debate e acreditam ingenuamente ou convenientemente. O ideograma é refratário a autocrítica e os ideogramas religiosas evocam razões divinas para a dissimulação.

A divisão bipolar entre esquerda e direita, por exemplo, não são o essencial para a hermenêutica teológica que o Cristianismo desenvolveu na ocasião da Revolução Industrial, como fator de transformação social,

mas sim, a posição contrária de um grupo que entendia a desigualdade social como natural (chamado no século XVIII de direita), e dela se servia, e o alinhamento de perspectiva de um outro grupo que a compreendia como um processo histórico e social que deveria ser enfrentando (chamado na ocasião de esquerda). Dito de outro modo, o Cristianismo não é nem de direita e nem de esquerdas, o que resultaria na redução de narrativas bíblicas a ideologemas, mas o Cristianismo se entendeu como um fator cultural e social de combate à desigualdade social, ou dito jamesonianamente, o Cristianismo se propôs a escutar a dor da história, enquanto necessidades históricas não atendidas.

Se impõe ainda, na perspectiva ricoeuriana, duas falsas ideologias, enquanto “concepção cega” ou “falsificadora” da realidade, que são, todavia, mais promotoras de violência do que catalisadoras de reais soluções, a saber: 1) a *ideologia do diálogo a qualquer preço*, a ponto inclusive de negar a gravidade do conflito, insistindo em uma espécie de irenismo ou de política sem conflito, no qual não raro acaba por gerar mais violência ao promover um consenso com o silenciamento de quem sofre e/ou discorda, e; 2) a *ideologia do confronto a qualquer preço* no qual se exclui a possibilidade do diálogo e não raro se volta a um ideal perdido, insistindo naquilo que não deu certo na história, por falta de radicalidade. O primeiro é mais próprio do cristianismo, e o segundo, mais próprio do marxismo.

Mesmo a reflexão crítica pensa a partir da ideologia e em sua busca de honestidade intelectual mantém uma relação de autocrítica a mesma e abertura ao debate. O risco ideológico se dá quando um sistema de crença se torna um instrumental de hegemonia, enquanto função de dominação, resultando em formas de totalitarismo alimentadas por fundamentalismos, que podem ser tanto de direita como foi o fascismo e o nazismo, como de esquerda como o stalinismo, ou ainda religiosas como o jihadismo do Estado Islâmico. Vale ainda citar a indústria cultural que não somente conta como o uso de ideologemas, como também não

elimina o antagonismo social, mas dele se aproveita. O vulgarismo dos ideologemas não permitem pensar globalmente e agir localmente, mas pensam e agem genericamente, sem reconhecer os processos históricos (passado-presente-futuro) que causam o conflito. Quer sejam ideologemas de direita que mantêm a crença em uma espécie de idealismo aristocrático de uma elite que quer salvar o povo e para isso apregoa a conservação ou a volta dos costumes que mantinham a ordem e o combate aqueles que deles discordam. Quer sejam ideologemas de esquerda em forma de protesto contra o sistema, que insiste em formas anteriores de produção (indústrias agrícolas e caseiras), alternativas que se desvinculam das instituições, como leitura romântica do passado, que não raro, moldam legítimas narrativas proféticas, com perspicácia de diagnóstico, porém com prognósticos por demais utópicos.

Uma nova estratégia do conflito precisa mudar o modo de ser para uma postura que implica aumento da autoconsciência de posturas conscientes de riscos sim, porém mais consensuais junto a participação popular, um alargamento da consciência crítica sem bipolarização moral que não raro resultam em violência, sintoma da miopia social, pois toda revolução sabe onde quer chegar, mas nunca sabe onde termina. Do mesmo modo, não foi só o comunismo histórico que falhou na realização de seus ideais, mas também e principalmente o capitalismo neoliberal entrou em colapso, e continua falhando em suas apostas, pois não há nenhum sistema que funcione substituindo a dignidade humana por interesses escusos, e olvidando as necessidades da população. O messianismo político brasileiro é um produto tanto da esquerda quanto da direita, e sempre se apresentou como salvação mediante a instalação de uma narrativa de crise (SINGER, 2016, p. 21-54).

Se impõe assim, não um reforço entre a briga de ideologemas, que como já disse Jameson, é irresolúvel, mas sim a tarefa de ouvir a dor da história, em suas necessidades históricas não atendidas, e desde aí discernir formas de *diálogo social* como contribuição para a paz,

analisando como os atores políticos, econômicos e sociais historicamente atuaram para sanar tal dor. A opção pelos pobres não se reduz aos ideologemas, mas é antes fruto da memória narrativa do Povo de Deus que testemunha sua presença que o anima com esperança atuante, fé confiante e amor que conjuga a justiça e a solidariedade entre os que mais sofrem e com eles. A “recepção do anúncio” se configura como “opção pelos pobres” e se traduz como um “efetivo amor fraterno” (*Evangelii Gaudium* [EG], 178) que “compreende, assiste e promove” os mais necessitados. A escuta da dor da história é para o Cristianismo um “imperativo de ouvir o clamor dos pobres” (EG 179-180) e é graça a ser desejada, pois tem “início no mais íntimo de nós mesmos” (EG 193).

Esse imperativo de ouvir a dor da história se desenvolveu na Literatura Bíblica como narrativa da vida dos pobres.

