

Teotopias - Lugares de encontro entre teologias e literaturas



Teo
Lite
rária



Projeto Gráfico e Editoração
CAPA: arte - Francisco Emílio Surian

V. 11 - N. 23 - 2021



PUC-SP



PUCPR



UNICAMP



BRAGANÇA - LORDEA - PORTO



Associação Latino-americana
de Literatura e Teologia

Revista de Literaturas e Teologias

teoliteraria.rev@gmail.com

ISSN - 2236-9937

Prefixo DOI 10.23925/2236-9937

Teoliterária: (Revista de Literaturas e Teologias) é uma publicação inicialmente semestral, e passando a quadrimestral à partir de 2019, 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), o Centro de Estudos de Literatura, Teorias do Fenômeno Religioso e Artes (CELTA) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e o Centro de Investigação em Teologia e Estudos da Religião (CITER) da Universidade Católica Portuguesa (UCP). A Teoliterária é classificada como A2 no Qualis CAPES. 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 was a semesterly publication that became quadrimestral since 2019, forming part of the Graduate Program in Theology at Pontifical Catholic University of

São Paulo (PUCSP) and of the Graduate Program in Theology at the Pontifical Catholic University of Paraná (PUCPR), in partnership with the Latin American Association of Literature and Theology (ALALITE), the Centre for Studies in Literature, Theories of Religious Phenomena and Arts (CELTA) at the State University of Campinas (UNICAMP), and Research Centre for Theology and Religious Studies (CITER) at the Catholic Portuguese University (UCP). This Journal is classified as A2 by Qualis CAPES. 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 and 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
[Jefferson Zeferino](#), Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR), Brasil

Editores Associados

[Ana Rodriguez Falcón](#), Pontifícia Universidad Católica Argentina (UCA), Argentina
[Francisco Emílio Surian](#), Universidade Católica de Santos (UNISANTOS), Brasil
[Glauco Alberto Faria de Souza](#), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Brasil
[Marcos Lopes](#), Universidade Estadual de Campinas, Brasil
[Sebastião Lindoberg da Silva Campos](#), Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Comissão Editorial

[Alex Villas Boas](#), Universidade Católica Portuguesa (UCP) | Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR), Portugal
[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
[Alex Villas Boas](#), Universidade Católica Portuguesa (UCP) | Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC PR), Portugal
[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
[Maria Aparecida Rodrigues Fontes](#), Università di Bologna, Itália

[Maria Clara Bingemer](#), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
[Maria Sagrario Rollán](#), Universidad de Salamanca
[Ramiro Podetti](#), Universidad del Montivideo
[Roberto Onell](#), 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) - *In Memoriam*
[Agustina Serrano](#), Pontifícia Universidad Católica de Chile, Chile- *In Memoriam*
[Alejandro Bertolini](#), Pontifícia Universidad Católica de Argentina (UCA), Argentina
[Antonio Carlos de Melo Magalhães](#), UEPB, Brasil
[Auriclêa 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 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.11, n.23
 (1º quadrim. 2021). São Paulo: PUC SP/Curitiba: PUC PR, 2021.
 v.

Quadrimestral

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). V. CITER - Centro de Investigação em Teologia e Estudos de Religião, Universidade Católica Portuguesa (Braga - Lisboa - Porto).

CDU: 2-184

CDU: 82.091

Teo
Lite
rária



V. 11 - N. 23 - 2021

“Será qualquer poema a última hipótese de se escrever ainda?”

José Pedro Angélico

José Rui Teixeira,

Alex Villas Boas

Não te chamo para te conhecer
Eu quero abrir os braços e sentir-te
Como a vela de um barco sente o vento
Não te chamo para te conhecer
Conheço tudo à força de não ser
Peço-te que venhas e me dê
Um pouco de ti mesmo onde eu habite
(ANDRESEN, 2015, p. 318)

O poema em epígrafe foi publicado em 1954, em *No tempo dividido*, de Sophia de Mello Breyner Andresen. O título desta nota introdutória é a abertura do poema “O candelabro de sete braços”, de Fernando Guimarães:

Será qualquer poema a última hipótese de se escrever
ainda? Cada palavra já veio unir-se a outras
para que nelas encontre os significados que se tornam
diferentes, os ramos maiores agora tocados
pelo vento até serem a sua própria ausência, o impossível
em relação ao possível, estas ondas que
chegam a uma praia
mas ali acabam por se afastar de nós. Podia ser também

o candelabro de sete braços. Nele a luz permanece dividida. Talvez seja assim que chega uma imagem ou a única metáfora que se espera por ser esta luz que depois no poema vai ficar unida para sempre. (GUIMARÃES, 2019, p. 17)

Este poema integra o livro *Junto à pedra*, de 2019, ano em que celebrámos o centenário do nascimento de Sophia e em que organizámos – no Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa, nos dias 8 e 9 de novembro – o I Colóquio Internacional TEOTOPIAS: “Trazida ao espanto da luz”, que reuniu vinte investigadores: Alex Villas Boas, Ana Paixão, Ana Rodríguez Falcón, Arnaldo de Pinho, Cecilia Avenatti de Palumbo, Hélder Moreira, Henrique Manuel Pereira, Jorge Teixeira, José Carlos Seabra Pereira, José Rui Teixeira, Luís Adriano Carlos, Maria Clara Bingemer, Mariano Carou, Martinho Soares, Miguel García-Baró, Pedro Pereira, Pedro Rodríguez Panizo, Ruy Ventura, Silvia Campana e Steffen Dix.

O que, então, refletimos e celebrámos não foi somente a efeméride desse ano de 1919, que ofereceu à literatura portuguesa Sophia e Jorge de Sena, mas sobretudo a poesia – e os lugares que coabita.

O poema que Sena dedica a Sophia, em *Peregrinatio ad loca infecta* (SENA, 1969, p. 3), é aqui importante, na medida em que suscitará – numa carta enviada a 18 de novembro de 1969 – estas palavras de Sophia: “Do poema que me é dedicado, e que é lindíssimo, nada posso acrescentar ao que já há tantos anos disse. De novo há o prazer de o ver no teu livro. É um poema belo e misterioso, com aquele mistério das palavras que tocam o limiar do inomeado”¹. Há nesta última afirmação uma espécie de metapoética, como aquela que enuncia em *Arte Poética I*:

A loja onde estou é como uma loja de Creta. Olho as ânforas de barro pálido poisadas em minha frente no chão. Talvez a arte deste tempo em que vivo me tenha ensinado a olhá-las melhor. Talvez a arte deste tempo tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar.

1. [Carta de Sophia a Sena, 18/11/1969]: cf. BREYNER; SENA, 2010, p. 118.

A beleza da ânfora de barro pálido é tão evidente, tão certa que não pode ser descrita. Mas eu sei que a palavra beleza não é nada, sei que a beleza não existe em si mas é apenas o rosto, a forma, o sinal de uma verdade da qual ela não pode ser separada. Não falo de uma beleza estética mas sim de uma beleza poética. (ANDRESEN, 2015, p. 889)

Pensamos também nessa resistência que Sophia demonstra ter em relação a um olhar técnico sobre a arte poética, quando escreve:

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. (ANDRESEN, 2015, p. 891)

Acreditamos que a mesa a que nos sentámos no I Colóquio Internacional TEOTOPIAS pudesse ser “aquela a que se senta a transparência” (ECHEVARRÍA, 1981, p. 39), a da nudez e da inteireza (cf. ANDRESEN, 2015, p. 893), onde a palavra pudesse poeticamente repousar num “silêncio sem medida” (cf. LEHNERT, 2019).

Foi esse paradoxo – que cremos redentor – que, então, nos reuniu, com a convicção de que a arte poética é, ainda, um lugar possível onde escrever o inominável, permanentemente inscrito na pergunta, como a de Paul Celan:

[O poema] é antes linguagem actualizada, liberta sob o signo de um processo de individuação radical, é certo, mas que ao mesmo tempo permanece consciente dos limites que lhe são traçados pela linguagem, das possibilidades que se lhe abrem na linguagem. Esse Ainda-e-sempre do poema só pode ser encontrado na poesia de quem não se esquece de que fala sob o ângulo da incidência da sua existência, da sua condição criatural. Então o poema seria – de forma ainda mais clara do que até agora – linguagem, tornada figura, de um ente

singular, e, na sua essência mais funda, presença e evidência. O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele. Mas não se encontrará o poema, precisamente por isso e, portanto, já neste momento, na situação do encontro – no mistério do encontro? (CELAN, 1996, p. 56-57)

É essa situação que – em novembro de 2019 e agora – se vislumbra possível, um lugar de encontro, coabitado, entre o dizível e o indizível, entre o instante e a linguagem, entre poesia e aquilo que, desde si mesma, a transcende:

Em tudo Te vi amanhecer
Mas nenhuma presença Te cumpriu,
Só me ficou o gesto que subiu
Às mais longínquas fontes do meu ser. (ANDRESEN, 2015, p. 188)

Fundacional para a percepção e expressão do mistério, a linguagem poética é lugar de uma articulação paradoxal, nada acrescentando à representação descritiva do mundo (cf. RICOEUR, 1995). Encontrando-se o positivismo teológico em crise, paradigma que sempre cedeu demasiado à obsessão pela verdade, tem-se vindo a notar um crescente interesse pelo estudo teológico de produções literárias como lugares de redenção da linguagem referencial, própria do discurso tradicional da teologia. Na sua performatividade quase litúrgica, a linguagem poética aproxima o objeto do discurso teológico do seu eixo verdadeiramente referencial: *a transluminosa treva do Silêncio* (Pseudo-Dionísio).

Com essa preocupação, a Cátedra Poesia e Transcendência – Sophia de Mello Breyner (Universidade Católica Portuguesa, Porto), em parceria com a Faculdade de Teologia e o Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura, organizou o I Colóquio Internacional TEOTOPIAS – www.teotopias.org –, cujas algumas reflexões seminais são aprofundadas e recolhidas no dossiê do presente número da *Teoliterária*. Nele encontraremos fundamentalmente três eixos temáticos, por vezes entrecruzados: [1] linguagem poética e linguagem teológica: continuidades e descontinuidades; [2] linguagem poética e linguagem mística: inter[con]

textualidades; [3] linguagem poética e sagrado: aproximações estético-fenomenológicas.

Assim, no primeiro eixo, dedicado à “linguagem poética e linguagem teológica: continuidades e descontinuidades” se encontram a proposta de Alex Villas Boas, intitulado *Teotopias como lugar comum entre teologia e literatura* que visa articular possibilidades de convergência entre as categorias *topos literário* e *locus theologicus*, especialmente desde questões levantadas por Giorgio Agamben sobre poética e política, bem como pelo autor russo-ucraniano, Vladimir Korolenko. Luís Fernando Adriano Carlos trabalha *O Ano de 1919*, em data importante não somente porque marca o nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen, mas também daquilo que o autor chama de um “Terceiro Modernismo”, como uma tarefa em aberto que articula a trans-historicidade do fenômeno literário e a sua especificidade intrínseca, assim como integra uma concepção ética de compromisso da palavra com a dignidade humana sem sacrifício da sua dignidade estética. Teresa Bartolomei, em *REDENÇÃO E DEFORMIDADE - A poética do estranhamento como discurso teológico da modernidade*, analisa as implicações antropológicas, éticas e consequentemente teológicas da poética do estranhamento que rompe com o processo psicológico da identificação emocional com o herói e a concepção da literatura como a edificação moral para perceber no núcleo teológico deste gesto fundador uma narrativa da graça como um abismo incompreensível em que a transcendência é compreendida como abertura de caminhos redentores, mesmo no mais horrendo. Miguel García-Baró, em *Agua de los abismos. Raíces de la poética de Miguel de Unamuno* em que o socialismo e a metafísica panteísta foram desenhados, respectivamente, como as respostas à fome na esfera econômica e à sede na esfera religiosa, como defesa de um sentimento eufórico da vida, como alternativa à um sentimento trágico da mesma, e que a poesia passa a ser seu melhor instrumento expressivo. Pedro Rodríguez Panizo em *Razón teológica del arte literario* se pergunta como pode ser a literatura um lugar teológico, esse verdadeiro laboratório da condição humana,

desde uma perspectiva tillichiana de teologia da cultura.

No segundo eixo, dedicado à “linguagem poética e linguagem mística: inter[con]textualidades”, Arnaldo de Pinho em *O transcendente, o sagrado e o cristão na obra de Sophia de Mello Breyner* identifica como matéria-prima da visão de mundo da poeta portuense a convergência entre o sagrado, o transcendente e o peculiarmente cristão, a tradição helênica sob a perspectiva do Mistério da Cruz. José Rui Teixeira em *NO TEMPO DIVIDIDO - Mistagogia da temporalidade na poesia de Sophia* analisa toda uma poética do tempo, entendido apenas como duração, mas como dinamismo de intensidade, em que a dimensão do futuro adveniente na história possibilita ao mesmo um moviemtno ao seu encontro, uma mistagogia da temporalidade. Maria Clara Bingemer em *O ESPANTO DA LUZ E A INOCÊNCIA DA CARNE - (a poesia de Sophia de Mello Breyner e de Adélia Prado)* aproxima as duas poetisas, portuguesa e brasileira, desde a condição comum de serem mulheres, casadas e mães de família, escritoras em língua portuguesa, ambas à procura da Transcendência nesse universo, porém cada uma a seu modo, delineando suas especificidades estilísticas. Ana Paixão em «*Silêncio de luz*»: *mística musical em Jorge de Sena* descreve o processo criativo (*poiético*) do autor, tendo como ponto de partida a experiência estética, que ecoam em um momento segundo de valorização da eloquência do Silêncio, uma “pausa pregante” em que o poema vem à luz. Ruy Ventura em *FREI AGOSTINHO DA CRUZ: um poeta para o nosso tempo* evoca a figura do poeta franciscano que permanece atual após os 400 anos da sua morte, ao realocar os lugares comuns da poesia ao divino do seu tempo para tematizar os conflitos interiores da alma moderna face a uma erosão da dignidade humana dos novos tempos. Jorge Teixeira em *DE PODERES ABRIR A VIDA - sobre a casa na poesia de Luiza Neto Jorge e de Daniel Faria* apresenta um itinerário de transcendência que inicia na casa e se dirige at´a liberdade, condição para se ver o rosto de Deus, estabelecendo paralelos e particularidades entre os dois poetas. Ana Rodriguez Falcón em *Persigo a un colibrí de la hermosura, lo sagrado*

en el espacio poético y el espacio poético como sagrado en Amelia Biagioni, poeta argentina contemporânea em que trabalha as dimensões de sagrado e espaço poético como em uma dinâmica de reflexo mútuo em que uma dimensão se enxerga através da outra àquele que busca a beleza. Helder Moreira com “*Ó flor que é impossível ver*”: a associação metonímica como princípio de continuidade em *Toda a Terra*, de Ruy Belo analisa a função da metonímia no poeta português como processo cognitivo com finalidade anagógico, dada a insuficiência da linguagem para expressar a transcendência. Mariano Carou em *Alejandra Pizarnik: trazida (também) ao espanto da luz* identifica o apreço compartilhado pelo tema do “espanto” entre a poeta portuguesa centenária e a poeta argentina, entretanto, se para a primeira a correlaciona à claridade, a segunda a vê como horror e escuridão. Silvia Julia Campana em “*Busco el nacer de la luz...*” *Decir el desierto y la sed en la poética de Hugo Mujica*, poeta argentino contemporâneo, também traça um itinerário mistagógico, do silêncio ao culme de um acontecimento poético, por meio de imagens paradoxais.

No terceiro eixo, dedicado à “linguagem poética e sagrado: aproximações estético-fenomenológicas”, Martinho Tomé Soares em *O Sagrado e o Mistério como categorias de análise e interpretação do Religioso na Literatura: a leitura de Dalila P. da Costa do Moby Dick de Melville* desde uma análise fenomenológica do Sagrado e do Mistério aborda a figura de Moby Dick de Melville em uma aproximação da autora portuense Dalila Pereira da Costa. Steffen Dix em “*Os deuses são uma função do estylo.*”: *A mitologia clássica na história cultural da Europa* trabalha como em períodos diferentes e com funções diversas, os deuses mitológicos reapareceram no imaginário europeu por meio literatura, na filosofia ou nas artes europeias inerente ao processo de formação da moderna consciência europeia, de modo particular no contxto português trata desse regresso dos deuses em Fernando Pessoa e em Sophia Mello Breyner Andresen. Pedro Pereira em *De mãos vazias perante a morte: Sobre o vazio de Deus em Vergílio Ferreira* situa a obra do poeta

português entre a finitude e o transcendente, entre a vontade de afirmação e o absurdo das possibilidades. E deste modo sua poética se constitui uma espécie de instruções sobre como morrer, e necessariamente sobre como viver, pois o Mistério se situa entre vida e a morte. Por fim, Fabrício Tavares Moraes, em *Tecnocracia como ordem política antinatural no romance O Fruto Do Vosso Ventre, de Herberto Sales* cria uma representação estética distópica da estrutura e das ações de uma tecnocracia autoritária num mundo distópico, geradora de uma gradual alienação coletiva, ambiente de emergência de messianismos teológicos.

Ainda na Seção de Temática Livre, o leitor poderá encontrar o trabalho de Sebastião Lindoberg da Silva Campos, intitulado “*Só a antropofagia nos une*”. *Missa dos Quilombos a partir de uma (est)ética antropofágica*, uma proposta de recuperação de uma leitura antropofágica, ao estilo Oswald de Andrade, das relações de poder e subordinação para uma substancialização dos elementos históricos herdados do traumático encontro civilizacional desde a “Missa dos Quilombos”. Francisco de Souza Gonçalves e José Carlos de Lima Neto abordam em *Mística: experiência, tecitura e leitura* a questão do fenômeno místico marcado por elementos de uma experiência estética, desde a mística medieval até a mística contemporânea, que não raro converge com autores literários. Delmo Gonçalves em *Uma Reflexão acerca da fé no imaginário religioso popular brasileiro a partir da música “Se eu quiser falar com Deus” de Gilberto Gil*, compositor e cantor brasileiro desvelando a uma relação entre religiosidade e sociedade distinta de algumas expressões contemporâneas neohegemônicas. A presença do religioso na Música Popular Brasileira desvela a densidade e a complexidade da questão religiosa, e como certas expressões são compatíveis com as inquietações tipicamente emergentes de um anseio de mudanças. Alex Lara Martins em *A Metafísica Poética de Machado de Assis e a sua relação com a filosofia brasileira* aposta na vocação filosófica da ficção machadiana e procura identificar tais elementos filosóficos arraigados à visão estética de mundo do autor brasileiro, especialmente na maturidade que

é marcada por um ceticismo pessimista do contexto nacional. Tal concepção é também tributária de uma influencia escatologica e soteriológica agostiniana, desde a filosofia pascaliana. Vanderlei Dorneles em *A Linguagem da religião: binarismo, simbolismo e universalidade das narrativas míticas* visa decodificar a estrutura linguística simbólica das narrativas religiosas, desde o capítulo 12 do Livro de Apocalipse 12, por meio de uma fenomenologia do sagrado em que a linguagem do simbolismo busca não uma relação causal do fenômeno, mas entender a constituição de recursos de mediação da relação inevitável do ser humano com realidades ausentes, também entendidas como transcendentais. O volume encerra com a contribuição de Joancio Fernando Bauwelz com *Teologia e Literatura: um discurso sobre o método*, fruto de seu trabalho de mestrado que insere novas referências na inesgotável, porém necessária discussão metodológica. Tal debate avança na medida em que os objetos de pesquisa se revelam mais complexos e assim avança um campo de investigação científica. Bauwelz colabora com a interlocução oferecida pelo método hermenêutico de Divo Barsotti, em que a potência criadora da palavra humana pode ajudar a pensar as repercussões da possibilidade de um Verbo divino, uma Palavra Maior que consequentemente ajuda a dilatar a compreensão da palavra poética.