4. Deus se revela junto aos pobres

A história não precisa ser vista apenas pelo olhar do grande vencedor. Os pequenos, os fracos, os vulneráveis, também têm direito à memória e às histórias, e suas narrativas são importantes porque se trata, ali também, de histórias de vidas (ARGERICH, 2016). Seja do ponto de vista político, religioso ou social, não importa, os pequenos têm direito aos seus pontos de vista e suas narrações.

Não podemos deixar de pensar no famoso diálogo dos 12 franciscanos com os líderes religiosos dos povos da América Central¹, onde os indígenas diziam: “nossos deuses foram vencidos, estão mortos”. Parece haver uma relação entre a história como decorre na terra e sua correspondente no céu, no mundo dos deuses (RICHARD, 1982). Esta visão não é estranha à própria escritura, que sabe muito bem que ao combate entre povos na terra corresponde um combate entre deuses no

1. Veja-se o célebre texto de Bernardino de Sahagun, *História geral das coisas de Nova Espanha*.

céu, porque cada deus sustenta seu povo como seu grande protetor. Daí que o discurso religioso não deve estar ausente da necessária manutenção da memória dos pequenos.

Mais ainda se olharmos com atenção para o Deus revelado pelo judeu-cristianismo, que dizemos plenamente revelado em Jesus de Nazaré. Ele é o Deus dos pequenos e faz transparecer esta certeza. Só é Deus de todos, aliás, exatamente porque é o Deus dos pequenos, já que se não for dos pequenos, não será de todos (RIBEIRO DE OLIVEIRA, 2011). A teologia demorou certo tempo para formular esta certeza, e as religiões ainda não se encontram muito à vontade com tal compreensão.

Olhando as histórias da revelação de Deus à humanidade, principalmente as contidas na Bíblia, nos damos conta de que ali não temos histórias de muitas vitórias, mas de um povo que muito lutou. Mesmo a história de Jesus parece ser a de um derrotado, crucificado, muito mais que a de um poderoso fazedor de milagres.

A base da fé de Israel começa com a afirmação de que o povo era escravo no Egito. Não há dúvidas nem meias palavras: se trata de um povo oprimido pela escravidão. Do ponto de vista histórico, talvez nem se fale ainda de povo, mas já se fala de escravidão (SKA, 2016). A libertação que Deus realiza, então, tem um objetivo bastante claro: os últimos, os escravos, aqueles com quem ninguém se importa (GRENZER, 2007). E se o credo histórico de Israel vai ainda mais longe no tempo para afirmar que “meu pai era um arameu errante” (Dt 26,5), isso significa, ainda uma vez, afirmar a origem do povo de Israel nascendo entre os mais insignificantes da Terra.

O Deus que protege os fracos e pequenos estabelece com eles uma aliança, um pacto. Sim, Deus está disposto a protegê-los e defendê-los diante das outras nações por mais poderosas que sejam, mas ele quer que o povo se organize e se configure como um povo: “eu serei o

vosso Deus, e vós sereis o meu povo” (Jr 30,22). A história desta aliança nem sempre foi gloriosa porque o povo muitas vezes a rompeu, isto é, não foi povo, deixou-se levar pelas ânsias de dominação e viu cair sobre si o mesmo destino que caiu sobre todos os outros povos que colocavam na dominação sua esperança.

4.1. A aliança de Deus com seu povo

É básico pensar a fé de Israel baseada em uma aliança que afirma que Deus quer que se constitua como povo. Não o mais forte, nem o mais poderoso ou rico: mas povo, o seu povo, condição para serem suas testemunhas mundo afora. A experiência de convivência na igualdade social é percebida como revelação da vontade de Deus, e nessa chave é que se compreende o alcance da Aliança. Ela está descrita na Escritura em várias passagens (como Gn 17,3-11; Ex 34,10; Is 59,21; Jr 31,31-34, por exemplo) e está expressa, também no entendimento dos judeus, no ensinamento da Lei. A Torá é expressão da vontade de Deus e por isso ela é a afirmação da aliança contraída entre ele e o povo. O resumo da Lei nós a encontramos no Decálogo, aquela célebre perícope que, tanto no texto do Êxodo como no do Deuteronômio (Ex 20,1-17; Dt 5,6-21), diz do desejo de Deus para com seu povo.

A interpretação cristã tradicional, catequética, enxerga o Decálogo como “dez mandamentos” e diz que os três primeiros devem ser cumpridos com relação a Deus e os outros sete, em relação ao próximo. Na verdade, esta leitura esconde o fato de que a aliança se baseia na exigência de o povo ser efetivamente povo, e por isso, mais do que interditos, proibições ou exigências, o decálogo apresenta a forma de convivência social que as tribos de Israel conheceram e construíram na história. E enxergaram nela uma experiência tão completa que proclamaram em sua fé: esta é a vontade de Deus. O relato, tal qual o conhecemos, nos dá a grandeza desta perspectiva: Deus deu a Lei ao Povo.

Existem outras maneiras de ler o Decálogo, ou os Dez Mandamentos, como os conhecemos com ligeiras adaptações sobre o texto bíblico. Por exemplo, podemos lê-lo, em fidelidade à Escritura, a partir de seu centro, o chamado quinto mandamento e sua vontade de proteger a vida, raiz e fundamento de toda convivência social. A proteção da vida não precisa de detalhamento: toda a vida humana deve ser protegida, por isso não destruí-la é a palavra de ordem. Dito de maneira positiva, existe a obrigação de proteger e preservar a vida de todos, daí a importância de proteger a dos que a tem mais ameaçada. O centro do Decálogo é este: proteger a vida, base da convivência social porque isso evitará conflitos, guerras intestinas, ânsia de dominação e de destruição. Consagrar a defesa da vida como central na legislação é proteção aos fracos, uma vez que os fortes dispõem de outros meios de defesa.

Correlato a este, o quarto mandamento versa sobre a família e vem expresso na linguagem do “honrar pai e mãe”. Não se trata de simples preceito de obediência, mas de honrá-los. A vida sempre começa em uma família como projeto de amor de pai e mãe; os filhos são continuadores deste projeto, honrando com suas vidas os sonhos e utopias de seus pais. Exemplar é a figura de Abraão, que partiu em busca de terra, descendência e bênção e teve apenas um filho e a terra da sepultura de sua mulher (Gn 23,20). Quem seria esse Deus que lhe tirou tudo e lhe deu apenas incertezas? Abraão não conseguiu encontrar tudo o que buscou, mas fez história e deixou, depois dele, outras pessoas para continuarem a mesma história. A vida não se mede pelo que se conquista, mas pelas marcas que se deixa na história, inclusive a daqueles que continuarão a mesma luta. Honrar os pais é, de alguma maneira, continuar seus sonhos, seus projetos, seus ideais, e isso é muito mais importante do que gastar seus bens deixados em herança.

Ora, se é necessário respeitar a família, fonte de vida, também é necessário respeitar a família dos outros. Por isso o interdito do adultério, lido na Escritura como o sexto mandamento. Não é simples interdito

de ordem sexual, como se deixa compreender na formulação catequética. Trata-se da proteção à família de todos porque o adultério é aquilo que liquida com a família, não porque seja sexo, mas porque é traição. Daí a radicalidade na leitura de Jesus (Mt 5,28), indicando que o amor traído acaba substituído por outra coisa, e a família deixa de existir. O problema é grave porque se trata da proteção da família dos outros, que não podem ter sua base de amor substituída por outra realidade. O adultério, por isso, é proibido, mas se deve perceber que há outros perigos rondando as famílias, como os adultérios não sexuais, isto é, comportamentos de quem têm tempo para tudo, menos para a família. Mas também há os perigos de ordem social: desemprego, excesso de televisão, salários aviltantes, perda de direitos trabalhistas, violência, falta de condição digna de moradia, transporte, saúde, as migrações... enfim, tantas situações em que as famílias são expostas ao perigo da destruição, se não destruídas efetivamente. Por isso o sexto e o quarto mandamentos são correlatos, e assim também na sequência.

A vida que nasce na família precisa ser cuidada, alimentada, cultivada, e para isso são necessários meios inclusive econômicos, e aí se situa o mandamento do “não roubar”, que dizemos ser o sétimo mandamento). Em boa linguagem, ele afirma a interdição de se apropriar do fruto do trabalho das outras pessoas. Mais do que não pegar suas coisas, afirma-se a proibição de se tomar o fruto do seu trabalho, já que sem ele a vida não teria condições de ser protegida e cultivada. O trabalho é que possibilita a vida, nutre a vida, e apropriar-se do trabalho dos outros significa, em outras palavras, ameaçar sua vida. Muitas são as maneiras disso acontecer: salários injustos, flexibilização da legislação trabalhista, desemprego, desajuste na seguridade social e tantas outras maneiras de se atentar contra a vida através da imposição de dificuldades para o recebimento daquilo que é o fruto do trabalho de alguém.

Da mesma forma como é preciso respeitar o trabalho dos outros, também é importante ter consciência de que a vida humana não se resu-

me em acumular, mas seu significado situa-se na linha do conviver. Por isso o mandamento do descanso ou impedimento do trabalho, expresso como o terceiro mandamento, que manda guardar o Dia do Senhor. Ora, o dia do Senhor é também o dia da comunidade, dia da convivência porque nele não se trabalha, não se é simplesmente um profissional, mas uma pessoa. Nesse dia as pessoas podem se encontrar em igualdade fraterna e não em superioridade profissional. Mais do que mandamento religioso, aponta para a convivência: ser pessoa.

A vida que nasce na família e que precisa ser alimentada pelo trabalho, é vida que não será vivida sem honra, sem dignidade. Roubar o nome de alguém é roubar-lhe a dignidade como ensina o oitavo mandamento, e sem dignidade não se pode viver, não se pode ser pessoa. O falso testemunho nos tribunais leva, sim, à destruição da pessoa, e o falso testemunho na convivência faz o mesmo, exatamente impedindo a convivência. Não é sem interesse notar que as grandes ditaduras, e nós as conhecemos, não apenas acusam as palavras de seus opositores, mas os criminalizam, inclusive a atual ditadura da mídia. Destruir a reputação, a fama, o nome das pessoas é impedir a sã convivência social.

Por isso o respeito à honra, à dignidade, ao nome de Deus, como dizemos no segundo mandamento. Assim como deve ser protegido o nome das pessoas, assim também deve ser protegido o nome de Deus. Claro que não se trata de proibições acerca da pronúncia da palavra Deus, mas sim do fato de se dizer mal dele, de se falsificá-lo, de não reconhecê-lo presente na vida dos pobres e revelando-se ao lado dos pequenos. Mudar o ser de Deus, domá-lo e domesticá-lo para que ele atenda desejos e expectativas, tudo isso é ir contra seu nome, porque é não reconhecer sua dignidade, sua liberdade e os seus projetos de fraternidade para toda a humanidade.