O leitor também notará uma variedade de formas de ortografia, de concepção de textos acadêmico, e até mesmo de citações das referências, que os editores têm consciência e assumem o risco do estranhamento, pois entender ser esse dossiê um trabalho interdisciplinar e intercultural de duas comunidades acadêmicas que compartilham sim, o mesmo idioma, mas também a dinamicidade própria de uma língua ultramarina. A manutenção das diferenças para nós é uma forma de respeitar a alteridade e apostar nas formas de interação que tiveram início, e que só a história nos dirá que formas e lugares serão alcançados. Uma coisa é certa, este lugar de onde miramos a realidade é tributário de uma concepção teotópica, pois é fruto de um empenho em encontrar e consolidar o que nos une, em um longo itinerário marcados por situações

babilônicas em marcha a um desejo poético de Pentecostes, grávidos por reescrituras.

Referências

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra Poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge de. *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz Editores, 2010.
- CELAN, Paul. *Arte Poética. O Meridiano e outros textos*. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- ECHEVARRÍA, Fernando. *Introdução à Filosofia*. Porto: Nova Renascença, 1981.
- ECHEVARRÍA, Fernando. *Introdução à Poesia*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.
- GUIMARÃES, Fernando. *Junto à Pedra*. Porto: Edições Afrontamento, 2019.
- LEHNERT, Christian. „Stille ohne Maß. Dichtung and der Grenze der Wörter“, *Stimmen der Zeit* 4, 2019, p. 243-258.
- RICOEUR, Paul. *Figuring the Sacred. Religion, Narrative, and Imagination*. Minneapolis/MN: Fortress Press, 1995.
- SENA, Jorge de. *Peregrinatio ad loca infecta. 70 Poemas e um Epílogo*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em
25.02.2021

Aprovado em
22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

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

Teotopias como lugar comum entre teologia e literatura

Theotopies as a common place
between theology and literature

* Alex Villas Boas

Resumo

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

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

Abstract

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

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

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

1. Entre o locus theologicus e a teotopia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. A poética como lugar político da teologia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. O lugar da teologia na poesia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E então algo acontece,

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

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

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

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

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

E lhe responde, Makar:

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

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

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

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

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

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

Conclusão

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

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

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

Referência

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

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

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

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

Teo Lite rária



Texto enviado em
26.01.2021
Aprovado em
22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Faculdade de Letras,
Universidade do Porto
(Portugal). Contato:
luadcarl@gmail.com

O Ano de 1919

The Year of 1919

*Luís Fernando Adriano Carlos

Resumo:

Não se pretende caracterizar literariamente o ano do nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen, que foi também o do seu amigo Jorge de Sena, personalidade ímpar e cimeira da cultura portuguesa. O objectivo é — além da obrigatória pintura académica de uma cor local que faça sentir o clima artístico da época, pleno de contradições e aporias — equacionar algumas ideias fundamentais que nascem nesse mesmo ano além-fronteiras com o pensamento crítico de T. S. Eliot e se aprofundam com a teoria poética de Roman Jakobson e dos formalistas russos, influenciados pela fenomenologia intencional de Edmund Husserl. Em particular, a inaudita articulação entre a trans-historicidade do fenómeno literário e a sua especificidade intrínseca, que a geração dos *Cadernos de Poesia* — a que pertencerão estes dois vultos quando atingirem a idade adulta, durante a II Grande Guerra e no pós-guerra — irá integrar dialecticamente numa concepção ética de compromisso da palavra com a dignidade humana sem sacrifício da sua dignidade estética. Esta integração é a marca distintiva de um Terceiro Modernismo, ainda mal compreendido enquanto tal, cujo embrião doutrinário e teórico data de 1919 e que prossegue os caminhos abertos pelos modernistas de *Orpheu*, *The Egoist* e *Presença*.

Palavras-Chave: 1919 na Literatura; Origens da Geração dos “Cadernos de Poesia”; Sophia Andresen; Jorge de Sena; Tomaz Kim.

Abstract:

It is not intended to characterize literarily the year of Sophia de Mello Breyner Andresen's birth, which was also that of her friend Jorge de Sena, a unique and topping personality of Portuguese culture. The objective is — in addition to the obligatory academic painting of a local color that makes feel the artistic climate of the epoch, full of contradictions and aporias — to equate some fundamental ideas that are born in that same year abroad with the critical thinking of T. S. Eliot and deepen with the poetic theory of Roman Jakobson and the Russian formalists, influenced by the intentional phenomenology of Edmund Husserl. In particular, despite the reigning historicist background, the unprecedented articulation between the trans-historicity of the literary phenomenon and its intrinsic specificity, that the generation of *Cadernos de Poesia* — to which these two figures will belong when they reach adulthood, during II Great War and post-war — will integrate dialectically in an ethical conception of the word's commitment to human dignity without sacrificing its aesthetic dignity. This integration is the hallmark of a Third Modernism, still poorly understood as such, whose doctrinal and theoretical embryo dates from 1919 and which continues the paths opened by the modernists of *Orpheu*, *The Egoist* and *Presença*.

Keywords: 1919 in Literature; Origins of the “Cadernos de Poesia” Generation; Sophia Andresen; Jorge de Sena; Tomaz Kim.

Percepcionado agora, à distância de um século, no ano futurístico do filme *Blade runner* de Ridley Scott que tão diferente viria porém a revelar-se no nosso real quotidiano, 1919 parece não ter o brilho e a complexidade que a crítica literária portuguesa da segunda metade do século XX atribuiu a 1915, marco da eclosão do Modernismo nacional com a publicação da revista *Orpheu*, em Lisboa, e com a entrada em cena de Fernando Pessoa e seus companheiros dessa efémera e na verdade póstuma aventura. É um ano que parece ter desaparecido da linha do tempo entre 1915 e 1927, altura em que uma outra revista, *Presença*, de Coimbra, deu existência formal, pela voz de José Régio, ao conceito periodológico de Modernismo na nossa literatura para mais tarde chamar a si a classificação de Segundo Modernismo. É isto que se

ensina nas cadeiras universitárias de Literatura Portuguesa e no Ensino Secundário. Entre 1915 e 1927, se exceptuarmos o ano de 1917 em que vêm a lume o romance expressionista *Húmus*, de Raul Brandão, e o número único de *Portugal futurista*, logo apreendido com escândalo, parece existir uma espécie de Triângulo das Bermudas na literatura portuguesa.

Todavia, foram várias as revistas que registaram a deriva classicizante de Fernando Pessoa e constituíram a génese da revista *Presença* neste período: *Exílio*, *Centauro*, *Contemporânea* e *Athena*, *Tríptico* e *Bysancio*, habitualmente vagueando neste longo lapso. E existe mesmo o caso excepcional d'*A águia*, que teve cinco séries, entre 1910 e 1932, mas que os métodos escolares contraem de molde a poderem deduzir a sua anterioridade relativamente a *Orpheu*, como se o espaço literário fosse uma linha de sucessões, unidimensional, e não uma rede de conexões, tetradimensional, em que nada se extingue e começa por sentença ou decreto. Esta contracção chega ao ponto, muitas vezes, de associar a polémica entre os saudosistas d'*A águia* e os dissidentes da *Seara nova*, emergente em 1921 do fundo desse oceano, a uma temporada de episódios pré-modernistas ou proto-modernistas.

Soa por isso estranho, a quem tenha sido aluno de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, eleger para tema de uma conferência o ano de 1919, que as historiografias literárias reduzem a algumas datas de nascimento e óbito ou, eventualmente, à data de publicação da obra de estreia da ultra-romântica e suicida Florbela Espanca, *Livro de mágoas*. É certo que os especialistas neste específico segmento da nossa literatura destacam outros combates literários, que a divisão periodológica entre Primeiro e Segundo Modernismos rasura numa gigantesca elipse ou resolve numa massa indistinta de Simbolismo e Decadentismo serôdios, misturados com o transcendentalismo panteísta de Teixeira de Pascoaes em clave pessoana. Um desses combates é caro a esta nobre Casa, a Universidade Católica Portuguesa, que tem tradição e pergaminhos no estudo do movimento da Renascença Portuguesa, através do qual, para desagrado de Fernando Pessoa, o Porto sobe à boca de cena

da vida literária nacional e será criada a sua Faculdade de Letras, neste mesmo ano de 1919, por diligência ministerial de Leonardo Coimbra, seu mentor e primeiro director.

Refiro-me, naturalmente, ao combate nacionalista entre o Integralismo lusitano de António Sardinha e o Saudosismo de Pascoaes coligado com o Criacionismo de Leonardo Coimbra. Este é o veio que corre nas Letras portuguesas desde o início da I Guerra Mundial até 1919, em paralelo com uma corrente subterrânea de Expressionismo informal patente em Raul Brandão e com ressonâncias na futura estética da *Presença*, particularmente em José Régio. Neste ciclo, fenomenologicamente falando, não há rasto de Fernando Pessoa ou de Almada Negreiros, e muito menos de Mário de Sá-Carneiro, suicidado em 1916. Por outras palavras, o Modernismo português nunca existiu senão historiograficamente, a título de reconstituição retroactiva, guiada pelos programas literários de José Régio, João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, cuja doutrina estética elevou a luta consciente contra o academismo livresco a uma altitude até então inaudita na terra lusíada. O cenário, em 1919, era inteiramente preenchido pela luta entre Integralistas e Saudosistas. E é tudo.

O fim homicida da ditadura de Sidónio Pais, em Dezembro de 1918, vai determinar a convulsão política, laboral e social dos meses seguintes, desde logo com a proclamação fracassada da Monarquia no Porto e a restauração periclitante da legalidade republicana até 5 de Outubro de 1919, quando cessam as funções do Presidente da República Canto e Castro, substituído pelo Presidente eleito António José de Almeida, o primeiro a cumprir integralmente o mandato na Primeira República. O clima nacionalista, que internamente mergulhava raízes nas *Palavras loucas* de Alberto de Oliveira, obra doutrinária do Neogarrettismo datada de 1894, tem por pano de fundo as recentes teses de Oswald Spengler na obra *A decadência do Ocidente*, de 1918, e uma vaga de revoluções e agitações extremistas pela Europa fora, da Rússia à Alemanha, da Hungria à Itália. Mas o mais importante a registar é que, sob o impacto da revolução dos

bolcheviques nas classes trabalhadoras e no equilíbrio das sociedades europeias, a I Guerra Mundial de 1914-18 só terminaria oficialmente em 1919, com a assinatura do Tratado de Versalhes em 28 de Junho.

Perspectivando a vida literária e artística, este é o ano charneira em que ocorre a lenta mutação do dilúvio dadaísta que inunda o centro da Europa, em particular no roteiro Suíça-França-Alemanha, numa nova ordem do espírito das vanguardas que vai tirar partido da psicanálise freudiana e fundar o Surrealismo. Se é comum assinalar o nascimento desta Escola literária e artística em 1924, com o primeiro Manifesto do Papa André Breton, é menos conhecida a relevância histórica do ano de 1919 na sua génese. Com efeito, há dois acontecimentos da máxima importância que precipitarão o fim do niilismo dadaísta. Primeiro, em 1919, não é só a Mona Lisa com bigodes de Marcel Duchamp que dessacraliza o altar da arte, na senda do urinol *A fonte* com essa mesma finalidade iconoclasta; é ainda a publicação do terceiro manifesto de Tristan Tzara, “Proclamação sem pretensão”, que agita a cultura de vanguarda; e é também a profusão massiva de revistas efémeras ou instantâneas neste mesmo ano, a ponto de quase se poder jurar que pouco faltou para que cada dadaísta possuísse a sua própria publicação periódica. Tudo isto enquanto surgia uma vontade de construção, de que o Manifesto Bauhaus de Walter Gropius, publicado a 25 de Abril em Weimar, é o principal sintoma no âmbito das artes visuais.

Por outro lado, no domínio poético, cabe à revista mensal *Littérature* de André Breton, Louis Aragon et Philippe Soupault, com título irónico extraído do verso “*Et tout le reste est littérature*” de Paul Verlaine, a missão de impulsionar esse refluxo construtivo sem sacrifício do espírito vanguardista e semioclasta. Publicada de 1919 até 1924, em duas séries, ela é a ponte entre o Dadaísmo como expressão estética do apocalipse da I Guerra Mundial e o Surrealismo como imagística da liberdade do inconsciente perante os ditames da razão lógico-gramatical. No primeiro dos dez números publicados em 1919, colaboram autores cujo legado é reconhecidamente o da construção

e da positividade das suas criações: André Gide, Paul Valéry, Léon-Paul Fargue, Max Jacob, Pierre Reverdy (a fonte da definição da *imagem surrealista* no Manifesto de 1924), Blaise Cendrars, Jean Paulhan, Louis Aragon e André Breton.

Em segundo lugar, Breton e Soupault experimentam o método revolucionário da *escrita automática*, tão influente em todo o século XX por toda a Europa, mas com atraso em Portugal, não depois do Manifesto de 1924, como seria de esperar, mas exactamente em 1919, produzindo textos em prosa nos meses de Maio e Junho que materializam o sonho do livro futuro de Lautréamont segundo o qual a poesia deve ser feita por todos. A obra a duas mãos onde recolheram esses textos automáticos é um dos símbolos mais inspiradores da poesia experimental do século XX: *Champs magnétiques*, publicada em 1920 com ilustrações de Francis Picabia. Celebramos pois o seu centenário com o mesmo gosto com que celebramos o centenário do Eclipse solar total de 29 de Maio de 1919 que possibilitou a confirmação da teoria da relatividade geral de Einstein pela Royal Astronomical Society de Londres.

Quanto ao centenário do nascimento de Sophia de Mello Breyner Andresen, nesta cidade do Porto, é com incontido júbilo que o celebrou como facto completamente singular, pela adesão das instituições públicas e em particular do homólogo de Canto e Castro e António José de Almeida, o Presidente Marcelo Rebelo de Sousa, que, segundo a imprensa e o seu *site* oficial, condecorou esta escritora, a título póstumo, com o Grande-Colar da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada, um alto grau que só teria sido concedido a Chefes de Estado e ao nosso Nobel da Literatura, José Saramago. Acto realizado no dia do aniversário do seu nascimento, 6 de Novembro, que, curiosamente, é o dia de São Nuno de Santa Maria (Nuno Álvares Pereira, o Condestável), beatificado em 1918 e canonizado em 2009. Baseando-se em artigo de Avelino de Almeida na *Ilustração portuguesa*, n.º 717, Lisboa, de 17 de Novembro de 1919, Joaquim Veríssimo Serrão sintetiza:

No ano de 1918, a Igreja Romana ratificou o decreto de beatificação de Nuno Álvares. Foi relator do processo Monsenhor Vicente Vanutelli, antigo Núncio Apostólico em Portugal, que durante a sua estada no nosso país, entre 1883 e 1891, se tornara um simpatizante da figura do Condestável. Fortaleceu-se assim o culto de Frei Nuno de Santa Maria, celebrado anualmente no dia 6 de Novembro, com festas litúrgicas no Mosteiro de Nossa Senhora do Carmo, em Lisboa¹.

Não há rasto perceptível desta ligação natural na poesia da Autora, mas o seu corpo repousa hoje no Panteão em Lisboa, onde existe um memorial de Nuno Álvares Pereira a par dos do Infante D. Henrique, de Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Vasco da Gama e Afonso de Albuquerque.

Têm portanto os oradores congressistas a vida facilitada, por ser inútil evocar o *topos* retórico do desprezo do Estado pelos criadores literários. Sem embargo, este acto tão sublime de Marcelo Rebelo de Sousa convida-nos a recordar que em 1919 nasceu também, a 2 de Novembro — no dia dos finados, tal como Teixeira de Pascoaes —, o maior vulto da cultura portuguesa, Jorge de Sena, ateu confesso, com uma obra que atinge níveis cimeiros de alto quilate numa grande variedade de géneros, sem par na nossa história colectiva. Os *media* não o divulgaram agora, mas este autor foi condecorado, a título póstumo, logo após a sua morte, em 1978, com a Grã-Cruz da Ordem de Sant'Iago da Espada (grau menos elevado) pelo Presidente Ramalho Eanes, que participou há meses na homenagem centenária da Fundação Calouste Gulbenkian e da revista *Colóquio / letras*.

É ainda de inteira justiça celebrar sumariamente os centenários dos nascimentos de escritores e intelectuais de mérito reconhecido e valoroso: Fernando Namora, João José Cochofel, Natércia Freire, Afonso Botelho, Augusto da Costa Dias, Joel Serrão e José Hermano Saraiva. De acordo com o Vol. IV do *Dicionário cronológico de autores portugue-*

1. SERRÃO, Joaquim Veríssimo — *História de Portugal*. Vol. XII: *A Primeira República (1910-1926)*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001, p. 291.

ses, de 1998, nasceram ainda neste ano fecundo os seguintes autores, que me permito evocar num breve memorial: Ricardo Alberty, Lopes de Araújo, Vasco Branco, Joaquim Pegado Cardoso, Martins de Carvalho, Sá Coimbra, Margarida Jácome Correia, Maria Cecília Correia, Carlos Cunha, José dos Santos Ferreira, Nariade Galvão, M. Gomes Guerreiro, Fernando Gusmão, António Bellini Jara, Fonseca Lobo, Maria Manuela Couto Viana e Maria Antunes Vieira.

Ora, chegámos ao momento-chave do meu tema. *Orpheu*, segundo a historiografia literária, tinha acertado o relógio pela Europa; e o governante Afonso Costa também, ao participar na I Grande Guerra. Por seu turno, a Renascença Portuguesa, que foi em grande medida “a incubadora donde saíram a maior parte dos outros movimentos intelectuais desta época”, no juízo do historiador Rui Ramos² — incluindo o próprio Modernismo pessoano, a começar no heterónimo Alberto Caeiro, acrescento eu —, mantinha o relógio mais atrasado na sua missão de intervenção pública essencialmente de cariz nacionalista. Este é o quadro do início das vidas destes criadores, e em particular dos nascidos nos primeiros dias de Novembro, Jorge de Sena e Sophia Andresen, futuros amigos mas também companheiros de geração literária, a dos *Cadernos de poesia*, publicação em fascículos com três séries e quinze números, de 1940 a 1942, 1951 e 1952-53. Sophia estreou-se no primeiro número desta revista, a páginas 10, como Sofia (sem “ph”) de Melo (sem duplo “l”) Breyner Andersen (e não Andresen), com a composição “Poesia”, que começa “Senhor, / Se eu me engano e minto”, editada quatro anos depois, em 1944, no primeiro livro, *Poesia* (publicado em Coimbra), recebendo o título “Senhor” e várias outras modificações. Quanto a Sena, estreou-se sob o pseudónimo Teles de Abreu no segundo fascículo, também em 1940, com os sonetos “Mastros” e “Ciclo”. Organizaria anonimamente o último número da I Série, fascículo quinto, para liderar a direcção, no pós-guerra, como principal animador das II e III Séries.

2. RAMOS, Rui — *História de Portugal*. Vol. VI: *A segunda fundação (1890-1926)*. Lisboa: Editorial Estampa, 2001, p. 466.

Devo agora responder a uma questão tempestiva: que tem isto a ver com 1919? Respondo sem hesitações que, no plano das ideias estéticas, tem de facto muito a ver, se pensarmos liminarmente que os dois bebês de 1919 praticariam, a partir de 1940, poéticas cujos fundamentos mais íntimos e estruturantes foram criados no ano em que nasceram. Entre as raízes do entendimento da poesia como criação autónoma e simultaneamente comprometida com o seu tempo, sem deixar de estar ligada ao passado e ao futuro, focarei as principais, que gozaram de grande influência em todos os países do Ocidente, tornando-se muito explícitas no contexto da literatura nacional quando as duas crianças atingiram a idade adulta. Um contexto no qual se debatia a finalidade da arte, opondo os defensores da sua autonomia e os apologistas da sua vocação para o compromisso e o *engagement*, respectivamente (i) a geração da *Presença*, que resgatara o Modernismo de *Orpheu* ou até o inventara, desentranhando-o do esquecimento e da incompreensão, e (ii) a nova geração dos neo-realistas, associada ao ideário do Realismo Socialista, de ideologia incompatível com o psicologismo do poeta contemplando o seu próprio umbigo no alto da “Torre de marfim”.

De facto, tendo José Régio publicado o livro de versos *As encruzilhadas de Deus*, em 1935-36, e depois imprimindo na revista *Seara nova*, em Abril de 1939, artigos intitulados genericamente “Cartas intemporais do nosso tempo”, depressa Álvaro Cunhal, futuro secretário-geral do Partido Comunista Português, espoletou acesa polémica com o texto “Numa encruzilhada dos Homens”, que duraria até Agosto, mesmo à beira do início da II Guerra Mundial. Os *Cadernos de poesia* surgiram então sob o lema “A poesia é só uma”, na tentativa de conciliar e superar esta polémica, em duas fases distintas, a da guerra e a do pós-guerra. Sem tomarem partido por qualquer das partes e adoptando uma posição dialéctica, quando não ecléctica, defenderam no essencial uma “plataforma ética de entendimento” e a divisa “a Poesia é servida, não serve”.

Antes de mais, no ano de 1919, e no rescaldo da Revolução Soviética, um grupo de teóricos da literatura, que viriam a ser conheci-

dos por Formalistas Russos, seguia os princípios da estética kantiana e da doutrina esteticista de Mallarmé decantada do Romantismo, numa atmosfera marxista que lhes era perigosamente antagónica. A principal figura desse grupo moscovita, Roman Jakobson, criou o conceito mais geral e essencial da teoria literária, que daria a conhecer num artigo com data de 1919 sobre a nova poesia russa, difundido em 1921 na cidade de Praga: a famosa “literariedade”, consequência do entendimento de que a linguagem poética se distingue da linguagem emocional pelo valor autónomo da palavra, tal como os sons na música ou o material visual na pintura. Numa síntese lapidar e, a contracorrente, no contexto historicista que grassava por toda a Europa nos Estudos Literários, Jakobson inferiu a “literariedade” da seguinte fórmula: “A poesia é a linguagem na sua função estética”³. Logo, o conhecimento da literatura passa pela apreensão daquilo que dela faz literatura, de uma especificidade intrínseca e de um procedimento inerente ao acto poético, independente de normas ou fórmulas doutrinárias.

Esta ideia recusa a existência de uma definição estrutural da poesia, que a história das suas transformações ao longo dos séculos demonstra não existir. Trata-se de uma ideia funcionalista, que tem em conta os fins da linguagem quando é utilizada, uma vez que ela exerce uma pluralidade de funções, de que a poética é apenas a mais relevante mas não a exclusiva, porquanto a encontramos em discursos estranhos à poesia como o publicitário, o oratório, o jurídico, o político, etc. Na verdade, uma rima ou uma metáfora pode servir um discurso político ou comercial sem que o seu fim seja o da poesia, mas tão-só o de ganhar eleitores ou dinheiro. É a categoria da intencionalidade husserliana que aqui está em jogo. O leitor sabe reconhecer essa intencionalidade interna: nós sabemos que um poema visa ser poema quando nos encontramos com ele; e sabemos que as mesmas palavras de tal poema podem participar de um

3. JAKOBSON, Roman — Fragments de ‘La nouvelle poésie russe’: Esquisse première: Vélimir Khlebnikov. In *Questions de Poétique*. Ed. Tzvetan Todorov, revista e corrigida pelo autor. Paris: Seuil, 1973, pp. 14-15.

discurso que não quer ser poema porque visam um *telos* heterónimo, lógico e não estético.

Os poetas dos *Cadernos de poesia*, sem conhecerem esta teoria, que só nos anos 1960 foi divulgada no Ocidente, reconheceram contudo o valor da autonomia da palavra, conforme sugerem na apresentação do fascículo 13: “nenhum compromisso responsável pode ser firmado sem perfeita lucidez, sem ampla compreensão, sem indefectível independência”. De resto, já no fascículo inaugural, onde Sophia Andresen se estreou, a finalidade dos *Cadernos de poesia* era inequivocamente associada a uma independência fundamental: “Destinam-se estes cadernos a arquivar a actividade da poesia actual sem dependência de escolas ou grupos literários, estéticas ou doutrinas, fórmulas ou programas”⁴.

Em segundo lugar, mas não menos importante, data de 1919 um artigo do poeta e crítico anglo-americano T. S. Eliot que foi gizado em perfeita sintonia, *mutatis mutandis*, com as ideias do Formalismo Russo. Intitula-se “*Tradition and the individual talent*”, vindo a lume nos dois últimos números da revista do Modernismo britânico *The egoist*⁵ e, significativamente, traduzido para português por um dos directores dos *Cadernos de poesia*, Tomaz Kim, sob a assinatura civil e profissional J. Monteiro-Grillo, no livro *Ensaio de doutrina crítica*⁶. Este poeta e Ruy Cinatti, outro amigo de Sophia Andresen (ambos nascidos em 1915), tiveram uma vivência da Inglaterra e da cultura inglesa que introduziu na literatura lusitana — depois do caso Fernando Pessoa, educado na África do Sul — novas prosódias e temáticas com papel relevante em toda a geração literária a que pertenceram, alargando o horizonte de leitura de Sena e Sophia, e dando a conhecer obras sobre o Surrealismo, quase desconhecido em Portugal no início da II Guerra, e as criações literárias ou críticas de T. S. Eliot, Shelley, Edgar Allan

4. Ver VÁRIOS — *Cadernos de poesia*. Ed. *fac-simile*. Porto: Campo das Letras, 2004.

5. *The Egoist*, 4 e 5, VI (Setembro e Dezembro de 1919), pp. 54-55 e 72-73.

6. ELIOT, T. S. — A tradição e o talento individual. In *Ensaio de doutrina crítica*. Ed. J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães Editores, 1997, pp. 19-32. A primeira edição, na mesma editora, data de 1962.

Poe, Matthew Arnold, G. M. Hopkins, John Keats, Ezra Pound, W. H. Auden ou Stephen Spender. Foi de facto através de dois livros ingleses emprestados por Tomaz Kim nos finais dos anos 1930, *Petite anthologie poétique du surréalisme* (1934), de Georges Hugnet, e *A short survey of surrealism* (1935), de David Gascoyne, que Sena conheceu este movimento começado em 1919 e nascido formalmente em 1924⁷ — mas que só teria representação formal no nosso país em 1947, com o movimento surrealista português.

No essencial, o ensaio de T. S. Eliot, além de uma teoria impessoal da poesia e da emoção estética, que deixarei de lado por implicar demasiados argumentos para o tempo disponível, apresenta num parágrafo absolutamente excepcional — diria mesmo genial pelo seu supremo poder de síntese — um novo sentido da “história”, distinto do sentido positivista que ainda se impunha em 1919, e um novo sentido de “tradição”, completamente diferente do legado pela ideologia romântica então em voga. Vale a pena ler o parágrafo na íntegra:

[A tradição] Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal, bem assim como do temporal, e do intemporal e do temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um escritor mais agudamente cons-

7. SENA, Jorge de — Notas acerca do surrealismo em Portugal, escritas por quem nunca se desejou nem pretendeu precursor de coisa alguma, ainda que, cronologicamente, o tenha sido, por muito que isto tenha pesado a muitos surrealistas, ex-surrealistas, etc., do que se não excluem mesmo eminentes pessoas que contam entre os melhores e mais dedicados amigos do autor”. In *Estudos de Literatura Portuguesa-III*. Lisboa: Edições 70, 1988, pp. 250-251.

ciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.⁸

Tal como eu, o leitor pensou com forte probabilidade que Teixeira de Pascoaes teria gostado de conhecer esta exposição, materializada por T. S. Eliot no seu livro de poesia *The waste land*, de 1922, uma das mais fascinantes facturas poéticas do Modernismo europeu, através da qual sentimos vivamente a dor da *terra devastada* e toda a tradição ocidental de que nos fala este excerto crítico. Não foi sem motivo que a III Série dos *Cadernos de poesia* anunciou, nos fascículos 13, 14 e 15, de 1952 e 1953 — ano da morte de Pascoaes, a quem foi dedicado o n.º 14 — a publicação de *The waste land* em tradução de Tomaz Kim⁹. Projecto malogrado, porém, porque entretanto a revista se extinguiu; e não tenho notícia de alguma vez ter visto a luz do dia. Mas projecto que seria a coroação, bem entrevista por Tomaz Kim no versos de Eliot, das imagens mais obsidianas que percorrem os poetas dos *Cadernos*, por entre as fendas da matéria verbal e estética que os distingue uns dos outros, apesar de Sena ensaiar um desmentido nada convincente, no artigo “O poeta e o crítico na mesma pessoa: Um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal”, no volume *Dialécticas teóricas da literatura*, de 1977:

Quando nos primeiros anos 40, eu e outros amigos meus dos *Cadernos de Poesia* éramos tidos como grandes conhecedores da poesia inglesa (que não éramos tão grandes na verdade, nesse tempo), apenas por se saber que líamos o inglês que praticamente ninguém sabia então ler, a crítica disse que, provavelmente, nós, na poesia que fazíamos, traduzíamos do inglês impunemente os nossos poemas. Data desse tempo o dizer-se, no meu caso, e ainda ocasionalmente se refere, que o meu mestre era T. S. Eliot [...].¹⁰

8. ELIOT, T. S. — A tradição, pp. 22-23. Original: *The egoist*, 4, VI (Setembro de 1919), p. 55.

9. VÁRIOS — *Cadernos de poesia*, 13, III (1952), contracapa (publicação anunciada para 1952); *idem*, 14, III (1953), contracapa; *idem*, 15, III (1953), contracapa.

10. SENA, Jorge de — O poeta e o crítico na mesma pessoa: Um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal. In *Dialécticas teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977, p. 243.

O próprio Jorge de Sena, que em 1961 fora autor de uma recensão crítica da colectânea de T. S. Eliot *On poetry and poets*, na *Revista de letras*, n.º 2, de Assis, Brasil, recorda num verbete com a mesma data de 1977, incluso no *Grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária*, com organização de João José Cochofel, que Ruy Cinatti, um dos directores dos *Cadernos de poesia*, havia publicado no terceiro número da sua revista *Aventura*, em 1943, uma carta recebida do poeta de *The waste land*¹¹.

Normalmente, os grandes criadores não resistem a eliminar alguns vestígios maiores do seu percurso. Sena reduz até onde pode a presença explícita de T. S. Eliot na sua obra, tal como procede com Jean-Paul Sartre, a verdadeira fonte da sua Poética do Testemunho, de que os críticos senianos não falam porque o poeta não lhes deu a pista, ao invés do habitual. Por seu turno, Sophia Andresen parece não dar conta dele, no seu discurso imensamente elíptico. Contudo, por mais que ambos diluam a interferência, essas imagens de ordem e aventura são a visão eliotiana da história e da tradição, adaptada ao estilo de cada um. Basta, de facto, lermos um a um dos poetas dos *Cadernos* para sentirmos a presença dessa visão. Sophia Andresen ou Jorge de Sena, Eugénio de Andrade ou José Blanc de Portugal, Ruy Cinatti ou, finalmente, Tomaz Kim, o mais discreto mas o mais profundo do grupo (com carreira académica em Anglística), que a explicita com superior humildade no poema “Improviso com sugestões eliotianas”, do fascículo n.º 6, II Série:

O tempo futuro que imaginais
 Nas noites em claro dos que envelhecem,
 Brotando subreptício por entre as evasivas
 Dos que da vida nada já podem provar,
 Como erva por entre as pedras da calçada
 Gasta pelos passos de quem passa
 Indiferente ao tempo presente,
 Amarrado ao tempo passado,

11. SENA, Jorge de — *Aventura*. In *Estudos de Literatura Portuguesa-III*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 179.

É apenas tempo presente
E também tempo passado
Como mistura de água brotando da rocha
E vinho do cacho amadurecido
Por um derradeiro sol de Setembro
Que mal aquece a esperança
De quem viu o campo devastado
Pela medonha cavalgada.¹²

Referências

- BRETON, André — *Manifestos do surrealismo*. Lisboa: Moraes, 1979.
- BRETON, André; SOUPAULT, Philippe — *Les champs magnétiques*. Paris: Gallimard, 1968.
- ELIOT, T. S. — Tradition and the individual talent – I. *The egoist*. Londres. 4, VI (Setembro de 1919), p. 54-55.
- ELIOT, T. S. — Tradition and the individual talent – II. *The egoist*. Londres. 5, VI (Dezembro de 1919), pp. 72-73.
- ELIOT, T. S. — A tradição e o talento individual. In *Ensaio de doutrina crítica*. Ed. J. Monteiro-Grillo (1.ª ed., 1962). Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- GUIMARÃES, Fernando — *Poética do saudosismo*. Lisboa: Presença, 1988.
- JAKOBSON, Roman — Fragments de 'La nouvelle poésie russe': Esquisse première: Vélimir Khlebnikov. In *Questions de Poétique*. Ed. Tzvetan Todorov, revista e corrigida pelo autor. Paris: Seuil, 1973.
- LOPES, Óscar — *Entre Fialho e Nemésio*. 2. vol. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- NADEAU, Maurice — *Histoire du surréalisme*, Paris: Seuil, 1970.

12. VÁRIOS — *Cadernos de Poesia*, 6, II (1951), p. 22.

- OLIVEIRA, Alberto de — *Palavras Loucas*. Ed. Luís Adriano Carlos, Porto: Livraria Civilização, 1984.
- RAMOS, Rui — *História de Portugal*. Vol. VI: *A segunda fundação (1890-1926)*. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- RÉGIO, José — *Pequena história da moderna poesia portuguesa*. Porto: Brasília, 1976.
- SENA, Jorge de — O poeta e o crítico na mesma pessoa: Um depoimento sobre algumas décadas de experiência pessoal. In *Dialécticas teóricas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- SENA, Jorge de — *Aventura*. In *Estudos de Literatura Portuguesa-III*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- SENA, Jorge de — Notas acerca do surrealismo em Portugal, escritas por quem nunca se desejou nem pretendeu precursor de coisa alguma, ainda que, cronologicamente, o tenha sido, por muito que isto tenha pesado a muitos surrealistas, ex-surrealistas, etc., do que se não excluem mesmo eminentes pessoas que contam entre os melhores e mais dedicados amigos do autor". In *Estudos de Literatura Portuguesa-III*. Lisboa: Edições 70, 1988. Originalmente publicado no n.º 3 da revista italiana *Quaderni Portoghesi*, Pisa (Primavera de 1978).
- SERRÃO, Joaquim Veríssimo — *História de Portugal*. Vol. XII: *A Primeira República (1910-1926)*. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- SIMÕES, João Gaspar — *Perspectiva histórica da poesia portuguesa: Dos simbolistas aos novíssimos*. Porto: Brasília Editora, 1976.
- TORRE, Guillermo de — *História das Literaturas de Vanguarda*. 6 Vol. Lisboa: Presença, 1972.
- TZARA, Tristan — *Sept manifestes dada / Lampisteries*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1978.
- VÁRIOS — *Cadernos de poesia*. Ed. *fac-simile*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- VÁRIOS — *Dada: Antologia bilingue de textos teóricos e poemas*. Ed. Teolinda Gersão. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- VÁRIOS — *Les années folles: Les mouvements avangardistes européens*. Otava: University of Ottawa, 1981.
- VÁRIOS — *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Ed. Gilberto Mendonça Teles. Petrópolis: Vozes, 7.ª ed., 1983.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em
26.01.2020

Aprovado em
16.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Membro Titular do CITER e Docente da Faculdade de Teologia (UCP). Ela tem um Ph.D. do Programa de Teoria Literária da Universidade de Lisboa e um MA em Filosofia da Linguagem pela Universidade La Sapienza de Roma. Contato: Tbv@newes.eu

REDENÇÃO E DEFORMIDADE - A poética do estranhamento como discurso teológico da modernidade

REDEMPTION AND DEFORMITY -
The poetics of strangeness as the
theological discourse of modernity

*Teresa Bartolomei

Resumo

O processo psicológico da identificação emocional com o herói é o paradigma dominante da civilização literária ocidental desde a sua descrição na *Poética* de Aristóteles como mecanismo básico da receção da obra por parte do leitor/espetador, e a sua adoção como vetor primário daquela edificação moral prezada na antiguidade clássica e na tradição cristã como função antropológica essencial da literatura.

Gesto fundador da modernidade literária a partir, pelo menos, do fim do século XIX, numa inovação que seria teorizada sistematicamente na dramaturgia do estranhamento de Bertolt Brecht, a rutura com este paradigma implica uma mudança radical não apenas do discurso antropológico veiculado pela literatura e da interpretação do seu papel como agente moral, mas também do discurso teológico por ela implícita ou explicitamente desenvolvido.

Com referência final à obra de duas escritoras símbolo desta evolução como Flannery O'Connor e Clarice Lispector, focalizar-se-á o núcleo teológico da poética do estranhamento, de desativação da identificação empática com o protagonista: é através da intolerável, repugnante, deformidade (moral e estética) do ser humano que a redenção se manifesta como ocorrência, imprevisível e humanamente impossível, da Graça, como abismo incompreensível em que a transcendência se abre caminho, derrubando todo o raciocínio, toda a expectativa, toda a lógica. Porque a redenção é Graça, não Lei.

Palavras Chave: Identificação. Estranhamento. Repugnância. Deformidade. Redenção. Poética. Aristóteles. Flannery O'Connor. Clarice Lispector.

Abstract

The psychological process of emotional identification with the hero is the dominant paradigm of Western literary civilization since its description in Aristotle's *Poetics* as the basic mechanism of reader's / spectator's reception of works, and its adoption as the primary vector of that moral edification praised in classical antiquity and in the Christian tradition as an essential anthropological function of literature.

Founding gesture of literary modernity from at least the nineteenth century, through an innovation that will be theoretically formalized in Bertolt Brecht's dramaturgy of estrangement, the break with this paradigm implies a radical change not only in the anthropological discourse conveyed by literature and in the interpretation of its role as moral agent, but also in the theological discourse implicitly or explicitly developed by literature.

With final reference to the work of two writers symbolizing this evolution, such as Flannery O'Connor and Clarice Lispector, the essay focuses on the theological core of the estrangement poetics, with its blocking of the empathic identification with the protagonist: it is through the intolerable, repulsive deformity (moral and aesthetic) of a human being that redemption manifests itself as the unpredictable and humanly impossible occurrence of Grace, as an incomprehensible abyss in which transcendence makes her way, overthrowing all reasoning, all expectation, all logic. Because redemption is Grace, not Law.

Keywords: Identification. Estrangement. Repugnance. Deformity. Redemption. Poetics. Aristoteles. Flannery O'Connor. Clarice Lispector.