No final, então, se coloca a afirmação de que ele é absoluto e está antes e acima de tudo e não se o resume a uma imagem segundo

nossa vontade, como dito no primeiro mandamento². Amar não é exatamente um mandamento, mas o fundamento de todas as coisas, sobretudo da convivência fraterna. Amor é o outro nome de Deus (1Jo 4,8), nos ensina Jesus, afirmando que o Amor é a base de nossa vida. O povo só é povo verdadeiramente no amor, onde se é capaz de reconhecer outro como pessoa e com ele conviver. Fora do amor, o outro será concorrente ou adversário, nunca irmão.

Exatamente por isso o interdito final é o da cobiça³, porque ela faz tornar absoluto aquilo que é relativo, faz tornar final aquilo que é intermediário, faz se tornar importante aquilo que não tem importância. A cobiça é mãe da idolatria, que não apenas falsifica a ideia de Deus, mas falsifica o próprio ser humano, torna-o falso. E o faz porque insensibiliza. A imagem bíblica da idolatria (Sl 115) é exatamente esta: insensibilização, que leva a uma separação dos outros, a uma não compaixão, e faz esquecer que a misericórdia é o jeito de Deus ser. O caminho será o de opor às falsas ideias do divino a verdadeira revelação de Deus que acontece entre os pequenos. Contar suas histórias, pois, é guardar a liberdade do ser de Deus, e aprender de sua Revelação quem ele é.

Na história de Israel a referência constante será a esta aliança, referência que não estará apenas no culto que a atualiza, mas na pregação dos profetas que continuarão a exigir o seu cumprimento através e a partir do estabelecimento da justiça social. No entender dos profetas, não há aliança se não há justiça social, e é isto que faz o povo ser povo de Deus, é isto o que faz com que Israel seja diferente dos outros povos. Sem isso, será mais um povo igual aos outros, com o mesmo destino dos outros. A manutenção da memória da experiência de formação social do pequeno povo de Israel é fundamental para se entender o ser e a

2. No texto bíblico, o mandamento se desdobra em dois: amá-lo acima de tudo e não ter outros deuses ou fazer imagem dele (Ex 20,4-6). Na linguagem catequética, unem-se os dois preceitos em um único.

3. O décimo mandamento ensina a não cobiçar, mandamento que a linguagem catequética divide em dois: a mulher do próximo e as coisas alheias (Ex 20,17).

revelação de Deus. Narrar a vida dos pequenos e pobres, incluindo sua experiência de formação social, é compreender a Palavra de Deus como orientação para a convivência, estabelecendo o princípio do compromisso social como maneira de viver e de se referir aos fundamentos da fé.

4.2. A Nova Aliança em Jesus

Em Jesus a perspectiva não é diferente. Nele se concretiza a Nova Aliança e se torna explícito o Novo Mandamento que nada mais é que a retomada daquilo que os antigos mandamentos já referiam em relação à antiga aliança. O resumo que Jesus faz da Lei é exatamente aquele que encaminha para a convivência na igualdade: amar a Deus e ao próximo. O que significa que o amor vem antes de tudo, e aquele endereçado a Deus se historiciza naquele vivido com relação ao próximo. Próximo, aliás, que é bem desenhado na parábola do Bom Samaritano (Lc 10), figurado naquele que está caído na beira do caminho.

Para Jesus, a concretização da Aliança efetiva a presença do Reino de Deus entre os seres humanos. Reino é onde Deus governa, ou seja, onde tudo se realiza segundo sua vontade. Portanto, é lugar primordial e absoluto de convivência humana, com privilégio para os pobres, os pequenos, os excluídos, porque eles não são considerados iguais aos outros. Daí a sociedade igualitária ser compreendida como boa-notícia para eles. O Messias de Deus se identifica com os últimos da história, para quem o Reino é evangelho. É tão solidário a eles que acaba sofrendo a mesma sorte: abandonado, preso, condenado, morto. Não há dúvidas de que a crucificação de Jesus acontece por conta de sua dedicação ao Reino, razão, aliás, de sua titulação messiânica, pois o Messias é aquele que instaura o Reino. Vida entregue pelo Reino e que torna possível a convivência igualitária entre todos, Jesus é morto por aqueles que preferem a sociedade dividida.

A narrativa da morte de Jesus não é, absolutamente, narrativa

das maravilhas realizadas por alguma entidade espiritual. Ela é uma narrativa bem lúcida que mostra a crueldade da qual ele foi vítima, como tantas outras vítimas na história. É, sim, a narrativa sobre um derrotado, um dos pequenos. E que bom que a narrativa existe, porque se não fosse assim, se passaria rápido para as afirmações de Ressurreição, como acontece hoje em muitos ambientes religiosos. Em cristianismo não se pode escamotear a morte de Jesus e sua identificação com os últimos, porque existe uma narrativa evangélica sobre isso. Ela faz com que permaneça a memória do Nazareno e, a despeito da confissão de fé, da maravilha da Ressurreição e dos grandes milagres, prodígios e sinais que aconteceram naquela época e em tempos posteriores, é ela que impede de esquecer a realidade da cruz e dos crucificados.