1 Imitação e identificação

No começo era a imitação. Poderoso recurso da sobrevivência e do desenvolvimento intelectual e moral para Aristóteles,¹ máquina letal de formatação do desejo para R. Girard (Girard 1961), que subordina o relacionamento com o objeto ao relacionamento com outro sujeito, num jogo de espelhos que esvazia a pulsão de prazer em réplica, diretamente convertível em pulsão de morte (eliminar, materialmente ou simbolicamente, quem deseja o mesmo que eu, cf. Girard 1972), e faz do desejo um castelo de Atlante de procura incessante que nunca alcança, cadeia altamente povoada em que vagueiam bandos de presos à caça do mesmo (da mesma).²

Filho primogénito da imitação, quando se encarna em literatura, não é o plágio (a ovelha negra do rebanho), nem a angústia da influência (Bloom 1973), que são patologias minoritárias afetando apenas a escrita, mas a identificação, que é dispositivo poético e estético essencial, equipamento da escrita como da receção, ao combinar o prazer intelectual gerado pela imitação com o *pathos*, a aflição em relação a nós mesmos

1. "Parece ter havido para a poesia em geral duas causas, causas essas naturais. Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações." (ARISTÓTELES, *Poética* 1448b, p. 42; a seguir citada como *Poética*. A indicação da página refere-se à tradução portuguesa assinalada na bibliografia e geralmente utilizada. Apenas nas passagens realçadas em negrito a tradução, diferente, é de minha responsabilidade).

2. ARIOSTO, Canto XII; em particular as oitavas 10-20: Orlando "volta abaixo e acima e tudo revê, / mas a alegria e os olhos não lhe aquece: / Angelica não vê, nem o rapace / que lhe ocultou a delicada face. /11. E enquanto aqui e alia movia o passo, / perdido em pensamentos agoireiros, / Ferraù, Brandimarte e o rei Gradasso, / rei Sacripante e outros cavaleiros / encontrou, que, correndo o mesmo espaço, / não menos que ele eram vãos caminheiros; / queixavam-se do invisível raptor, / O qual daquele palácio é senhor. / 12. Em vão procuram, e culpa lhe dão / e acusam de algum furto que lhes fez: / incapazes de sair do xadrez; muitos lá estão, do engano fregueses, / alguns há semanas, outros há meses. // 20. Uma mesma voz e a mesma pessoa desses que andavam pelo palácio errando, / parece a todos que tal coisa seja / o que cada um para si mais deseja." (ARIOSTO, pp. 193-195).

(“temor” do mal que podemos vir a sofrer) e aos outros (“compaixão” do mal que os pode atingir) despertada em nós pela contemplação da condição humana.

Módulo da construção da ação, da intriga e dos personagens na narrativa e na dramaturgia,³ assim como da expressão emocional na lírica, a identificação é um poderoso ‘*reader-catcher*’: fator maior de instituição daquela empatia com o conteúdo do texto (“atração”, chama-a Aristóteles 1449b, p. 50) que lhe dá força para que o seu sentido se torne fator de convicção,⁴ transformação, isso é purificação,⁵ para quem o recebe. O objetivo da tragédia - gênero sumo em que se recapitula na sua mais pura forma tudo o que pode, e por isso deve, a literatura - é claramente, para Aristóteles, que o seu sentido se torne mensagem, reconhecida não como pacote de convicções a abraçar, mas como vetor de mudança interior de quem, ao compreender racionalmente o sentido, se deixa ‘conquistar’ por ele através de um processo emocional de identificação: ‘empatizando’.

Por isso, em Aristóteles, a descrição da estrutura da tragédia resulta na descrição da sua recepção, uma *mise em abîme* meta-textual. O herói purifica-se⁶ por meio da dor provocada pela “peripécia” (a “mudança”

3. É a possibilidade ou não de identificação, assim como as suas consequências morais, que para Aristóteles determinam a escolha dos caracteres na tragédia e na comédia: cf. *Poética*, 1448a, pp. 39-40. É contudo importante realçar que esta seleção dos caracteres é um meio, funcional ao objetivo da tragédia. A tragédia “não é imitação dos homens, mas das acções e da vida [...] os acontecimentos e o enredo são o objectivo da tragédia e o objectivo da tragédia é o mais importante de tudo” (*Ib.*, 1450a, p. 49).

4. Alcançar a “convicção” do destinatário é o êxito principal da obra de arte segundo Fried 1967.

5. A tragédia é “imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (*Ib.*, 1449b, pp. 47-48).

6. O reconhecimento “que se opera juntamente com a peripécia [...] suscita ou a compaixão ou o temor (e a tragédia é, por definição, a imitação de acções deste género), pois que desse reconhecimento e dessa peripécia depende o ser-se infeliz ou feliz” (*Ib.*, 1452a, pp. 57-58) e é “por meio da compaixão e do temor, [que a tragédia] provoca a purificação de tais paixões” (*Ib.*, 1449b, 48). A purificação é tanto do espectador (que experimenta as paixões representadas na imitação da tragédia) como do herói que as sofre na ação.

da situação, elemento constitutivo da tragédia) e pelo “reconhecimento” (“anagnórise”, outra componente chave da escrita dramática: um meio e um efeito da “peripécia”),⁷ assim como o destinatário⁸ (o público) adquire um estágio superior de consciência de si, ao discernir, numa aflição particular representada em cena, a condição universal do homem. O leitor/espetador passa, como o herói, por uma experiência de sentido que o ‘sublima’: a identificação (a conjugação emocional da imitação)⁹ declina o reconhecimento (o que se aprende por meio da imitação de uma ação particular que, ao ser possível, se apura como universal) em “pathos”, partilha euforicamente revivificante do sofrimento representado, acolhida como evidência afetiva do cariz universal do caso individual..

7. “Portanto, estas são duas partes do enredo: peripécia e reconhecimento. A terceira é o sofrimento. [...] O sofrimento é um acto destruidor ou doloroso” (*Ib.*, 1452b, p. 59). A epopeia, como a tragédia, deve ter “igualmente peripécias, reconhecimentos e cenas de sofrimento; e ainda beleza de pensamento e de elocução” (*Ib.*, 1459b, p.93). Aristóteles especifica que o reconhecimento é de pessoas (*Ib.*, 14452b, p. 58), não tem nada a ver com um saber filosófico, teórico da verdade, mas perde-se o seu sentido, a razão da sua importância (equivalente à do sofrimento e à da reviravolta existencial que o origina) se for reduzido a um simples expediente dramático. A sua importância incide diretamente na ideia da tradição filosófica grega de que o princípio fundamental da sabedoria é formulado pelo oráculo délfico “conhece a ti mesmo” e este movimento de conhecimento passa pelo restabelecimento da identidade dos outros, do seu papel na nossa vida: “Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade” (*Ib.*, 14452a, p. 57). Só quando Édipo reconhece quem era o homem que matou, alcança a verdade sobre a própria vida. Re-conhecimento é vir a saber de forma nova, diferente, algo que sabíamos mal, de forma incorrecta e parcial sobre nós e sobre os outros. Afinal, levar a reconhecer-nos, é precisamente aquilo que se propõe fazer a tragédia, mostrando-nos a universalidade inerente a histórias particulares: é alcançar a ‘verdade’ do saber da história. “O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso [...]. Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. Portanto a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a história. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois nomes às personagens.” (*Ib.*, 1451b, p. 54)

8. Indiferentemente espetador ou leitor: a tragédia não perde nada em ser simplesmente lida: “É que o efeito da tragédia subsiste mesmo sem a encenação e os atores” (*Ib.*, 1450b, p. 51). “Além disso, a tragédia, tal como a epopeia, mesmo sem nenhum movimento, produz o seu efeito próprio: de facto, a sua qualidade é visível através da leitura” (*Ib.*, 1462a, p.105).

9. “E uma vez que o poeta deve suscitar, através da imitação, o prazer inerente à compaixão e ao temor, é evidente que isso deve ser gerado pelos acontecimentos” (*Ib.*, 1453b, pp. 64-65).

Na genial exposição aristotélica, a doutrina imemorial (paradigma clássico que a civilização cristã herda integralmente da antiguidade greco-romana) do recomendável, e inevitável, papel moral da literatura é formulada elegantemente não como apologética instância de um aproveitamento extrínseco e posterior de um código moral a afirmar, mas como mecanismo intrínseco da escrita literária. Para Aristóteles, a obra nasce mensagem, agente de ‘edificação moral’, graças ao prazer estético que gera.¹⁰ É por ser capaz de produzir identificação, por ser capaz de dar o ‘prazer aflito’ do temor e da compaixão na aprendizagem intelectual que transmite, que a literatura é catártica: é experiência de elevação e “purificação”. O belo¹¹ manifesta-se como o bom, segundo o ideal da *kalokagathia* da paideia grega (cf. Jaeger 1933-1947), ao ser para o homem forma de se conhecer e de reconhecer os próprios problemas morais numa transformação interior que não consiste em os resolver, mas em aprender a conviver com a sua trágica não solubilidade, adquirindo a ‘tranquilidade’¹² contemplativa da aceitação de uma condição intransponível porque universal. Assumindo o trágico como o ponto mais alto, mais poderoso, de revelação (reconhecimento) da condição humana (contemplanção reserva-

10. “Aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere vitae” (*Arte poética*, 333-334: “Procuram os poetas ser úteis, ou deleitar, ou então dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida”), reformulará Horácio, numa *vulgarização didática* da ideia aristotélica, que a falsifica, no *aut aut* convertível em *simul* que dissocia *delectare* e *prodesse*, considerando este último uma função atribuível ao prazer estético e não a sua essência. Em Aristóteles, o prazer estético é o que torna o sentido mensagem ética: não pode ser por isso ‘funcionalizado’ a, associado a uma mensagem subsistente fora dele. É esta deformação didático-utilitarista da intuição aristotélica da matriz estética da lição ética da obra de arte que O’Connor veementemente recusa: “The fact would seem to be that for many writers it is easier to assume universal responsibility for souls than it is to produce a work of art, and it is considered better to save the world than to save the work” (O’Connor 1957b, p. 810). “The novelist must be characterized not by his function but by his vision”. (O’Connor 1960, p.819)

11. A arte poética trata de como escrever um texto, “se se pretender que a composição poética seja bela” (*Poética.*, 1147a, p. 37) é declarado programaticamente, logo na abertura da obra aristotélica.

12. Wordsworth: “I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind” (Wordsworth 1800, Preface to *Lyrical Ballads*, pp. XXXIII-XXXIV).

da aos homens melhores, que não escrevem de homens vis),¹³ Aristóteles formula uma teoria da autonomia e da legitimidade da arte (contra o ‘ostracismo’ platónico), baseada no princípio da autonomia da ética da religião. Na *Poética* é assim consumada a definitiva emancipação da literatura do mito,¹⁴ como estádio de autoconhecimento do homem, a partir de uma autocompreensão radicalmente agnóstica da ética¹⁵ (a sua separação da normatividade e da *esperança* religiosa).

Associando o prazer intelectual da imitação (reconhecer que *as coisas são assim e assim*),¹⁶ algo que se dá também na comédia),¹⁷ ao prazer

13. “A poesia dividiu-se de acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram as acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encómios” (*Poética*, 1448b, pp. 42-43). “Também a tragédia se distingue da comédia neste aspecto: esta quer representar os homens inferiores, aquela superiores aos da realidade” (*Ib.*, 1448a, p. 40).

14. O recurso às histórias tradicionais é justificado não em termos de normatividade moral, mas em chave estilístico-formal, por elas constituírem um excelente repertório de enredos, cf. 1453a, pp. 60-62.

15. Cf. a sumamente ambígua liquidação da verdade dos mitos no contexto de defesa da ‘verdade humana’ da tragédia. Perante a crítica feita por alguns de a tragédia “não ter representado a verdade como é, mas como deveria ser,” afirma Aristóteles, “pode resolver-se o problema como Sófocles, que disse que ele representava os homens como deviam ser e Eurípides como eles eram. E fica resolvida a questão. Se não servir nenhuma das duas soluções, pode invocar-se o que as pessoas dizem, como, por exemplo, as histórias tradicionais sobre os deuses: provavelmente não contam nem melhor nem de acordo com a verdade, mas talvez como era para Xenófanes; seja como for, realmente é o que dizem.” (*Ib.*, 1460b, pp. 98-9). A passagem evoca diretamente a argumentação de Sócrates em *Fedro* 229a-230a: “Se eu fosse um incrédulo como os Doutores, não seria o ser **esquisito** (*ἄσπρος*) **que sou; nesse caso, eu envolver-me-ia em sofismas** [...]. Em vista disso, dou a esses mitos a importância que merecem, **mantendo a crença tradicional quanto a eles** (e quanto ao seu tema, limito-me a seguir a tradição). Digo-o a todo o momento: não são lendas (*ἄλλότρια*) que investigo, é a mim mesmo que examino” (*Fedro*, pp.15-16, negrito m.tr.).

16. “A razão disto é também que aprender não é só agradável para os filósofos, mas é-o igualmente para os outros homens, embora estes participem dessa aprendizagem em menor escala. É que eles, quando veem as imagens, gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo, aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, «este é aquele assim e assim»” (*Ib.*, 1448b, pp. 42-43).

17. Nas origens, a “poesia dividiu-se de acordo com o carácter de cada um: os mais nobres imitaram acções belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras” (*Ib.*, 1448b, p. 43). Da “dramatização do ridículo” nasce a comédia (*Ib.*, p. 44).

afrito (*pathos*) da identificação emocional (a “preocupação”¹⁸ para consigo e para com os outros), a tragédia não ensina conteúdos éticos particulares (virtudes, normas ou valores), mas torna os homens melhores, ao mostrar-lhes como “deveriam ser”, isto é, na potencialidade que todos os indivíduos têm de serem heróis: seres normais, mas com a dignidade da liberdade, a aceitação consciente e *ativa* da própria finitude e dos seus custos.¹⁹ O he-

18. Em *Ser e Tempo* (§39-42; §57; §§64-65), Heidegger caracteriza o ser-no-mundo essencialmente como *cura* (*Sorge*), em relação a si (como ser que sempre já se precede a si mesmo) e ao ente encontrado no mundo. A cura articula-se como *ocupação* (*Besorgen*), em relação ao ente que está disponível como coisa; como *preocupação* (*Fürsorge*), em relação ao “concomitante ser no mundo dos outros” e encontra no “temor” uma manifestação emocional específica da cura em relação a si (cf. §30). Mais especificamente, cura é “o modo de ser que domina completamente o *percurso temporal* do homem *no mundo*” (Heidegger 1927, p.198, m.tr.) e ela está na base daquela experiência ética fundamental de se autocompreender como seres humanos a que damos nome de consciência: “A consciência revela-se como a chamada da cura: quem chama é o ser-aí que, no seu ser-lançado (ser-já-em), angustia-se em relação ao seu poder ser [...]. A chamada da consciência, isto é, a consciência mesma, encontra a sua possibilidade ontológica no facto de que o ser-aí no fundamento do seu ser é cura” (*Ib.*, pp. 277-278, m.tr.). A angústia do ser-aí que reconhece a finitude, o ser-para-a morte, como sentido último da condição humana no mundo, é a condição generativa da consciência: temor e compaixão, cura (angústia) em relação a si e aos outros, são as atitudes constitutivas da consciência de si do homem.

19. No mito (expressado exemplarmente pela épica homérica), os personagens são heróis incomparáveis com o ser humano comum (são deuses ou semideuses, filhos de deuses, príncipes e reis que entretêm com os deuses um relacionamento direto, que falam com os olímpios e por eles são carnalmente amados ou odiados, isso é, individualmente conhecidos), pelo que toda a identificação do espetador ou do leitor com os personagens pode ser apenas situacional e parcial, contextual. Todo o leitor pode identificar-se com a dor de Príamo ao implorar o corpo do filho; com Heitor ao despedir-se da mulher, com o seu medo perante Aquiles, mas não pode identificar-se com Príamo e Heitor como personagens (que além de mais não podem ser reconhecidos como ‘pessoas’, porque carentes de ‘unidade pessoal’. Sobre a ‘falta de humanidade’ dos heróis homéricos e a sua progressiva ‘construção’, cf. os estudos clássicos de Bruno Snell 1946, pp.19ss., e de Eric Auerbach 1949, em particular o célebre primeiro capítulo: A cicatriz de Ulisses, pp. 3ss.).

Se a tragédia (educada na escola da lírica, o género inaugural da literatura pós-mítica), continua a fazer do mito o próprio objeto (a maior parte dos enredos é tirada deste repertório, cf. o já mencionado 1453a), ele já não é o seu conteúdo, porque no código da tragédia (em contraste com a épica homérica) a diferença entre o humano e o divino é interiorizada como separação: como polarização entre imanência e transcendência. Os personagens são, assim, heróis em que é possível projetar-se aspiracionalmente. São melhores do que nós, diz Aristóteles, mas não tanto melhores que não subsista com eles um parentesco que convalida a universalização da condição humana de que eles são vetores por excelência: nos heróis trágicos, não nos reconhecemos como indivíduos, mas sim naquilo que nos torna a todos seres humanos: que a vida é queda (“peripécia”) e que a nossa dignidade é a liberdade com que enfrentamos e “reconhecemos” este fado de “sofrimento” (“o ato destruidor”).

rói, o homem como deveria ser, não é, na perspectiva da tragédia, aquele que não falha, não cai, mas aquele que do “fado” da queda, da sua inevitabilidade, faz livre ação, aquele que não sofre a queda como constrição, mas a torna objeto de autodeterminação.²⁰

Separado dos deuses pela história, que o desperta à própria radical contingência, o herói trágico encara-se arquetipicamente como o culpado (arquetipicamente como Édipo): aquele que tem de justificar eticamente a própria ação (e antes até a própria existência), porque a sua legitimidade já não vem diretamente da sua conformidade com o ditado divino, cuja múltipla contraditoriedade tira valor moral à vontade celeste, reduzida a puro arbítrio. Por isso, a *Odisseia*, poema épico da crise da épica, da crise do mito, se abre com a cena da inflexível recusa da própria divinização por parte de Ulisses, padre da modernidade, que à assimilação identitária aos Olímpios prefere a própria dignidade humana com o seu preço de morte, culpa e sofrimento. Encarando o idílio edênico da inocência meta-histórica da ilha de Calipso como uma regressão moral e existencial, Ulisses tenazmente resiste à ficcionalização mitológica da própria existência para ‘regressar’ à história como à própria casa, naufrago sobrevivido ao afundamento no desterro ético, graças à jangada da própria decisão de ser o dono das próprias escolhas, de ser moralmente responsável.²¹

20. Como heróis da tragédia “restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros (bons e maus). Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro” (1453a, p. 61). O herói de Aristóteles não é um santo, não é melhor do que a média, é um homem comum. Do ponto de vista da virtude a sua superioridade – o seu ser herói, é como-lida com a própria normalidade: isto é com a queda, com o erro que é inevitável para todos os homens, devidos à limitação da finitude. É forçoso que “a mudança se verifique, não da infelicidade para a ventura, mas, pelo contrário, da prosperidade para a desgraça, e não por efeito da perversidade, mas de um erro grave” (*ib.*, 1453a, p. 61) (A epopeia é, como a tragédia, imitação de caracteres virtuosos, *ib.*, 1449b, pp.46-47).

21. Na abertura do poema encontramos-nos em Ítaca, a ‘terra’, de que Ulisses está tão dramaticamente, dolorosamente, ausente, engolido pelo nevoeiro de lendas não verificáveis, já tornado mais mito do que homem em carne e osso pela indiscernibilidade da sua vida com a dos deuses que o amam ou o combatem (pela sua aparente subtração às leis comuns da contingência). A profunda desordem que reina em Ítaca (na história) não pode ser resolvida se a função paterna (instituidora da lei) não for salvaguardada da sua dissolução no arbítrio do mito, se ela não voltar a ser presença histórica: partilha discursivamente acessível de convivência e responsabilidades (muito ensina a *Odisseia* sobre a de-realização da autoridade na ficcionalização provocada pela sua transcrição como celebridade).

Uma vez assumida a consciência da própria radical solidão em relação à lei divina (que se torna de todo incompreensível, e por isso amoral, na sua manifestação como *fatum*: ao qual não se obedece porque é constrição inescapável),²² ultrapassando a ainda mitológica euforia da escolha ulissaica, para a reconhecer como condição sofrida, não disponível, no herói trágico consoma-se, como reconstruído tão magnificamente quanto problemáticamente por Hegel, uma etapa fundamental da consciência do homem ocidental.²³ Todo o homem reconhece ser Orestes, Electra, Édipo, Antígone, perante o paradoxo insolúvel, constituído pelo facto de que uma injustiça constitutiva é intrínseca a toda a justiça humana, mas exercer a justiça é parte constitutiva da dignidade humana: a identificação é o principal vetor estético pelo qual se transmite a visão trágica do mundo, acabando por se tornar consubstancial a ela na reconstrução aristotélica, que recusa igual valor ético e poético a toda a imitação artística que não ative o mesmo ‘dispositivo sentimental’, empático, de sublimação cognitiva da experiência (‘objetivo’ principal da literatura, “efeito próprio da arte” que determina a explícita hierarquia dos géneros literários da *Poética*).²⁴

Com efeito, segundo Aristóteles, a imitação (princípio primário da criação artística) não produz identificação, não tem o poder moral de ‘purificar’ o destinatário, se ficar limitada ao puro prazer intelectual (como

22. Sobre o “deus maligno” que está na base da “visão trágica” da existência cf. Ricoeur 1960, pp. 355ss.

23. Cf. o capítulo sobre “O Espírito” (BB, VI, pp. 324ss.) na *Fenomenologia do Espírito* e os capítulos sobre a formação da arte clássica e sobre a poesia dramática na *Lições de Estética* (*Werke 14*, II, pp.33ss.; *Werke 15*, III, pp. 474ss.).

24. “Por conseguinte, se a tragédia se distingue e todas estas coisas e ainda no efeito próprio da arte [τῆς τέχνης ἔργω] (pois estas imitações devem produzir não um prazer qualquer mas o que já foi referido), é evidentemente superior, uma vez que atinge o seu objetivo melhor do que a epopeia” (*Ib.*, 1462b, p. 106).

na comédia e na sátira),²⁵ ou se fracassar, no caso em que, em vez de despertar os sentimentos morais da “cura” para consigo e os outros (temor e compaixão), ela ative o sentimento ‘antitrágico’ por excelência da repugnância (*Poética*, 1453b, p. 65). Nesta atitude emocional, a empatia, gerada pelo reconhecimento que os outros são *iguais a nós* (e que por isso nós podemos sofrer como, com e para eles), dissolve-se na percepção de uma diferença que não é apenas insuperável, mas constitui uma incompatibilidade ameaçadora, inspirando por isso um sentimento compulsivo de distanciação.

Por outras palavras, o cómico e o repugnante são para Aristóteles dois dispositivos de escrita que desativam a identificação e tiram à arte o seu poder moral ao tirar-lhe o sofrimento,²⁶ porque ambos dissociam o prazer (intelectual da imitação) da empatia, a aflição moral que promove a capacidade de reconhecer no outro um cosujeito.

O cómico, para Aristóteles, é anódino, isento de sofrimento

25. Faltando-nos o mítico ensaio aristotélico sobre a comédia (obsessão que é o motor do echiano *Nome da rosa*), não podemos saber se Aristóteles recuperasse aí o poder de crítica de conteúdos e atitudes morais, tradicionalmente reconhecido à sátira, segundo o adágio tradicional “ridendo castigat mores”. De facto, a *Poética* desvaloriza sistematicamente o poder moral da comédia, considerando que ela se dobra à expectativa do público, o qual prefere o prazer sem pathos, privilegiando sistematicamente (a mentira dos) *happy ends* até na tragédia, ao procurar enredos em que a tragédia “termina de maneira oposta para os bons e para os maus. [Esta estrutura p]arece ser a mais bela devido à tibieza do auditório: os poetas orientam-se pelos espectadores e compõem de acordo com as suas preferências. Este prazer não é próprio da tragédia, mas sim, essencialmente da comédia.” (*Poética*, 1453a, pp. 62-63).

26. Deste ponto de vista, é puramente aristotélica a ideia nietzschiana de que a aprendizagem da moral passa necessariamente pelo sofrimento, porque o instinto “divisou na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica”, NIETZSCHE 1887, p.295 (tr. port., p.51). “«Como fazer no bicho-homem uma memória? [...]». Este antiqüíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e resposta suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua mnemotécnica. «Grava-se algo a fogo na memória, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória.» – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra. Pode -se mesmo dizer que em toda a parte onde, na vida de um homem e de um povo, existem ainda solenidade, gravidade, segredo, coisas sombrias, *persiste* algo do terror com que outrora se prometia, se empenhava a palavra, se jurava: é o passado, o mais distante, duro profundo passado que nos alcança e que refluí dentro de nós, quando nos tornamos «sérios»” (*Id.*; tr. port., pp.50-51).

(*Poética*, 1449 a, p. 46),²⁷ porque interceta o deforme, estético e moral: a ferida daquela unidade e ordem que constituem a beleza das coisas e dos seres,²⁸ o seu ser ‘conformes’ à ideia racional inerente a todo o ente mundano.

Deforme é um ser, ou simplesmente um corpo, ‘malformado’, privado de algo que deveria possuir por força da sua pertença a uma espécie (ou a uma categoria de objetos), e cuja falta, cujo defeito, o exclui para nós emocionalmente desta pertença, tirando-lhe ‘valor’. A coisa e o ser deformes são ‘sub-coisas’, ‘sub-seres’. São algo, alguém, que é menos daquilo que deveria ser, que é percebido como ‘inferior’, e que por isso dificulta a nossa capacidade de reconhecer a sua igualdade, de merecer a nossa em-patia: do deforme ri-se antes de chorar com ele, destacando-o como ridículo. Deforme é aquela “parte do vício”, aquela manifestação do mal, que tira ao homem a sua grandeza de homem (o seu ser *magnânimo*),²⁹ tornando-o máscara – imagem diminuída - da própria humanidade. “A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não, contudo, em toda a sua vileza, mas apenas na parte do

27. Mais radical, Bergson 1939 fala não de falta de sofrimento”, mas de falta de qualquer emoção, de “insensibilidade” (*Ib.* p. 3), atribuindo-a não à deformidade (que pode caber no mecanismo do cômico como um caso específico), mas à mecanicidade. A essência do cômico, para Bergson, é de intercetar no ser humano, numa situação específica, o automatismo da matéria, que se sobrepõe à, e ameaça a, liberdade da vida e do espírito. O problema com a unilateralidade da visão aristotélica e bergsoniana é que tira ao cômico toda a alegria que lhe pode ser associada: a sua capacidade de anestesiar intelectualmente a dor não é declinada na potência ‘eufórica’ do riso, como dispositivo contrastivo de vitória sobre a dor, afirmando a capacidade humana de rir onde teríamos de chorar, de afirmar a potência espiritual do homem ainda dentro do seu fracasso material (é esta, por exemplo, a chave ‘humanizadora’ do cômico em Chaplin, jogado num vaivém permanente entre desativação e reativação da empatia). O cômico ‘alegre’, diferentemente do cômico puramente ‘insensível’, tira o temor, transmitindo a potência eufórica e transformativa de esperança: se a queda é parte da nossa humanidade, afinal ela não nos despe da nossa humanidade e rir dela é afirmar que podemos reerguer-nos, que a tragédia não é a última palavra sobre a condição humana. A do cômico é uma dialética complexa, que intercetando ‘anodidamente’ a deformidade e o automatismo como realidades básicas da experiência, não exclui a sua empática reapropriação identitária por parte do destinatário.

28. Cf. 1450 b, 21ss – 1451a, um longo raciocínio condensado na fórmula: “A beleza reside na dimensão e na ordem” (*Ib.*, 1450b, p. 51).

29. Sobre a virtude de *megalopsykhia*, cf. *Ética a Nicómaco*, Livro IV, Cap. 3.

vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cômica é feia e deformada, mas não exprime dor” (*lb.*, 1449a, pp.45-46). Grotesco³⁰ – segundo a formidável definição aristotélica – é o “feio de que se ri”, porque a fealdade desativa o sofrimento por parte do espetador, a sua capacidade pontual de identificação (do belo que sofre, pelo contrário, tendencialmente choramos, ao sentirmos compaixão e temor, com ele e por ele), mantendo unicamente o prazer intelectual do reconhecimento da “queda” (da passagem para, ou manifestação de, uma condição inferior) como algo que afeta o outro, mas não a nós.³¹

Se o deforme, consubstancial ao cômico, impede a identificação por nos ser ‘alheio’, incapaz de se converter de objeto da representação em cosujeito, incompatibilizando-se com a nossa autorrepresentação como uma humanidade ordenada e completa, o repugnante impede a identificação por nos ser insidiosamente próximo, no seu desmentido de nós como sujeito. A repugnância é a disposição interior ‘oposta’ à identificação, porque o repugnante não se limita a ser indiferente, a-pático, mas nos é radicalmente anti-pático: suscita a nossa ‘re-pulsa’, o instinto de o afastar de nós, de todo o contato físico, visual, memorial. A sua proximidade apresenta-se-nos, com efeito, como uma ameaça cognitiva, como um perigoso fator de nos reconhecermos inferiores àquilo que queremos e acreditamos ser: sujeitos. Se o trágico denuncia a “queda” como cumprimento doloroso da condição humana, e se o cômico a denuncia como um ridículo acidente possível, o repugnante denuncia-a como manifestação de uma condição mais profunda de inferioridade: a superioridade humana não é apenas vulnerável, mas talvez seja pura ilusão. Não que-

30. Para uma reconstrução histórico-iconológica desta categoria de matriz greco-romana, que no tardo-renascimento, com a sua redescoberta da imaginação, conhece um momento de grande relance, afirmando-se como pintura das “margens”, cf. Morel 1997.

31. O desdobramento autorreflexivo do sujeito entre *grâce et pesanteur* (Bergson 1939, pp.21s), *res extensa* e *res cogitans*, entre razão e natureza (de Man 1983, pp. 208ss.), é essencial ao mecanismo do cômico e encontra no fenómeno da *queda* (*lb.*, pp.211ss.) uma figura matricial, libertadora porque ajuda a ‘objetivar’ (expulsar) no ‘outro’ a inquietante dimensão mecânica que o eu reconhece em si mesmo, mas recusa como ameaçadora e degradadora da própria autocompreensão como sujeito.

remos mexer em, ver, pensar no, repugnante, porque nele o sujeito é forçado a identificar-se como objeto, como ser possivelmente isento de vida, de liberdade, de dignidade.

É esta a raiz da nossa repulsa por tudo aquilo que veio a ser religiosamente classificado como impuro, como evidencia Aristóteles ao realçar que só a imitação (a representação artística) pode torná-lo aceitável e até agradável para nós. Do impuro, diz Aristóteles: “todos sentem prazer nas imitações. Uma prova disto é o que acontece na realidade: as coisas **que para nos são aflitivas ao vê-las** ao natural, agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos animais **mais sórdidos** e de cadáveres” (*Poética*, 1448b, p. 42, negrito m.tr.).³²

O sórdido, o impuro, é algo que nos tira um pouco da nossa dignidade de sujeitos, da nossa ‘transcendência’, ao sujar-nos, ao tornar-nos mais matéria, mais imanência, e é por isso que a da impureza é categoria religiosa central (discrimina a diferença entre imanência e transcendência): o cadáver é impuro (em todas as religiões que não conhecem a ressurreição dos corpos), porque é corpo a que foi tirada toda a transcendência do ser humano, é ser humano que se tornou só e radicalmente objeto. Foram por longo tempo, e no seio de algumas tradições ainda são, consideradas como religiosamente impuras, funções biológicas em que o homem se manifesta sem possibilidade de disfarce como ‘animal’ (sexo, menstruações, defecação, e até o parto). Alguns animais, por sua vez, são catalogados como impuros, porque neles é ritualizada religiosamente a distância que é necessário manter entre o ser humano e o reino animal, apesar de, contra, todo o necessário intercâmbio que a sobrevivência do homem com esta esfera da vida exige.

32. ἂ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀπιμοτάτων καὶ νεκρῶν. Para o significado de “ἀπιμοτάτων” (indigno, sórdido, desonrado), cf. LSJ Middle Liddell Slater Autenrieth: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a%29timota%2Ftn&la=greek&can=a%29timota%2Ftn0&prior=tw=1&d=Perseus:text:1999.01.0055:section=1448b&i=1#lexicon>.

No entanto, o impuro, repulsivo na experiência cotidiana, torna-se aceitável, até agradável, na imitação artística, explica Aristóteles, porque ela afirma a vitória do homem sobre esta ameaça: a capacidade humana de imitar (de fazer objeto de representação a coisa) é para nós a “prova” emocional de que somos sujeitos: não somos o cadáver, não somos o animal desprovido de *logos*, com a sua carga de impureza ameaçadora, mas agentes vivos e racionais.

É, igualmente, pelo facto de ameaçar a nossa auto representação como sujeitos, seres morais, racionais e livres, que nós achamos “repugnantes” as situações em que a contingência da condição terrena parece reduzir a ilusão a possibilidade de a moralidade se tornar regra da nossa vida como lei que tem eficácia neste mundo (tão eficaz quanto a lei da causalidade). São circunstâncias deste tipo, nitidamente antimorais (ao encarnar não o imoral ou amoral, mas tudo aquilo que desativa a integração da moralidade na realidade), os exemplos enunciados por Aristóteles como o antitrágico por excelência. Se o trágico é precisamente a celebração da dignidade do homem como sujeito moral apesar do *fatum*, da vontade dos deuses e da contingência do mundo, representar esta contingência como mais poderosa do que a nossa vontade, do que a nossa liberdade, destitui-nos a objetos nas suas mãos, tira-nos a dignidade de atores morais, transformando as nossas ações em ilusões, caricaturas de si mesmas.³³

O antimoral é repulsivo e antitrágico porque ‘ridiculariza’ aquilo que

33. Se a causa última e determinante da ação humana não for reconhecida na vontade do homem, “a liberdade não pode ser salva” (“so würde die Freiheit nicht zu retten sein”), e o homem reduz-se a “uma marioneta, um autómato de Vaucanson (*célebre mecânico setecentista, m.n.*), fabricado e carregado pelo mestre supremo de todas as obras de arte, e a consciência de si torná-lo-ia um autómato que pensa, no qual, no entanto, a consciência da espontaneidade, se for considerada liberdade, seria simples ilusão, porque só comparativamente ela merece ser chamada assim [... quando] a causa última e determinante se encontra em mão alheia” (Kant 1788, p.227, m.tr.). A ideia-pesadelo, de que o homem possa ser uma marioneta, governada por forças desconhecidas, é recorrente no protorromantismo alemão, de Goethe a Jean Paul, questionando o otimismo ético iluminista. Em *A Morte de Danton*, II, 5: Georg Büchner escreve: “Somos marionetas, puxadas por fios na mão de forças desconhecidas”.

de mais sacro temos: a nossa dignidade de seres livres. Torna cómico, ridículo, aquilo que nós vemos como sublime: “É evidente, em primeiro lugar, que se não devem representar os homens bons a passar da felicidade para a infelicidade, pois tal mudança suscita repulsa,³⁴ mas não temor nem piedade; nem os maus a passar da infelicidade para a felicidade, porque uma tal situação é de todas a mais contrária ao trágico,³⁵ visto não conter nenhum dos requisitos devidos, e não provocar benevolência, compaixão ou temor; nem tampouco os muitos perversos a resvalar da fortuna para a desgraça” (*Ib.*, 1452b; p. 60).³⁶

Antitrágica, repulsivamente ridícula, é por isso igualmente a não

34. Literalmente: “não suscita temor ou piedade, mas é apenas repugnante”: οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεινόν τοῦτο ἀλλὰ μισρόν ἐστιν. Para o significado de “μισρόν” disgusto, repugnante, porque impuro, sujo, cf. LSJ Middle Liddell Autenrieth: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=miaro%5Cn&la=greek&can=miaro%5Cn0&prior=gai&r&d=Perseus:text:1999.01.0055:section=1453b&i=1#lexicon>.

35. Literalmente: “a mais antitrágica de todas as situações” (“ἀτραγωδοτάτων γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων”).

36. Esta passagem ecoa diretamente em Kant: “Se é um espectáculo digno de uma divindade ver um homem virtuoso em luta com as contrariedades e as tentações para o mal e vê-lo, no entanto, oferecer resistência, é um espectáculo sumamente indigno, não direi de uma divindade, mas até do homem mais comum, porém bem pensante, ver o género humano a elevar-se de período para período à virtude e, logo a seguir, recair tão profundamente no vício e na miséria. Contemplar por um instante esta tragédia pode talvez ser comovente e instrutivo, mas é preciso que por fim caia o pano. Efectivamente, com o tempo, isso torna-se uma farsa e, embora os actores não se cansem porque são loucos, cansar-se-á o espectador; pois já tem que chegue num ou noutro acto, se puder supor com razões que a peça, sem nunca chegar ao fim, é sem cessar a mesma. O castigo que se segue no fim pode, sem dúvida, se for um simples espectáculo, transformarem aprazíveis, através do desenlace, as sensações desagradáveis. Mas deixar que na realidade vícios sem número (embora se lhes imiscuem virtudes) se amontoem uns sobre os outros, para que algum dia muito se possa castigar, é contrário, pelo menos segundo a nossa ideia, à moralidade de um sábio Criador e governador do mundo.” A similitude teatral da tragédia que se torna farsa na repetição mecânica da inépcia da intenção moral perante a resistência das forças ‘materiais’ introduz, para Kant, um argumento tão nevrálgico (a necessidade do acordo entre liberdade moral e determinismo das leis da natureza e da história), que ela se torna evidência da ‘obrigação moral’ de abraçar uma filosofia da história de cariz iluminista, otimisticamente progressista: “Poderei, pois, admitir que, dado o constante progresso do género humano no tocante à cultura, enquanto seu fim natural, é necessário também concebê-lo em progresso para o melhor, no tocante ao fim moral do seu ser, e que este progresso foi por vezes interrompido, mas jamais cessará. Não sou obrigado a provar este pressuposto; o adversário é que tem de o demonstrar. Apoio-me, de facto, no meu dever inato” (Kant 1793, p. 41 tr. port.; pp.166-167 *Textausgabe*).

consumação da ação ética, porque é unicamente por meio dela que o sujeito afirma a própria liberdade dentro da realidade (eventualmente, frequentemente à custa da própria autodestruição) como lei que incide na contingência. A não consumação, o adiamento hamlético (terá Shakespeare escrito a sua tragédia sobre o príncipe da Dinamarca como teste ético-estético desta citação aristotélica?) é experiência repugnante em que o sublime se torna ridículo – ao tirar toda a credibilidade à pretensão humana à própria autonomia ética:³⁷ “Destes casos, o pior é **ponderar uma ação, estando plenamente ciente [da situação envolvida], e não a realizar**: isto é repugnante³⁸ e não é trágico, pois não se consoma o acto destruidor.”³⁹ (*Poética*, 1453b, p. 65)

Se o repugnante religioso (o impuro) pode dar prazer intelectual na representação artística, o repugnante antimoral dá cabo da obra literária, porque destrói o “objetivo” da tragédia: proporcionar uma representação da ação humana como algo de elevado e unitário, um sentido em que o espectador reconhece a condição universal do homem, ‘purificando-se’ do próprio apego emocional à contingência da situação individual.