Duas coisas, portanto, se destacam quando se percebe a Escritura por este caminho: o primeiro é de que a convivência em igualdade e fraternidade não é apenas uma coisa boa, humana, mas é também o próprio projeto de Deus, sua vontade, expressa na pregação do Reino de Deus feita por Jesus depois de toda a história, de certa forma preparatória, narrada no Antigo Testamento. Exatamente por isso há que trazer para a convivência humana aqueles que estão fora, que estão à margem, deixados à beira do caminho da história, desprovidos de bens mas, sobretudo, despidos de sua dignidade fundamental, e é este o segundo ponto. Socorrer os que sofrem em autêntica prática de misericórdia é a ação necessária dos cristãos, tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. Por isso se diz que é necessário descer da cruz os povos crucificados (SOBRINO, 1994), porque nossa ação, nossa fé e nossa esperança, é a de que nossos povos tenham vida, como nos lembrava a conferência de Aparecida⁴. Não é sem razão, portanto, que Francisco insiste muito nesse aspecto de solidariedade com os que sofrem, com os pobres, inclusive coletivamente: aqui se joga a credibili-

4. Discípulos e missionários de Jesus Cristo para que, nele, nossos povos tenham vida. Este é o tema da Conferência de Aparecida que elaborou o Documento de Aparecida, 2007.

dade da fé cristã e, para dizer em uma palavra, a do próprio Deus.

Conclusão

As narrativas bíblicas, do Antigo e do Novo Testamento, apontam para a Revelação de Deus que acontece na história humana, mas no lugar e a partir dos pobres. Esta, como se disse, é sua condição de universalidade: só é de todos o que inclui os pobres, porque senão se os deixa de fora. Começar por eles indica seu privilégio, marca característica da Revelação do Deus cristão.

Como fenômeno de linguagem e na perspectiva da crítica literária, as Escrituras Hebraicas e Cristãs são narrativas da dor da história desde a vida dos mais pobres. De um lado, guardar suas histórias é guardar suas memórias, afirmar sua dignidade humana, fazer referência à importância que têm no mundo porque são pessoas. Tais histórias nos colocam diante de nossa situação existencial também, não apenas porque nos refiguramos diante destas histórias, mas porque nos situamos em um mundo onde elas denunciam os equívocos do caminho da humanidade e indicam a necessidade de aperfeiçoamento de nossa civilização, exatamente porque o mundo não está bom para todos. Ainda há caminho a ser percorrido, ainda há espaço para melhoras e desenvolvimento social, de maneira que se pode pensar um mundo onde seja menos difícil viver. Por mais que a ciência tenha avançado e que a tecnologia tenha facilitado uma série de coisas, ainda há caminho de humanidade a percorrer porque ainda há gente sofrendo. Para essa consciência, a necessidade de se narrarem as vidas dos mais pobres.

Por outro lado, é extremamente importante lembrar que nós lemos a revelação de Deus e fazemos teologia a partir de narrativas de vida dos empobrecidos. Deus está no meio deles porque sempre esteve ali. Para se conhecer algo de Deus, para se fazer experiência de Deus, é preciso atentar para a vida dos pobres que nos são narradas em tantos

e tantos relatos de sofrimento, dor e miséria. Sim, aqui e ali há histórias de vitórias, de conquistas, de avanço. Ainda bem que é assim, mas não podemos desviar o olhar e contemplar apenas os vitoriosos. É sempre preciso, para se conhecer o Deus de Jesus, olhar para a vida dos pobres em tantas e tantas histórias que eles mesmos compõem e fazem chegar até nós.

Esta perspectiva bíblica não pode ser confundida com ideologemas, se impondo a tarefa hermenêutica de discernimento os elementos ideológicos da fé, na medida em que também é um sistema de crença, para serem primeiramente autocriticados, sob risco de uma fé ingênua, e conseqüentemente irresponsável e que corrobora para aumentar a dor dos mais pobres. Há que se afirmar o vínculo indissolúvel entre Evangelho e enfrentamento da desigualdade social. O Papa Francisco lembra a todo momento a importante tarefa de nos solidarizarmos com os pobres e sofredores. Não necessariamente para resolver-lhes todos os problemas, até porque vários deles são muito grandes e complexos. Não é preciso mudar o mundo de uma vez, mas é preciso solidariedade para com os pobres. E o Francisco que nos fala sempre da prioridade dos pobres, gosta muito destas histórias onde se percebe solidariedade, esforço, grandeza humana e, sobretudo, presença salvadora de Deus. Para se conhecer a Deus, é preciso que ouçamos as narrativas de vida dos mais pobres, sofredores e excluídos, porque é ali que Deus está salvando e sustentando suas vidas.

Referências Bibliográficas

- ARGERICH, Mateo; QUELAS, Juan et al., **Vidas de pasión y compasión**, Buenos Aires: Horizonte de Máxima, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **Contrafogos: táticas para enfrentar a invasão neoliberal**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CELAM. **DOCUMENTO DE APARECIDA**: Texto conclusivo da V Conferência Geral do Episcopado Latino-Americano e do Caribe. Brasília: Edições CNBB/São Paulo: Paulus/Paulinas, 2007.

- FRANCISCO. **Exortação Apostólica *Evangelii gaudium*** – Sobre o anúncio do Evangelho no mundo atual. 24 de Novembro de 2013. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/francesco/pt/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20131124_evangelii-gaudium.html>.
- FRANCISCO. ***Misericordiae Vultus***. Bula de Proclamação do Jubileu Extraordinário da Misericórdia. 11/04/2015.
- GRENZER, Matthias, **O projeto do êxodo**, São Paulo: Paulinas, 2007.
- HABERMAS, Jürgen. **Teoria de la acción comunicativa**. Madri, Taurus, 1981.
- JAMESON. Fredric. **Marxism and form**. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- JAMESON. Fredric. **O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.
- MARQUEZ, Gabriel Garcia . **Vivir para contarla**, 2002.
- RIBEIRO DE OLIVEIRA, Pedro A. (org). **A opção pelos pobres no século XXI**. São Paulo: Paulinas, 2011.
- RICHARD, Pablo et al., **A luta dos deuses**, São Paulo: Paulinas, 1982.
- SINGER, André; LOUREIRO, S. **As Contradições do Lulismo** – A que ponto chegamos? Boitempo: Rio de Janeiro, 2016.
- SKA, Jean-Louis. **O canteiro do Pentateuco**. São Paulo: Paulinas, 2016
- SOBRINO, Jon, **O princípio misericórdia**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- VILLAS BOAS, Alex. **Teologia em diálogo com a Literatura: Origem e tarefa poética da teologia**. São Paulo: Paulus, 2016.