Ser confrontado com a própria representação como um objeto de forças éticas ou totalmente an-éticas exteriores e superiores, que expõem a insignificância cósmica do seu sentido de autonomia moral (porque o resultado da ação moral é exposto como uma cega variável do acaso, do capricho da contingência, ou porque a mesma ação descai a

37. A reivindicação trágica de o homem ser sujeito moral das próprias acções: não ser o objeto das obscuras e cegas forças exteriores da contingência (da *Dyke*, *fatum*) e da arbitrária vontade dos deuses (isto é, de um código moral estabelecido não com o homem, mas sem ele). Sobre esta autocompreensão trágica do choque entre lei humana e lei divina, cf. a análise, inultrapassável, de Hegel, na *Fenomenologia do Espírito* e nas *Lições de Estética* (*cit.*, n.23).

38. Cf. *Poética*, 1454a, pp.65-66, para uma situação trágica “não repugnante”, ilustrada por Aristóteles logo a seguir: agir na ignorância, descobrindo só depois da consumação do facto uma relação de parentesco.

39. “οὐ τραγικόν: ἀπαθὲς γάρ”: com o seu maravilhoso poder de síntese, o grego condensa a circunlocução num adjetivo: “apathés”, o não trágico é o “sem pathos”, “sem sofrimento”. A não consumação da catástrofe, a inibição da ação, não é trágica, para o homem grego, mas ridícula.

variável descartável de uma decisão arbitrária), é um trauma que o espectador quer evitar (repele-o). Por isso tem de ficar fora da representação poética.

2 A ‘função’ moral da arte e a crise do trágico perante a ideia da redenção

A teoria aristotélica da escrita trágica inverte genialmente a perspectiva platónica, que denunciava como fraqueza, estigma a sancionar e eliminar, o emocionalismo e o ficcionalismo das artes, a sua construção afetiva e imaginativa do sentido,⁴⁰ resgatando como recurso, vetor racional de catarse (não cedência irracional aos sentimentos, mas sua sublimação), a sua constitutiva associação ao prazer⁴¹ e ao pathos, assim como a sua ambígua relação à verdade, sempre em risco de dissolução

40. Todo o Livro X da *República* é uma longa tirada contra a arte mimética, por ser duplamente contrária à racionalidade, do ponto de vista cognitivo como ético. Por um lado, a mimese literária afasta ‘epistemologicamente’ da verdade: “O artista é um criador de fantasmas”, um “imitador”, que “nada entende da realidade, mas só da aparência (*República*, 601b, p. 464). Por outro lado, ela afasta ‘eticamente’ do bem, porque se entrega acriticamente ao emocionalismo próprio do ser humano não governado pela razão: “A poesia mimética, dizíamos nós, imita homens entregues a ações forçadas ou voluntárias, e que, em consequência, de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas essas circunstâncias” (*Ib.*, 603c, pp. 468-469). A arte mimética tem na identificação um recurso imprescindível, porque as emoções são “material” privilegiado da imitação (*Ib.*, 604e, p. 471) e é precisamente isso que torna o poeta eticamente corruptor (*Ib.*, 605-606): antes de reforçar o governo racional da alma, o poeta imitador, promotor da empatia, alimenta as paixões, de forma que ao acolher “a Musa apazível” da literatura, “governarão na tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor.” (*Ib.*, 607a, p. 475).

41. Estigma relançado sempre de novo nos rotineiros renascimentos platónicos da reivindicação da ‘arte da mensagem’, a arte da verdade, que contesta a categoria de prazer estético como negação da função cognitiva da arte, preliminar ao seu eventual colapso na corrupção comercial do escapismo sentimental. Contra este reduativismo, é importante realçar que Aristóteles condena explicitamente a equivalência entre prazer estético e diversão: o grande poeta é aquele que obedece a uma lei do prazer inscrita na obra, não à lei do prazer do público, que quer a-pática gratificação emocional, que vê no prazer simples divertimento, diversão da contemplação da dolorosa condição humana. Cf. a já lida passagem de *Poética*, 1453a, pp. 62-63, sobre o *happy end* trágico como adulteração ‘populista’ da tragédia.

no jogo mito-poiético e lírico da ficção.⁴² Na sua potência concetual incomparável, no entanto, a reconstrução aristotélica tira a própria força de uma assunção trágica (a separação do humano e do divino, o agnosticismo da ética, o paradoxo da culpa como mais alta manifestação da dignidade humana), que mal se concilia com a apologética defesa da utilidade moral das artes com que os poetas sempre procuraram legitimar o próprio periclitante estatuto de insidiosos desfazedores da ordem perante o poder político e religioso (num gesto que encontra o seu exemplo mais representativo e influente na *Arte Poética* de Horácio). Na prática artística e na reflexão teórica sucessivas, o dispositivo estético da identificação é amplamente reformulado, em chave não aristotélica, como inflação sentimental da escrita, cuja coerência deve ser essencialmente estilística e não ética, como na *Poética* (em que o sentimento a despertar é essencialmente o da “cura” para consigo e para com os outros):

Não basta serem belos os poemas; têm de ser aprazíveis (*dulcia*) e assim conduzir a alma do ouvinte aonde quiserem. Como leva ao riso o rosto de quem ri, assim leva ao pranto o de quem chora; se queres ver-me chorar, tens de ser tu o primeiro a sentir aflição; só então, meu Télefo, ou Peleu, os teus infortúnios me afetarão; se declamares mal o teu papel, andarei a dormir ou desatarei a rir. Palavras tristes condizem com uma face abatida, as ameaçadoras com um semblante irado, com o brinçalhão combinam-se as joviais, com um aspeto grave as sérias. A natureza molda-nos primeiramente por dentro para todas as mais diversas condições de fortuna; ela alegra-nos ou impele-nos à cólera, deita-nos à terra, prostrados pelo peso da aflição; só depois é que exprime e interpreta os motos da alma por meio da linguagem. (*Arte poética* 99-111, m.tr.)⁴³

42. Até a ficção, notoriamente denunciada por Platão por ser “três pontos” afastada da realidade, da verdade, (*ib.*, 597a, pp. 454ss.), é resgatada por Aristóteles da sua danação, vindo a ser paradoxalmente celebrada como meio de maior aproximação a ela: é por não falar do que já aconteceu, mas do que poderia acontecer que a poesia é mais filosófica do que a história: trata do universal e não do particular (cf. 1541b, p. 54). Ao refugiar-se no possível, resgata, ‘purifica’, o contingente da história como universal.

43. O trecho horaciano é discutido por Brecht em: “A nova técnica da arte de representar: Breve descrição de uma nova técnica da arte de representar, conseguida mediante um efeito de distanciamento” (Brecht 1957, pp. 106ss, tr. port. p. 79 ss.).

A força emocional da escrita é agora “doçura”, que se sobrepõe à sua beleza como uma propriedade diferente (“Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunt”), configurando-se como camaleônica capacidade de espelhar toda a variedade das emoções humanas (ira, alegria, tristeza...), de sorrir com quem sorri e chorar com quem chora (“Ut ridentibus arident, ita flentibus adsunt humani voltus”), induzindo o espectador a fazer o mesmo (“si vis me flere”), num exercício enciclopédico de reprodução ‘creível’ dos afetos (“si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi; tunc tua me infortunia laedent, Telephe vel Peleu; male si mandata loqueris, aut dormitabo aut ridebo”). A consistência mimética, imitativa, da representação das emoções (“Tristia maestum voltum verba decent, iratum plena minarum, ludentem lasciva, severum seria dictu”) é o mérito estético que habilita a obra à transmissão eficaz de competências, modelos e valores éticos⁴⁴ - mutuados dos códigos sociais em que ela se baseia. A conversão do dispositivo aristotélico da identificação em mimetismo emocional está diretamente relacionada com a conversão da sua mensagem (a potência ética do seu sentido) em função, derivativa, posterior (a sua expressão linguística não é dimensão constitutiva do sentimento, mas segue-se a ele: formulá-lo funcionaliza o sentimento a um uso, não o determina: “Format enim natura prius non intus ad omnem/ fortunarum habitum; iuvat aut impellit ad iram, /aut ad humum maerore gravi deducit et angit; /post effert animi motus interprete língua”). O prazer poético pode ser eventualmente aproveitado como meio moral, mas já não é (como em Aristóteles) intrinsecamente moral.

44. Nesta linha tradicional posicionam-se propostas contemporâneas de valorização do papel ético da literatura como a de M. Nussbaum (cf. e.o. Nussbaum 1997): a literatura torna os homens ‘melhores’. Apesar do seu bem intencionado cariz humanista, é problemática, nesta perspetiva, a idealização, algo utopística, das dinâmicas morais: as competências cognitivas (de juízo prático) e emocionais (empatia e relativização do ponto de vista individual) que objetivamente ganha o leitor de literatura, não se traduzem necessariamente e automaticamente numa consciência ética ‘superior’, equipada com o reconhecimento de valores consistentes do ponto de vista ‘humanista’ e com a motivação necessária ao seu exercício. Apesar de valiosa, a aprendizagem moral, decontextualizada de interações concretas, própria da experiência literária (leitura de textos e assistência a espetáculos), não é suficiente para desativar o narcisismo originário e a pulsão de morte que são os mecanismos primários da violência inter-humana.

Esta ideia, tão nitidamente formulada por Horácio, da utilidade moral da literatura (“Aut prodesse volunt aut delectare poetae/ aut simul et iucunda et idonea dicere vitae”), implica por isso necessariamente a subordinação do seu sentido a uma mensagem produzida, estabilizada, legitimada exteriormente à racionalidade da obra. Nesta perspectiva, são a religião, o poder político, a tradição jurídica e cultural, as estruturas sociais, os grandes acervos de normatividade ética que (crescentemente em conflito entre eles, à medida do passar dos séculos e da sua especialização sistémica) concorrem para estabelecer o que é justo e bom, numa desqualificação das artes a mero suporte ornamental e emocional da sua transmissão. Reduzidas a entretenimento pedagogicamente aproveitável, canal emocional de reprodução das normas estabelecidas pelas convenções sociais, as artes surgem despojadas da racionalidade ética peculiar inscrita na sua semântica textual, em que a única evidência da normatividade expressa (a mensagem) é, autorreflexivamente, ela ser o sentido da obra:

princípio e fonte da arte de escrever é a sabedoria. Os escritos socráticos poderão fornecer-te a matéria prima; as palavras não tardarão em seguir a coisa. Quem aprendeu os seus deveres para com a pátria e para com os amigos, que amor é devido ao pai, ao irmão, ao hóspede, qual é a obrigação de um senador, qual a de um juiz, qual o papel do general em guerra, esse consegue dar com perícia o carácter que lhe convém a cada personagem (*Arte Poética*, 309-316, m.tr.)⁴⁵

O peso plurissecular do magistério horaciano, com a sua degradação da identificação a mimetismo emocional e da mensagem ética da obra à função pedagógica de divulgação de códigos morais preexistentes, é um índice evidente da dificuldade estrutural da legitimação social da arte, que só se complica com o advento do cristianismo e a sua inicial desconfiança

45. “Scribendi recte sapere est et principium et fons. / Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae, / verbaque provisam rem non invita sequentur. / Qui didicit, patriae quid debeat et quid amicis, / quo sit amore parens, quo frater amandus et hospes, / quod sit conscripti, quod iudicis officium, quae / partes in bellum missi ducis, ille profecto / reddere personae scit convenientia cique.”

em relação à autonomia e à justificação da linguagem artística fora de uma apologética inscrição na normatividade da crença religiosa.

A obra de arte cristã que não aceita implodir em mero veículo pedagógico de transmissão de conteúdos morais de cuja evidência não pode ser a fonte, mas que, à luz do monoteísmo ético abraçado (cf. Assmann 2003), não pode questionar, autocompreende-se então como exploração do relacionamento existencial com a verdade recebida: a mensagem da obra torna-se a luta do homem para se apropriar de, acreditar em, viver consistentemente com, a própria fé, num paradigma de identificação do homem com Jesus Cristo. A *imitatio Christi* (nas suas dolorosas impossibilidades e nas suas comuns dificuldades, nas suas dinâmicas e nos seus alcances) é o grande eixo ético da literatura cristã não degradada a apologético manual de instruções.

O mecanismo literário da identificação, subtraído à vulgarização didática do omnívoro sentimentalismo horaciano, ao jogo mimético da alternância entre lágrimas e sorrisos, ganha por isso novo valor nos grandes autores antipedagógicos da cristandade. O dispositivo estético é aqui o de um “véu de ignorância” ético: nenhum leitor sabe o que é bem e mal antes de ler a obra. A suspensão da *descrença* reivindicada pela ficção tem correspondência na *descrença* exigida em relação às convicções que o leitor traz consigo, e que deve deixar à porta da obra, para nela reconstruir a própria *crença*, na base da evidência proporcionada pelo sentido do texto. Numa espécie de *experimentum mentis*, o escritor, e o leitor com ele, entra na obra como personagem pecadora e perdida (despida de uma visão positiva do bem, e ou de uma vontade capaz de o acolher), para sair dela crente, redimido, transformado, pela evidência que a obra em si constitui da possibilidade da identificação com o Filho do homem, da possibilidade da *imitatio Christi*.

Este dispositivo de identificação inerente à *imitatio Christi* encontra a sua exposição mais completa e artisticamente poderosa na *Divina Comédia* dantesca, o maior poema jamais escrito por um autor cristão:

o protagonista da obra é um ser sem rumo no labirinto da própria inteligência e da vida, cuja escrita é registo e caminho da reconstrução da própria noção do bem e da verdade, da própria fé. Toda a verdade teológica e filosófica que conflui no poema não lhe dá evidência, mas ganha evidência nele e por ele: torna-se convicção existencial construída nos degraus dos versos como degraus de uma experiência espiritual no poema vivida e não apenas relatada. O que é pedido ao leitor é algo mais do que o reconhecimento da universalidade da condição humana, é antes o enveredar-se por um caminho de transformação desta condição, por um caminho de redenção. A sublimação cristã, que em Dante encontra o seu poeta supremo, não consiste mais, aristotelicamente, na afirmação e no reconhecimento da própria liberdade dentro da queda, da infelicidade heróica inerente à condição humana, mas na aceitação da possibilidade que esta liberdade possa levar ao resgate da queda, que o sofrimento e a culpa possam ser reparados: o poeta cristão é chamado a passar (a converter-se) da intuição, trágica, da universalidade da condição humana, à fé na possibilidade histórica do resgate desta condição universal, na possibilidade da redenção.

Para aceder a esta fé, a esta esperança, é, no entanto, necessário que destinatário ganhe uma noção inequívoca da culpa como pecado, do estigma do mal que se aninha em todo o homem como “inferioridade”, e queira mudar. Para aceder à redenção é preciso reconhecer a vileza, a “inferioridade” retratada no registo cómico da comédia, como condição intrínseca ao ser humano, de que só somos redimidos pela entrega ao perdão, à misericórdia divina. Por outras palavras, é preciso “desmistificar” a grandeza humana para que se dê a sua redenção. O estranhamento que desperta o reconhecimento da inferioridade própria e dos outros torna-se assim um meio essencial para alcançar aquela viragem de atitude, que é precondição indispensável da redenção da própria condição trágica. O poema dantesco não é comédia só porque acaba bem, como explicado na celebre Epístola a Cangrande Della Scala (cujo autor é, alegadamen-

te, o mesmo do poema).⁴⁶ É comédia, porque fala do homem, de todo o homem, como um ser tornado vil e inferior pela própria culpa, um ser por cuja dejeção não se pode ter alguma empatia. Não há culpa inocente, no Inferno dantesco, como há na tragédia (formidável mecanismo empático-identificativo para ‘inocentizar’ a culpa do homem: perante Édipo, Orestes, Hamlet e Otelo, o espetador experimenta temor e compaixão, e nesta identificação torna-se incapaz de julgar como culpa a ação do ‘herói’ que é todo o homem, a começar de si mesmo). Na eversão definitiva da rigidez da separação dos géneros (cf. Auerbach 1949, 22ss. 183ss.), Dante mistura (de forma mais massiva e revolucionária no canto dos danados, no Inferno) os diferentes dispositivos estéticos identificados por Aristóteles, passando sem solução de continuidade da identificação positiva (temor por si e compaixão pelos outros) e negativa (a repugnância) à não identificação cômica (o grotesco, o deforme).⁴⁷ Esta pluralidade estilística, estética, é essencialmente uma visão ética: o olhar sobre o homem é intrinsecamente polifónico, porque já não há categorias de seres humanos (os inferiores, os superiores, os como nós, segundo a reconfortante taxonomia aristotélica), mas seres humanos tecidos inextricavelmente de bem e de mal, simultaneamente dignos e repelentes, inocentes e culpados, vis e heroicos. E só a ativação deste olhar polifónico, que junta o cômico e o trágico ao mesmo tempo, a identificação e o estranhamento, a empatia e a distanciação, permite formular o reconhecimento, a peripécia, que leva à redenção. Porque aquilo que o poeta cristão procura para si e para o próprio leitor não é catarse, mas redenção; a purificação que quer alcançar não é sublimação, mas salvação.

46. “Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis” (“A comédia, pelo contrário, começa com uma circunstância difícil, mas o decurso das coisas acaba de forma favorável, como se vê nas comedias de Terêncio”), Epístola XIII, in Alighieri, p. 1391.

47. “The themes which the Comedy introduces represent a mixture of sublimity and triviality which, measured by the standards of antiquity is monstrous [...]. And in general, as every reader is aware, Dante knows no limits in describing things which are humdrum, grotesque, or repulsive.” (Auerbach 1949, 184). “Many important critics – and indeed whole epochs of classicistic taste- have felt ill at ease with Dante’s closeness to the actual in the realm of the sublime – that is, as Goethe put it in his *Annals* for the year 1821, with his «repulsive and often disgusting greatness»” (*Ib.*, 185).

Na *Divina Comédia*, uma épica em que a narrativa se constrói como um ‘quadro metafísico’ e não como um enredo, e a ação como um ‘quadro espiritual’ em que a peripécia, a reviravolta, é a da conversão e da redenção que ela torna possível, a dialética complexa, extremamente refinada, entre identificação, distância e repugnância (entre trágico e cômico, entre sublime e grotesco) é um veículo sutil de discernimento do que é bem e mal, além de todas as mecânicas e estereotipadas definições. Perante pecadores em que o mal se tornou a identidade exclusiva, é impossível qualquer forma de identificação positiva, apenas repugnância (identificação negativa),⁴⁸ enquanto a identificação positiva é possível com as almas em que o pecado não consuma por inteiro a humanidade, mas se configura num erro tragicamente seletivo. A grandeza espiritual de alguns gigantes do Inferno evidencia a ferida infligida pelo mal à dignidade humana como ‘cegueira’. A tragédia moral de personagens trágicos como Farinata, Ulisses, Ugolino, “magnânimos” no sofrimento e na dignidade com que o assumem, é precisamente que não sabem sair do registo trágico: estão pregados para toda a eternidade à própria imagem, falsa porque unilateral, de heróis, não conseguindo reconhecer-se como personagens cômicas (seres inferiores) no pecado que os perde. Seríssimos na própria dor, são incapazes de estranhamento, do olhar crítico do cômico, imprescindível recurso cognitivo da redenção.

3 A crise da ideia de redenção

e a emergência dos novos paradigmas éticos:

a integridade pessoal entre sinceridade e autenticidade⁴⁹

Nesta dialética dantesca entre empatia trágica, comicidade, gro-

48. É perturbadora a violência, inexoravelmente impiedosa, da representação de danados que se tornam caricaturas desumanizadas da própria alma, como o colérico Filippo Argenti (Inf. VIII, 32-63), o ladrão Vanni Fucci (Inf. XXIV. 97-151; XXV, 1-15), o traidor da pátria Bocca degli Abati (Inf. XXXII, 70-123).