*Entrevista enviada em
13/12/2018
e aprovada em
13/12/2018.*

V. 8 - N. 16 - 2018

*Doutor em Filosofia pela Universidad de Salamanca/Espanha. Pós-doutorado em Filosofia pela Università Vita-Salute San Raffaele/Milão. Professor do Departamento de Filosofia, Ciências da Religião e dos Programas de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências da Religião da Universidade Federal de Sergipe. Pesquisador Bolsa de Produtividade/CNPQ.

Entrevista

John Caputo e a Teologia do acontecimento

Entrevista realizada por

Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra

Tradução: Prof. Dr. Vanderlei J. Zacchi

**Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra*

Apresentação

John D. Caputo nasceu em 1940 na cidade de Filadélfia, Pensilvânia (EUA). Filósofo alinhado com a tradição hermenêutica contemporânea, desenvolveu uma filosofia, herdeira de autores como M. Heidegger, G-H. Gadamer, G. Deleuze, J. Derrida e G. Vattimo sem, no entanto, manter-se como um simples continuador das reflexões desses pensadores. Seus interesses pela mística medieval, em particular Mestre Eckhart, o coloca em uma posição interessante quando buscamos entender as relações entre filosofia, teologia e pós-modernidade. Sua concepção de “debilidade de Deus”, nos moldes do pensamento de

Gianni Vattimo, culmina na ideia de uma “teologia do acontecimento” que nasce, basicamente de uma manobra hermenêutica em que o anúncio nietzschiano da “morte de Deus” é suplantado por uma reflexão sobre o acontecimento de Deus. Acontecimento entendido como um jogo entre o nome de Deus e o que o nome alberga sem, no entanto, exaurir seus sentidos. Na linguagem Deus se dá e pelo nomear a linguagem salva-se a si mesma em sua condição hermenêutica.

Estamos diante da distinção entre acontecimento e evento. Isto é, acontecimento como o que ocorre, o expresso, o presente em todo evento, sem ser, no entanto, algo dado em sua objetividade. As palavras giram em torno de um centro de significado que enquanto tal escapa a qualquer redução última. Por isso é comum lermos que o acontecimento não é o que ocorre (*event*), mas algo que se dá *no* que ocorre. Assim, não é algo presente, mas que busca dar-se no que está presente. Disso decorre que as palavras estão sempre sujeitas à desconstrução, mas não os acontecimentos enquanto tais. Livres da categoria metafísica de eternidade, os acontecimentos permanecem vigorando em suas linhas de fuga frente às concepções metafísicas que, segundo o pensamento hermenêutico de Caputo, são como “monstros”, seja de esquerda ou de direita, teístas ou ateístas, materialistas ou espiritualistas, que buscam aprisionar o divino em seus sistemas teóricos omnibarcentes. Os acontecimentos convocam para o futuro, para o porvir que, enquanto tais, são promessas e provocações.

Contrariamente às teorias, fundamentadas em ideias como a “história do espírito absoluto” ou “destino do ser”, uma teologia do acontecimento busca liberar, desatar os acontecimentos das ataduras quer sejam objetivistas ou transcendentistas. Os acontecimentos são esplendores divinos nas coisas e no mundo. Tirando consequência de uma interpretação alternativa do *Gênesis*, John

Caputo propõe entender a relação entre Deus e o mundo como esplendor de luminosidade e não, como postularam às metafísicas cristãs, uma *criatio ex nihilo*. Deus não criou do nada, mas deu luz ao que não tinha. Dito de outro modo, fez brilhar. Temos assim, um *pacto* pós-moderno em que Deus resiste a contração, posto que é abertura e promessa. Contrário à nitzscheana afirmação do *amor fati*, Caputo postula um *amor venturi*, isto é, um contínuo renascer de Deus no mundo. Nessa perspectiva, a religião passa a ser compreendida como paixão incondicional pelo incondicional marcado pelo excesso, pelos restos, sobras de um acontecimento semanticamente rico em sua irredutibilidade.

Se o nome de Deus é o mais rico, também pode ser o mais violento. Cuidado redobrado, ameaças constantes. Pensar a teologia na pós-modernidade é, para John Caputo, tomá-la como o espaço das energias pelas quais os acontecimentos são alimentados e liberados em uma poética do impossível. A literatura como espaço em que Deus se dá como reza e pranto diante da noite escura e do ateísmo obrigatório. Não se trata, assim, de sustentar a existência de Deus, posto que existir implica no esgotamento, na objetividade das coisas que são. Deus, nesse sentido, não existe e, por isso mesmo, a reza ganha sentido e força. Rezamos, diz Caputo, pelo que não existe. O desejo como fonte nutridora da fé.

Uma fé que, em sua radicalidade, confirma o caráter anárquico do Reino de Deus. Um reino caótico, expressão cara a G. Deleuze, em que caos e cosmos são faces de uma mesma experiência de sacralidade marcada pelo absurdo e loucura divina. Caputo enumera várias passagens bíblicas em que o Reino de Deus parece suspender a lógica das narrativas estruturadas em hierarquias rígidas. Em um Reino em que os “últimos serão

os primeiros”, em que corpos leprosos se contrapõem às imagens apolíneas; cegos, aleijados, prostitutas, epiléticos são tidos como paradigmas de um amor que não é sabedoria (*logos*), nem virtude (*areté*), mas cultivo como “os lírios do campo”, não há espaço para a violência e o poder, no sentido forte da palavra. É a debilidade, a fraqueza sob forma de uma loucura que sacode o mundo o que faz com que Caputo enxergue nos acontecimentos a imagem de um Deus que tem no logos da cruz (*logos tou stauru*) sua marca débil e humana. Uma teologia do acontecimento implica, também, em uma poética do impossível que torna, por sua impossibilidade, o reino de Deus como possível. Inspirado em J. Derrida em sua obra *Sauf le nom*, (1993), Caputo reforça a ideia de uma poética que evoca o porvir de um reino que rompe, por sua imprevisibilidade, com a lógica do mundo real. Se a lógica tem como objeto a modalidade do possível, dirá Caputo, a poética se ocupa de um “talvez” (*peut-être*). Parábolas e paradoxos fundam uma para-lógica que confunde os cálculos do mundo.

Sem sombra de dúvida, um dos mais criativos e provocadores, no sentido de convocar ao pensamento, filósofos da religião que assume a condição pós-moderna como solo para uma experiência hermenêutica de Deus que repousa na tradição como impulso para o futuro que, enquanto tal, se mantém presente na espera, em tempos pós-seculares, de uma vinda (*l'à-venir*) silenciosa de um Deus que tem seu reino proclamado como *kerygma* e sua verdade narrada não em precisões historiográficas, mas como acontecimentos que convocam e reúnem os despossuídos em torno da despossessão de toda violência.

John Caputo é autor de uma vasta obra que envolve livros e artigos, dentre os quais podemos destacar: *The Folly of God*:

A Theology of the Unconditional, God and the Human Future Series, 2016, *Hoping Against Hope: Confessions of a Postmodern Pilgrim*, 2015, *It Spooks: Living in response to an unheard call*, coauthored with Katharine Sarah Moody, 2015, *The Insistence of God: A Theology of Perhaps*, Indiana Series in the Philosophy of Religion, 2014, *Feminism, Sexuality, and the Return of Religion*, co-edited with Linda Martin Alcoff, Indiana Series on the Philosophy of Religion, 2011, *After the Death of God*, coauthored with Gianni Vattimo, *Insurrections: Critical Studies in Religion, Politics, and Culture*, 2010.

John D. Caputo lecionou em várias Universidades americanas desenvolvendo, no entanto, sua carreira acadêmica na Syracuse University e a Villanova University nas quais ministrou a disciplina Filosofia da Religião. Desde 2011 se encontra aposentado como Professor Emérito. A entrevista, aqui apresentada, é parte de um diálogo iniciado em 2018 em torno da sua concepção de teologia do acontecimento associando-a às suas influências filosóficas e literárias. Agradeço ao Professor Vanderlei J. Zacchi, do Departamento de Letras Estrangeiras (UFS) pela tradução.

ENTREVISTA

1. Quando você se decidiu pela filosofia?

- Em 1958, eu terminei o ensino médio e entrei para uma ordem católica romana, a Irmandade das Escolas Cristãs (F.S.C., Fratres Scholarum Christianarum). Então comecei a estudar teologia, que naquela época era voltada para S. Tomás de Aquino. Meus professores diziam que as perguntas que eu insistentemente fazia eram filosóficas, e que eu precisava estudar a filosofia de Aquino para obter as respostas. E foi o que eu fiz – e me apaixonei pela filosofia de S.

Tomás de Aquino. Meu segundo livro foi sobre Heidegger e Aquino.

2. Como a tradição mística, me refiro em particular ao pensamento de Mestre Eckhart, influenciou, se é que influenciou, em sua concepção de teologia?

- Sempre tive uma relação de amor com os místicos, desde a época da Irmandade Cristã, culminando com minha descoberta de Mestre Eckhart quando estava escrevendo minha tese sobre Heidegger nos meados dos anos 1960. Relato isso tudo com mais detalhes em *Hoping against Hope (Nenhuma esperança na esperança)*. Está também no meu primeiro livro, *The Mystical Element in Heidegger's Thought (O elemento místico no pensamento de Heidegger)*.

3. Que importância tem a teologia negativa na construção da sua ideia de uma teologia do acontecimento?

- O elemento apofático do acontecimento tem a ver com o “futuro absoluto”, a imprevisibilidade radical do futuro, a chegada do que não podemos perceber chegando. Sempre nutri um amor pela teologia mística, começando desde o meu primeiro livro sobre Heidegger e Mestre Eckhart até os dias de hoje. Faço tudo que posso para usar os recursos apofáticos e suas locuções trava-línguas, aprendendo tudo que posso sobre como desdizer o que digo. Mas a teologia fraca não é, finalmente, uma teologia mística, pelo menos não no sentido clássico. A teologia negativa esteve, classicamente, vinculada à metafísica neoplatônica da primazia da eternidade sobre o tempo e da unidade sobre a multiplicidade, de modo que todas as suas negações se destinam tão somente a louvar o inefável Eterno, a impronunciável divindade além de Deus, numa lógica abrangente de *exitus* e *reditus*. Eu abraço a fenomenologia da teologia negativa, o amor e a vida sem um porquê, mas não o suporte metafísico do neoplatonismo. Quanto mais eu tento me manter na forma de vida que os místicos descrevem, mais eu destrincho o terreno em torno da metafísica que pulsa no interior dela. Eu acho que não temos nenhuma garantia