49. Sinceridade e autenticidade são as duas noções essenciais da identidade do “eu moderno”, como reconstruído exemplarmente por Trilling 1972 do ponto de vista literário e por Taylor 1989 do ponto de vista filosófico (duas obras que são referência essencial das páginas que se seguem).

tesco e repugnância, abre-se uma mudança radical do mecanismo de identificação que emerge na grande literatura do sec. XVI, encontrando as suas vozes maiores em Cervantes e Shakespeare, cantores da conversão do ser humano em indivíduo e da desintegração da consciência que disto resulta. Na crise civilizacional do monopólio católico do mundo ocidental (quebrado pela fragmentação confessional produzida pela Reforma; pela invalidação epistemológica operada pela ciência moderna da pretensão religiosa de detenção exclusiva da verdade; pelas revoluções sociais e geopolíticas produzidas pela descoberta de novos mundos e pelo avanço da técnica), desmorona a unidade entre expressão estética, moral e religiosa subsistente até então e abre-se o espaço de escolha, de incerteza (diria Kundera),⁵⁰ em que o ser humano se reconhece indivíduo: titular de uma identidade singular, não equivalente àquela de nenhum outro, cujo cariz universal não é formulável em termos positivos, mas unicamente negativos.⁵¹

A grande utopia dantesca, pela qual o homem que entra ateu e pecador na obra consegue sair dela crente e redimido, fracassa perante a nova consciência do homem moderno,⁵² que pode ler a *Divina Comédia* e reconhecer nela sublimidade trágica, riqueza cômica e beleza poética e

50. Em Cervantes, segundo Kundera, o mundo desvenda-se como insolúvel “ambiguidade”, como constelação de “verdades relativas que se contradizem”, pelo que a única certeza do homem (exemplarmente expressa pelos quatro séculos de romance europeu inaugurados pelo *D. Quixote*) vem a ser “a sabedoria da incerteza” (“la sagesse de l’incertitude”) (Kundera 1986, p.17).

51. A substância oximórica da universalidade individual encontra uma expressão intrasponível na ideia de “negative capability” de Keats: At “once it struck me what quality went to form a Man of Achievement, especially in Literature, and which Shakespeare possessed so enormously—I mean Negative Capability, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason” (Keats 1899, p. 277). A célebre definição é formulada por Keats numa carta escrita a 22 de Dezembro de 1817 aos seus irmãos George e Thomas.

52. Que Dante ajudou decisivamente a construir: “And by virtue of this immediate and admiring sympathy with man, the principle, rooted in the divine order, of the indestructibility of the whole historical and individual man turns against that order, makes it subservient to its own purposes, and obscures it. The image of man eclipses the image of God. Dante’s work made man’s Christian-figural being a reality, and destroyed it in the very process of realizing it. The tremendous pattern was broken by the overwhelming power of the images it had to contain” (Auerbach 1949, p.202).

espiritual, mas sem sair dela nem crente nem moralmente melhor. Na progressiva dissolução do paradigma cristão como modelo social civilizacional, volta o trágico, volta o agnosticismo aristotélico (de que Shakespeare é a suma encarnação na modernidade), desta vez como poderosa força de questionamento dos códigos éticos dominantes, percebidos como mera expressão de estruturas sociais sempre menos consensuais. Na sua revolta contra o automatismo de tradições funcionais à manutenção de relações de poder em crise (veiculada pela pertença confessional nas guerras de religião que funestam o século XVII), a evidência principal que o herói tem para a própria revolta é ele mesmo: é a sua identidade individual, a sua incompatibilidade com o conformismo social, o fundamento que lhe dá direito a questionar todas as normatividades tradicionais, numa interrogação que se torna aventura estética: a obra de arte afirmando-se como lugar privilegiado de desconstrução moral.

Don Quixote, Hamlet, Romeu e Julieta, ..., são encarnação, cômica e trágica, desta revolta do indivíduo contra o próprio estatuto social, não como aspiração à emancipação de classe, rejeição da injustiça da desigualdade (esta dimensão, eminentemente política, abrirá caminho na literatura só a partir do séc. XVIII), mas como não aceitação da própria vida como destino social, a reivindicação dela como escolha individual. Nenhum destes heróis da primeira modernidade está em paz com a própria condição social, não porque ponham em questão o privilégio de que são titulares, mas porque não se conformam à normatividade associada ao próprio estatuto. A prova ética que têm para legitimar moralmente esta recusa é a "sinceridade" com que a assumem, uma coerência consigo perante os outros que consome na morte a autenticação suprema da consistência ética da própria reivindicação de autonomia e que desperta a identificação incondicional do leitor, numa mistura sublimemente catártica de temor e compaixão.

Mas é precisamente na duplicidade constitutiva de um herói como Don Quixote, de quem não se pode decidir se é trágico ou cômico (assim como em Hamlet está inscrito o antitrágico por excelência da demora: o

trágico torna-se nele paródia de si mesmo), que se delinea uma característica nova do cariz ético do agnosticismo religioso da modernidade: a sua resistência a encarar-se como trágico. Uma vez conhecida, a noção de redenção (inconcebível para o homem da antiguidade) é uma fonte de esperança de que é difícil abdicar. A esperança é um sentimento residual na cultura clássica,⁵³ cuja centralidade a tradição judaico-cristã inscreve indelevelmente na história da humanidade e que nem a alienação desta tradição pode extirpar. A noção de redenção sobrevive à secularização, tornando-se recurso do agnosticismo religioso: o trágico da modernidade é por isso instável e intermitente. A ideia de que afinal o homem é senhor de si mesmo, neste mundo sem Deus, torna-se o vetor de uma esperança histórica que resgata as derrotas individuais no caminho de progresso da humanidade. Don Quixote indica o caminho da autoconsciência nobre da secularização da esperança: o homem deve ser um salvador, e se ele ocasionalmente fracassa, o seu testemunho constitui um marco para quem se segue: apesar de perder todo o horizonte escatológico, a história já não pode ser pensada como abdicção do cumprimento das suas próprias promessas.

A literatura da modernidade triunfante, a modernidade que se autodefine como *Luzes*, é cómica, porque o prazer intelectual da imitação (do triunfo do saber humano) se dissocia sistematicamente do pathos, do sofrimento, na experiência eufórica do facto de que o crescente poder do indivíduo de ser ele mesmo é fator de transformação do mundo, de que o saber e querer humano são poder de salvação individual e coletiva. A fé na possibilidade da redenção da aflição e da culpa inerentes à condição humana, é, no entanto, um bem frágil e escasso. É já no seio da celebração cómica desta sinceridade triunfante (virtude duma coerência consigo que é fator de emancipação)⁵⁴ que volta a emergir a dúvida no seu poder de resgate: ao celebrar a libertação dos poderes divinos,

53. Cf. Paulo, 1 Ts 4, 13; Ef 2, 12.

54. Em figuras emblemáticas como Pamela, a protagonista do célebre romance epónimo (*Pamela: or Virtue Rewarded*) de Samuel Richardson, publicado em 1740, e o Fígaro das *Bodas mozartianas*.

naturais e sociais que se dá na autonomia do indivíduo (titular universal da lei teórica e moral, do saber científico e da justiça, na celebração kantiana), o homem vai tomando rapidamente consciência da própria inextricável inserção cultural na sociedade e do facto de que a dependência não é apenas uma questão de vontade, de liberdade, mas de racionalidade: é, mais profundamente, uma questão de ontologia social.

O homem descobre-se assim inautêntico ao celebrar a própria sinceridade (em Rousseau), ou sincero ao celebrar a própria inautenticidade (em Diderot, exemplarmente em *Le neveu de Rameau*).⁵⁵

A sinceridade, trágica ou cómica, não garante a coerência consigo que pretende expor, porque mais profundamente de toda a intenção, de todo o esforço de consistência, o indivíduo é essencialmente inautêntico: expressão de uma racionalidade (social, cultural, linguística) que o expropria da própria verdade pessoal. A cultura é o reino da alienação do espírito, sintetizará Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, o espaço em que a autoconsciência individual se manifesta como inelutavelmente dividida.⁵⁶

A identificação com a sinceridade do herói, desmistificada como ilusão subjectiva que encobre a sua inautenticidade, torna-se impossível. A mensagem moral da obra de arte já não é expor a sinceridade do indivíduo como fator de (trágica) oposição ao - ou de (cómica) redenção do - destino inscrito na coerção da identidade social, mas de manifestar o estado geral de inautenticidade socialmente gerada e afirmar contra-exemplos de autenticidade, como modelos de redenção. A potência ética da arte torna-se programaticamente a da grande desorganizadora, ever-

55. Para uma panorâmica desta evolução e do papel fulcral destes dois autores, cf. Trilling, pp. 26ss.

56. “A “cultura” é o “espírito estranhado a si mesmo” (“Der sich entfremdete Geist. Die Bildung”), dividido entre consciência *efetual* e consciência *pura* (essência) (cf. Hegel 1807, pp. 359ss). “Dieser Geist bildet sich daher nicht nur *eine* Welt, sondern eine gedoppelte, getrennte und entgegengesetzte aus” (*ib.*, p.361: “Por isso, este espírito não forma para si apenas *um* mundo, mas um mundo duplicado, dividido e oposto”). O resultado é que a consciência moral se produz essencialmente como “Verstellung”, “distorção” (cf. *ib.*, p.453).

sora da racionalidade social (Nietzsche), potência que salva por afundar a ilusão de autonomia do sujeito das forças da sociedade e da cultura e abrir as portas do seu derrubamento.

A expulsão do poeta da *polis* já não é estigma, mas sinal de eleição. O poeta torna-se o “foragido” por vocação e não por desgraça, não um excluído, mas um autoexilado, alguém que está de saída: um crítico da sociedade que se autoestiliza a herói da própria criação, num colapso ético-estético entre autor e personagem. A identificação eticamente transformativa (positivamente redentora) por parte do destinatário já não se aplica à ação e às personagens da obra, mas antes ao artista, como suprema e extrema encarnação da possibilidade da autenticidade numa sociedade inexoravelmente alienante.

A elevação da opção artística como absoluta via de redenção (da reconquista da autenticidade) é, contudo, profundamente problemática, na sua mistura de elitismo insarável, autodestrutivo solipsismo (a vida artística é prerrogativa de *unhappy few*) e destrutiva anulação da diferença entre bem e mal. A oscilação romântica entre angelismo e satanismo (entre Keats e Byron) é um sinal maior da dificuldade inerente a este caminho, que eleva a amoralidade da arte à única forma possível de redenção do indivíduo. Ninguém formula as consequências de uma assunção radical da escolha estética como via da autenticidade (a vida como obra de arte) mais claramente do que Nietzsche: nesta perspectiva, a redenção é tragédia (a necessária autodestruição do indivíduo como irremediavelmente inautêntico em prol da obra de arte), despida de toda a normatividade ética (‘salvar-se’, conquistar a autenticidade, é colocar-se além do bem e do mal).

O paradoxo vertiginoso desta opção (fazer da arte uma forma de vida alternativa, substitutiva da normatividade ética) não é resolvido pela descontextualização pós-romântica deste paradigma existencial, do poeta à personagem, com a criação de uma série de anti-heróis, ‘autênticos’ maus (ou mais precisamente seres totalmente amorais) que afirmam a

autenticidade do próprio eu como força fora do controlo social e da sua racionalidade, e cujo papel já não é o de simples (eventualmente fascinantes, mas sempre subordinados) antagonistas (como Iago, como o Lúcifero de Milton), mas de protagonistas absolutos, elevados a pólo central de identificação. O sincero, o virtuoso, o depositário da normatividade social, agora nem é antagonista, mas simples subordinado:⁵⁷ Dorian Gray, Mister Hyde, Kurtz, e, antes deles, o sobrinho de Rameau, assim como o antecessor deles todos, Don Giovanni, esmagam com a própria plenitude de ser os seus decentes interlocutores, pálidos figurantes perante a sua abjeta grandeza e a sua sórdida intensidade.⁵⁸

A identificação promovida pelo paradigma estético (romântico e pós-romântico) da autenticidade já não visa a catarse, como na tragédia; nem a edificação, como na comédia moralmente pedagógica; nem a redenção como na grande literatura da época clássica cristã; nem a emancipação social como na literatura das Luzes, mas uma libertação que se torna eversão (a própria independência de indivíduo de todo o poder da sociedade) e não recorre nem ao temor nem à compaixão, mas à emulação, perante a grandeza de quem se opõe à sociedade.⁵⁹ Se a

57. Mudança anunciada e maravilhosamente apresentada na grandeza de Hamlet. Todos são anões perante ele, e o único verdadeiro antagonista que tem é ele próprio: Hamlet é o herói e o anti-herói, que se divide sem saber escolher entre sinceridade e autenticidade, numa duplicidade que faz do eu o *Doppelgänger* de si mesmo. Neste sentido, o herdeiro direto de Hamlet é Faust, que se desdobra em Mefistófeles antes de se vender a ele.

58. Criando, em *Doutor Jekyll e Mr Hyde*, um personagem que se reproduz como duplo satânico de si mesmo através da própria arte, da própria ciência, Stevenson dá representação simbólica do problema do autor pós-romântico, que necessita de se distanciar existencialmente da convicção que unicamente a conversão estética da vida em obra de arte, além de todo o código ético, permite ao indivíduo conquistar a autenticidade que a sociedade lhe tira. Se Jekyll/Hyde 'salva' Stevenson, no efeito libertador da projeção simbólica, Dorian Gray não salva Oscar Wilde: na vida real, o autor sucumbe à duplicação artística de si mesmo como Dorian, ao próprio retrato.

59. A figura em que esta mudança de paradigma se condensa e encontra a primeira e formidável consagração mediática, em que a emulação se torna vetor principal da identificação, é notoriamente o Werther de Goethe, que desencadeou uma epidemia de imitadores na Europa do fim do século XVIII. O *Werther-ieber* (a febre Werther), com milhares de jovens vestidos à la Werther e alegadamente inclinados ao suicídio (apesar de não haver provas objetivas de um aumento do número dos suicídios a seguir à publicação do livro, segundo Jeßing 2004), inaugurou de forma marcante o romantismo.

imitatio Christi prometia a salvação ao leitor cristão, agora a *imitação do artista* (ou do anti-herói que faz da própria vida uma obra de arte, destacando na imoralidade a distinção maior da própria capacidade de afirmar o próprio direito de autodeterminação) é o cerne da identificação redentora suscitada pela obra. *Sapere aude*, diziam os iluministas. O anti-herói diz: *Te ipsum aude*, não tendo medo das consequências.

As consequências desta estratégia esteticista de resgate da autenticidade do eu através do derrubamento dos códigos sociais, a começar pelos morais, são efetivamente extremas, tanto no plano comunitário (na sua dissolução da legitimidade ética) como individual (no seu pendor autodestrutivo, que tem nas biografias dos artistas e filósofos *maudits* uma '*legenda negra*' de suntuosa eloquência), e a emulação requerida pelo anti-herói e pelo artista *maudit* como única forma possível de identificação, de empatia com ele, paralisa, de facto, o destinatário, que descobre não poder elevar-se além do papel, robustamente disfórico, de subordinado, se quiser evitar a sorte inexoravelmente destruidora de quem abraça a autenticidade superhomística do criminoso e do artista absoluto. Afinal, a receção estética do salto esteticista da emancipação à eversão da racionalidade social leva, paradoxalmente, à desativação da identificação: o leitor pós-romântico tende a ler 'comicamente', neutralizando o efeito empático da emulação a favor da receção puramente intelectual, imitativa, antes de mais porque se adensam as dúvidas sobre a eficácia desta estratégia, sobre a sua capacidade de garantir qualquer coisa com um *ipsum* autêntico.

4 A despedida da identificação: o paradigma do estranhamento

Ao reconhecer que a inautenticidade, a perda de identidade, é o problema maior do homem contemporâneo, a arte do séc. XX denuncia a inanidade da tentativa romântica e simbolista da reconstrução artística da autenticidade do indivíduo, e despede-se do vetor catártico, edificante ou emulativo da identificação, para abraçar o paradigma do estranha-

mento.⁶⁰ Deste novo ponto de vista, a arte não pode restituir ao indivíduo uma autenticidade, socialmente ou metafisicamente, impossível, mas apenas torná-lo consciente desta condição, proporcionar-lhe a possibilidade de reconhecer a própria dejeção, confrontá-lo com a verdade do próprio ser inautêntico. Para o fazer, deve suspender o dispositivo emocional da identificação com a personagem e com a ação, com o outro, e ativar o mecanismo oposto do estranhamento, como vetor privilegiado de percepção da alienação universal.

Se o homem do séc. XVI, através da própria sinceridade, tinha descoberto ser indivíduo, e o do fim do séc. XVIII, através da própria reivindicação de autenticidade, ser indivíduo alienado pela sociedade, o homem do começo do séc. XX, ao lidar com os “paradoxos terminais” da civilização ocidental,⁶¹ depara-se com uma alienação ainda mais radical e aterradora: a do indivíduo como ‘não sujeito’, objeto manipulado não apenas pela sociedade, mas pela mesma racionalidade (pelo saber sistematizado como instrumento de domínio), numa condição de dependência mais profunda de toda a consciência, e que por isso nenhum esforço da vontade, heróico ou anti-heróico que seja, pode resgatar. A necessária implementação da razão como mecanismo societário (buro-

60. Um grupo relevante, mas minoritário, de escritores como Dostoiévski, Tolstói, Eliot, Huysmans, Peguy e Claudel não quer desistir, a cavalo entre os séculos XIX e XX, da potência moral da literatura e identifica na difusão do humanismo agnóstico o problema maior da sociedade do próprio tempo. Nesta leitura, a inautenticidade do homem contemporâneo é fruto da perda de uma fé cristã autêntica, e unicamente o regresso a ela, para o qual a literatura pode eventualmente contribuir, ajudará a recuperar aquela unidade interior, cultural e social, que é necessária à civilização e torna a vida sustentável. “I do not believe that the culture of Europe could survive the complete disappearance of the Christian Faith”, escreve Eliot num ensaio famoso. “If Christianity goes, the whole of our culture goes”. É como estudioso “da biologia social” que Eliot está convencido que “the dominant force in creating a common culture between peoples each of which has its distinct culture, is religion. [...It is] the common tradition of Christianity which has made Europe what is” (Eliot 1948, p. 122). Cf. também Eliot 1939 para uma declinação robusta e problemáticamente antiliberal desta reapropriação cultural da tradição cristã.

61. Cf. Kundera 1987, *L'héritage décrié de Cervantes*, pp.11ss.

crático, político, económico, técnico e científico)⁶², imposta pela lei da sobrevivência, reduz o homem a marioneta de si mesmo, do próprio saber e do próprio poder, objetivados à força coletiva que reduz o indivíduo a ocorrência.

O colapso do indivíduo, destituído a não sujeito, induz diretamente o abandono do dispositivo ético-estético da identificação, rejeitada como instrumento estético de autoengano, e a adoção de técnicas da sua explícita desativação, que põem a nu o seu cariz ideológico. Expressar o facto de que a identificação não é mais possível, torna-se conteúdo essencial da escrita literária marcada pela poética do estranhamento.