como essas que as teologias apofáticas nos oferecem. O que eu quero dizer é que, no coração dessas trevas, há um mundo mais sem coração, onde os malfeitores conseguem se safar de suas inúmeras práticas, onde a própria religião pode se tornar violenta e onde, numa escala cósmica, a Terra, o sol, a galáxia, o universo como um todo parecem estar literalmente indo para lugar nenhum, expandindo-se em direção ao nada, destinada ao esquecimento, *ad nihilam*. O que eu quero dizer é que, no meio de um mundo que, até onde podemos entender existe “sem por quê”, deveríamos aprender a viver “sem por quê”, como nos aconselharam o Mestre Eckhart e Marguerite Porete. O amor não tem por quê, e somente quando o amor estiver despido de todo suporte metafísico e de todo traço de intercâmbio econômico, somente quando o amor estiver despido de suas vestimentas de bom investimento a longo prazo, somente quando a promessa de amor não estiver comprometida, que o amor poderá ser amor. O amor é o coração de um mundo sem coração.

4. Você “ataca” o neoplatonismo, como parte da cosmovisão cristã, de que maneira você diria que o neoplatonismo “interrompeu” a experiência cristã de Deus?

- Eu quero radicalizar a teologia, livrando-a do neoplatonismo. No neoplatonismo, o Uno é anterior ao múltiplo; no pensamento radical, o uno é um efeito da diferença. No neoplatonismo, a Origem é exemplar e a imagem é derivada; no pensamento radical, as origens são efeitos não-originais de substitutos. O neoplatonismo é estruturalmente, constitutivamente essencialista; o pensamento radical é constitutivamente nominalista. O que eu acho importante na teologia apofática não é a metafísica neoplatônica, pela qual ela tem sido seduzida, mas uma fenomenologia magnificente de viver “sem por quê”, que não depende da metafísica e, a meu ver, está em desacordo com ela. Eu amo a tradição apofática; é um amor para a vida toda. Mas tenho muitas suspeitas da metafísica neoplatônica que se agarra a ela

e tem empurrado o cristianismo em direção ao cristandade. Quero um cristianismo totalmente removido da cristandade.

5. Lendo o seu livro *The Weakness of God : a Theology of the Event* é possível encontrar certas semelhanças com os místicos, principalmente na centralidade do amor incondicional (a-modal) como uma experiência libertadora. Seria o amor aquela “impossível, mais que impossível” ação humana, para si e para o outro, a expressão máxima de uma fé débil (sem poder divino) que encontra no ser humano sua atividade e em Cristo a expressão máxima desta atividade?

- Sim, concordo com isso tudo, exatamente assim.

6. Quais autores você destacaria como influências na construção de sua teologia do acontecimento?

- Derrida, Deleuze, Heidegger, Vattimo e Benjamin.

7. Você sustenta, após a morte de Deus, a ideia de uma “virada pós-moderna” pensando Deus em conexão com os acontecimentos; poderíamos dizer que, em sua opinião, a pós-modernidade, em vez da morte de Deus, pensa o mundo como manifestação em sua totalidade?

- Sim, a teologia pós-moderna não é a hermenêutica da morte de Deus, mas a hermenêutica do acontecimento de Deus, da insistência de Deus, daquilo que se apresenta em nome de Deus.

8. Qual é o papel das religiões, particularmente do cristianismo, no contexto tido por muitos como “pós-humano”?

- É difícil dizer. Se o que os pós-humanistas dizem se tornar realidade, o mundo se transformará tão completamente que será difícil dizer que papel a religião terá, se é que terá algum. Mais provavelmente, acredito eu, a religião se transformará em uma espécie de cosmoteologia ou cosmoteopóética, e o mistério que chamamos de Deus se

transformará no mistério que chamamos de universo.

9. É possível afirmar um «amor venturi» em um mundo em que o futuro está se delineando, em grande medida, pela violência entre os seres humanos?

- Quanto mais as coisas carecem de esperança, mais a esperança é realmente esperança. Senão, a esperança é apenas uma expectativa razoável, a esperança que um corretor da bolsa tem em um bom investimento. A verdadeira esperança tem a ver com os que não têm esperança.

10. Como você vê a teologia da libertação na América Latina como uma experiência dos pobres?

- Eu nunca lhe dei crédito suficiente. É de suma importância. A única coisa que eu posso dizer é que ela precisa se imbuir de uma forma mais pós-moderna e ser menos apegada à matriz branca-masculino-alemã da Teoria Crítica da qual ela nasceu. Mas ela atinge o âmago do Evangelho, e vemos seus frutos hoje no Papa Francisco.

11. A teologia do evento pode ser pensada como uma postura política? Em que sentido?

- Sim. Desde o começo, do *Gênesis* em diante, a teologia é política. É sobre a terra, o povo, as crianças, o futuro; a execução de Jesus foi política. E a política sempre contém um sonho mais que político. A política não é a arte do possível; é o sonho de tornar possível o impossível, uma estrutura teológica, portanto, profunda ou radical.