Muito além da sua formulação programática no vanguardismo russo e no seu relance brechtiano, a poética do estranhamento permeia todo o modernismo vanguardista novecentista, cujo experimentalismo linguístico pode ser reconhecido como uma técnica de desativação e denúncia da identificação, numa intenção que se configura com potência e clareza exemplares na viragem joyciana dos *Dubliners* e do *Portrait a Ulysses* e *Finnegan's Wake*. Nesta sua formulação auroral, ligada à ambição da realização da 'obra mundo', a poética do estranhamento continua, contudo, a encarnar uma esperança redentiva, ao substituir o mundo real pela obra, como lugar de autenticidade possível (em linha com a ambição de escritores oitocentistas como Flaubert). O leitor já não se identifica com o exilado, o artista danado, contramodelo social e existencial de autenticidade (como em Baudelaire), mas o trabalho árduo e totalizador para 'entrar' na obra, a dificuldade hermenêutica que impossibilita à partida toda a espontânea identificação emocional, desloca o intérprete da 'polis', da sua conformidade aos códigos culturais da tribo de pertença, para o recolocar numa articulação expressiva da sua huma-

62. Toda a filosofia e a arte da primeira metade do século XX são atravessadas por esta denúncia (que encontra em Husserl, Heidegger, Weber, Horkheimer e Adorno formulações intransponíveis) da auto sujeição do homem através da própria racionalidade, da destruição da *Lebenswelt*, dos habitats comunitários em que nos relacionamos como sujeitos - através de relações de reconhecimento -, por parte da máquina burocrática, técnica e científica da modernidade.

nidade que se não o reconstrói como sujeito, restitui-lhe contudo alguns traços, alguns poderes, da subjetividade na sua faculdade de criatividade e autodeterminação.⁶³

Por paradoxal que possa parecer, a poética do estranhamento do vanguardismo modernista continua a ser romanticamente confiante no poder da arte de transformar o destinatário (restituir-lhe uma condição de autenticidade) e converge, nisto, com o antiformalismo brechtiano, que fornece a mais completa e consciente doutrina novecentista do estranhamento ao apelar à construção de uma dramaturgia antiaristotélica, em que a despedida definitiva do princípio da identificação é reconhecida como a única possibilidade de salvar o papel moral da arte na modernidade. O teatro didático de Brecht conjuga assim a função edificante tradicionalmente exigida da literatura na aspiração romântica à reconstrução da autenticidade individual e coletiva com a emancipação do sujeito e da justiça das relações sociais, ao postular que a alienação do ser humano é devida à ordem social capitalista e que o derrubamento revolucionário deste estado de coisas pode restituir o homem à própria autenticidade no plano público e privado: a *Verfremdung* (estranhamento)⁶⁴ torna-se meio para combater, e derrotar, a *Entfremdung* (alienação).⁶⁵

63. "It has been in search of the absolute that the avant-garde has arrived at "abstract" or "nonobjective" art -- and poetry, too. The avant-garde poet or artist tries in effect to imitate God by creating something valid solely on its own terms, in the way nature itself is valid, in the way a landscape -- not its picture -- is aesthetically valid; something given, increate, independent of meanings, similars or originals. Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself." Greenberg 1939, pp.5-6.

64. O que o artista pretende é parecer alheio ao espetador, ou antes, causar-lhe estranheza. Para consegui-lo, observa-se a si próprio e a tudo o que está representando, com alheamento. Assim Brecht no ensaio seminal "Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa" de 1937, in Brecht 1957, pp. 74ss., tr. port., p.57.

65. "O principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados. Explicando melhor: O que o teatro burguês sempre realça nos seus temas é a intemporalidade que os caracteriza. Apresenta-nos uma descrição do homem subordinada por completo ao conceito do chamado «eterno humano»" (*Ib.*, p. 63). "Uma concepção como a que vimos nos referindo pode permitir a existência de uma história, mas é, não obstante, uma concepção não-histórica" (*Ib.*). "A concepção do homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem, ou seja, a redução do ambiente às relações entre os homens, é fruto de um pensamento novo, o pensamento histórico" (*Ib.*).

Ao activar mecanismos de reflexão ‘estranhantes’ que despertam a consciência sobre os condicionamentos sociais dos padrões éticos e culturais partilhados, a arte, em Brecht, torna-se agente fundamental da estratégia revolucionária de resgate individual e coletivo da alienação capitalista. Esta função já não é exercida ao contrapor individualisticamente o homem à sociedade, mas ao desmistificar a ‘falsa consciência’ induzida em todos os indivíduos pelas relações de poder que nela dominam. Na “queda da quarta parede”, que separa a cena da plateia, pelo que o que se passa no palco é ‘recitado’ como se não houvesse público, como se fosse realidade e não ilusão ficcional,⁶⁶ a identificação é desativada,⁶⁷ e o espetador toma consciência da natureza ideológica da própria identidade (de oprimido ou de opressor), aprende a desconstruí-la e a virar-se para padrões éticos de solidariedade revolucionária: o modelo de libertação perseguida pelo herói moderno num solipsismo imoral é abandonado para converter-se na luta pela igualdade e fraternidade proletária (dos oprimidos contra os exploradores capitalistas):⁶⁸

66. “Primeiro, o artista chinês não representa como se além das três paredes que o rodeiam existisse, ainda, uma quarta. Manifesta saber que estão assistindo ao que faz. Tal circunstância afasta, desde logo, a possibilidade de vir a produzir-se um determinado gênero de ilusão característico dos palcos europeus. O público já não pode ter, assim, a ilusão de ser o espectador impessentido de um acontecimento em curso” (*Ib.*, p.56). “A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público.” (*Ib.*, p.80).

67. O efeito de distanciamento típico da arte dramática chinesa “foi, ultimamente, utilizado na Alemanha, em peças de dramática não-aristotélica (que não se fundamentam na empatia): foi utilizado ao serviço das tentativas realizadas para a estruturação de um teatro épico. O objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele das personagens da peça.” (*Ib.*, p. 55) “O contato entre o público e o palco fica, habitualmente, na empatia. Os esforços do ator convencional concentram-se tão completamente na produção deste fenômeno psíquico que se poderá dizer que nele, somente, descortina a finalidade principal da sua arte” (*Ib.*, p.80).

68. “O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me, pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem” (*Ib.*, p.48).

As minhas palavras iniciais, ao tratar desta questão, desde logo revelam que a técnica que causa o efeito de distanciamento é diametralmente oposta à que visa a criação da empatia. A técnica de distanciamento impede o ator de produzir o efeito da empatia. (Brecht 1957, tr. port. p.80)

O mérito principal da operação brechtiana é formular com grande clareza didática a novidade estética das diferentes, convergentes, instâncias de estranhamento emergentes na literatura de Novecentos, evidenciando como esta desconstrução artística do mecanismo ético-estético da identificação pode ter outras modalidades de implementação fora do experimentalismo linguístico e formal do modernismo vanguardista e que um dos seus recursos principais é, como enunciado uma vez por todas por Aristóteles e como amplamente praticado pelo antiaristotélico teatro épico do grande escritor alemão, o registo cómico.

O exemplo maior de declinação novecentista da poética do estranhamento fora do experimentalismo formal, ao abrigo de um recurso estrutural ao registo do grotesco, do descarte cómico do belo em prol do deforme e repugnante, encontra-se, evidentemente, em Kafka. Neste autor, uma escrita cristalinamente clássica abriga uma máquina infernal de ‘desidentificação’, ao convocar o dispositivo cómico da deformidade para falar de situações de angústia extrema e ao colocar no centro do enredo as categorias repulsivas, antitrágicas, do impuro (“μιαρὸν” e “ἀτιμοτάτων”) e da inação.

É o cómico que desativa sistematicamente o pathos – a compaixão do leitor – em relatos de sofrimento-limite como a *Colónia penal* e o *Processo*, em que o Édipo novecentista, o inocente acusado justamente, porque é a acusação que o constitui como culpado, não é herói algum, mas simplesmente um homem ridículo. O leitor tem um arrepio, fica ‘gelado’, mas não sente nem compaixão nem temor ao ler a história: a deformidade, a deficiência - carência de unidade e ordem: caótico incoativo –, dos protagonistas (o seu ser corpo sem rosto na colónia penal;

criança em corpo de adulto no *Veredicto*; homem sem qualidades, despedido de unidade, no *Processo*), bloqueiam a identificação emocional, a capacidade de se reconhecer iguais a ele e por isso de sofrer com ele e de temer por si.

É o repugnante (ético e estético) que emerge sistematicamente como espinha dorsal da narração: a inação (a consciente não consumação da ação), com a sua carga dissolutiva de atitude antitrágica porque antimoral, é o estado narrativo fundamental (o enredo dissolve-se em estado: exemplarmente no *Castelo* e no *Processo*). Constante, por outro lado, é o emergir do imundo, como na *Metamorfose*, em que o protagonista se converte em, ou mais precisamente se desvenda como barata, animal nojento e impuro por definição. Quem pode, quem quer identificar-se com uma barata?⁶⁹ O estranhamento não põe em cena um anti-herói, mas a constatação ascética que não há herói.⁷⁰ No entanto, precisamente na repulsão profunda que o não-herói suscita⁷¹ ao mani-

69. Esta é a pergunta central em que Lispector inscreve a sua *A Paixão segundo G.H.* (a partir de agora referida como APSGH), obra crucial para esta reflexão.

70. “Eu bitara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo.

Não o ato máximo, como antes eu pensara, não o heroísmo e a santidade. Mas enfim o ato ínfimo que sempre me havia faltado” (*Ib.*, p. 140).

71. Cf., em APSGH, a referência recorrente e explícita ao “nojo” inspirado por este animal (o outro não-herói do romance): “o meu nojo por baratas,” (*Ib.*, p.37) “Constrangeu-me o corpo em nojo profundo (*Ib.*, p.39) “Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro.” (*Ib.*, p.68). Se, na *Metamorfose* de Kafka, a transfiguração em barata do não herói-protagonista se produz como uma destituição que o leva à morte, em APSGH a não-heroína-protagonista resgata-se no rebaixamento da identificação com o inseto: encontra-se a si mesma ao ‘perder-se’, acolhendo a ‘revelação’ da própria identidade profunda com a anti-não-heroína barata.

festar a própria *não-amabilidade*⁷² no leitor-espetador (a sua dejeção), dá-se a revelação de que afinal ele é precisamente aquilo que somos: ao não se identificar com ele, ao não ‘querer’ identificar-se com ele, o leitor identifica-se a si mesmo, aprende a própria identidade com ele, num reconhecimento que não leva a nenhuma catarse, a nenhuma outra aprendizagem ética que não seja a da aceitação dolorosa do destino não heróico, antes grotesco, da própria impotência radical.

A fronteira entre a humanidade e o animal é frequentemente anulada em Kafka (alter ego do artista são animais como ratos cantores ou toupeiras construtoras de labirínticas tocas de isolamento), porque a impossibilidade do indivíduo se reconhecer como sujeito o desumaniza, desencadeando a sua regressão ao reino animal. Em Kafka, a crise do humanismo traduz-se numa deflação irónica do papel da arte, que não se atribui algum poder redentivo, tendo como próprio ofício unicamente ser registo da verdade, na sua grotesca, “feia e vil”, repugnância. Impotente e destituído como os seus personagens, o poeta é um rato, como Josefina, ou um jejuador: aquele que por definição faz da passividade total a própria virtude. Na sua abjeção radical, a existência não pode ser contemplada como tragédia, ferida da dignidade ética do ser

72. “Such is to me the secret of all forms of Paganism. Worship is transcendent wonder; wonder for which there is now no limit or measure; that is worship. To these primeval men, all things and everything they saw exist beside them were an emblem of the Godlike, of some God.

And look what perennial fibre of truth was in that. To us also, through every star, through every blade of grass, is not a God made visible, if we will open our minds and eyes? We do not worship in that way now: but is it not reckoned still a merit, proof of what we call a «poetic nature» that we recognize how every object has a divine beauty in it; how every object still verily is «a window through which we may look into Infinity itself»? He that can discern the loveliness of things, we call him Poet! Painter, Man of Genius, gifted, lovable.” (Carlyle 1840, *Hero as Divinity*, p. 27).

“They understand little of the man who cite this in discredit of him! — I will call this Luther a true Great Man; great in intellect, in courage, affection and integrity; one of our most lovable and precious men. Great, not as a hewn obelisk; but as an Alpine mountain, -- so simple, honest, spontaneous, not setting up to be great at all; there for quite another purpose than being great! Ah yes, unsubduable granite, piercing far and wide into the Heavens; yet in the clefts of it fountains, green beautiful valleys with flowers! A right Spiritual Hero and Prophet; once more, a true Son of Nature and Fact, for whom these centuries, and many that are to come yet, will be thankful to Heaven” (*Ib.*, *Hero as Priest.*, p.123).

humano, mas como catástrofe ridícula, ruir incessante de alguém que não pode cair porque a inferioridade (à própria noção de si mesmo como sujeito) é a sua condição matricial.

É o conjunto deste instrumentário de escrita, anti-pathicamente cômica, antimoralmente antitrágica, dada ao deforme e ao repugnante como lugares privilegiados de revelação da condição humana, na desativação de toda a empatia como consequência inevitável da perda de subjetividade do indivíduo, que é reproposto no único autêntico herdeiro literário de Kafka, Samuel Beckett. O seu teatro do absurdo retoma o programa brechtiano de estranhamento para liquidar toda a sua pleora didática numa contemplação comicamente a-páthica da condição humana.⁷³

No teatro, como na narrativa de Beckett, a alienação (burocrática e técnica) da condição humana, a destituição da sua subjetividade, é tão radical que toda a identificação com o herói da história é excluída à partida. Não há 'sujeito' e por isso não há nem empatia nem moral: normas e gramáticas simbólicas não 'pegam' no indivíduo-massa, que pode identificar-se unicamente como *o não isto e aquilo*, como o marginal, aquele que não entra nos padrões sociais de classificação, não por ser alguém de 'excepcional' (graças à própria arte), mas porque não ser ninguém é a 'normalidade'. Ser alienado, privo de identidade, e sem esperança de a recuperar, é o que acontece a todos na sociedade de massa, feita de indivíduos estatisticamente indistinguíveis e por isso plenamente substituíveis. A alienação de massa já não é tragédia, mas comédia:⁷⁴ a estatística suplanta a épica, a economia a narrativa, o anúncio a poe-

73. No cariz cômico do teatro de Beckett inscreve-se uma dimensão irónica mais abrangente, de disrupção do narrativo, de disrupção da forma, em que, seguindo a reconstrução de Paul de Man, o "*a parte bufonesco*" por meio do qual se consome a destruição da ilusão ficcional se radicaliza como destruição da ilusão cognitiva do real, o seu desvendamento como puro "caos", isto é como "erro, loucura e estupidez" (cf. de Man 1996, pp. 180ss., ao relançar a definição de poesia de Friedrich Schlegel).

74. Para uma leitura bastante diferente, que recoloca Beckett e o teatro do absurdo na tradição da tragédia (deflacionada, contudo, como "infratragédia"), cf. Domenach 1967, que fala programaticamente de regresso do trágico.

sia; a amostra toma o lugar da identidade. Os personagens de Beckett são cómicos e a sua radical falta de moralidade não é proactivamente imoral (nietzschianamente superhomística), mas sóbria, passivamente ‘inframoral’: registo da dissolução de toda a normatividade, que incide na possibilidade de autodeterminação do sujeito. A situação com que lida a geração do nihilismo pós-nietzschiano assenta no facto de que quando os códigos sociais de produção de sentido e valor rebentam, o que fica não é o super-homem (que alegadamente não precisa de mediações simbólicas e éticas, porque começo e fim de si mesmo), mas o infra-homem, incapaz de se articular como sujeito, porque esta faculdade pode constituir-se unicamente na base da funcionalidade de mecanismos intersubjetivamente predispostos como a linguagem, as tradições culturais, axiológicas e simbólicas. Sem linguagem, sem código interpersonal não há palavra: sozinho, o ser humano é afásico diz Wittgenstein, o irmão especulativo dos poetas do absurdo, dos cantores cómicos do grotesco da derrota.⁷⁵

O homem a quem é tirada a pertença social e comunitária perde tudo, perde si mesmo, e, com efeito, ao homem de Beckett foi tirado tudo: é, sintomaticamente, um sem abrigo, um hóspede de instituições de acolhimento, ou um intruso em casa de outros. É alguém que não possui nada: não tem capital, nem trabalho, nem família, nem crença. Antes de mais não possui uma casa: não está em casa na terra, a sua condição é literalmente de *unheimlich*: *desfamiliarizado*, *descasado*. A única linguagem que o pode exprimir é portanto a do estranhamento, da desfamiliarização (*ostraneneie*), ‘des-casação’. Em Beckett, como em Kafka, a arte não pode fazer mais nada do que expor esta verdade: tirar-nos todas as ilusões de ter algo (de ter códigos para nos conjugar

75. “Não pode ser que uma regra tenha sido seguida uma única vez por um único homem. Não pode ser que uma comunicação tenha sido feita, que uma ordem tenha sido dada ou compreendida apenas uma vez. Seguir uma regra, fazer uma comunicação, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez, são costumes (usos, instituições). Compreender uma proposição significa compreender uma linguagem. Compreender uma linguagem significa dominar uma técnica.” (WITTGENSTEIN, §199, p. 320).

como sujeitos), tornar-nos conscientemente os sem-abrigo que ignoramos ser. No beckettiano teatro do absurdo, o dispositivo de estranhamento que implementa a função desorganizadora⁷⁶ da arte, o seu efeito de desfamiliarizar,⁷⁷ não é utilizado para veicular uma mensagem ética alternativa à do capitalismo dominante como em Brecht (ou para criar uma obra-mundo alternativa à realidade social, cuja apropriação restitui uma potência de subjetividade), mas para detetar o facto que já não pode haver mensagem, porque já não há códigos morais a defender ou a reinventar, nem contracódigos estéticos capazes de resgatar da destituição. A arte não se reconhece mais como “didática” ou demiúrgica, mas como puramente testemunhal. Às normatividades éticas obsoletas já não se substitui nem uma nova ética (eventualmente revolucionária), nem indivíduos inflacionados a híper-sujeito (fantasmas sombrios do super-homem nietzschiano), nem a produção vanguardista com que a arte

76. A arte ‘toma conta’ de, dá expressão a experiências de ‘desorganização’ dos equilíbrios feitos, das identidades (desmascarados como ‘falsos’, inautênticos). O termo desorganização é o ‘Leitwort’ da página de abertura de APSGH: “Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso queria chamar desorganização A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi –na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.” (APSGH, p. 9). A epifania é uma experiência de visão que desorganiza profundamente: “Estou desorganizada[...]. O que vi não está organizável” (*Ib.*, p.53).

77. O original russo é *ostranenie*, que se apresenta como programática produção da *Unheimlichkeit* descrita por Freud nos mesmos anos, e que na sua declinação artística é vista não como problema (como estado psíquico de angústia), mas como recurso cognitivo. Na rotina garantida pela esquematização cultural da nossa experiência, afirma Shklovsky, a nossa percepção da realidade é automatizada “[a]nd so life is reckoned as nothing. Habitualization devours work, clothes, furniture, one’s wife, and the fear of war. «If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been» And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects «unfamiliar », to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object: the object is not important” (Shklovsky 1917, in *Id.* 1929, p.2).

pretende instituir uma alternativa de sentido à sociedade,⁷⁸ mas a visão sobriamente deflacionada de um ser humano pequeno e ridículo, vulnerável e impotente, deficiente e até repelente, que nada sabe empreender, nada pode se não aguardar, mas (ainda mais coerentemente do que em Kafka) não desiste de si, não desiste do desejo da salvação. Neste cenário desolado e desolador, emerge, com efeito, um novo paradigma teológico: o relance de uma ideia, irredutivelmente humana apesar de humanamente indisponível, de redenção.

No cume novecentista da crise da ética humanista, racionalista, autossuficiente, abalada pela exposição da ambivalência ética subjetiva e objetiva do Eu dividido e inautêntico, alienado, que interioriza inconscientemente a normatividade social, tornando-se marioneta dela e anónimo indivíduo-massa, objeto do saber desvirtuado a poder (como técnica e burocracia), o homem reconhece-se contudo incapaz de viver sem ética e sem esperança. O homem não pode deixar de esperar o bem que não pode alcançar (*En attendant Godot*), o bem de ser um eu, um sujeito, alguém e não apenas ninguém (alguém a quem é destinada a *mensagem do imperador*). E esta sua não resignação, esta espera obstinada, é atestação fundamental desta não conformação com a 'reificação', a atestação de um resto de subjetividade (que se manifesta no desejo, não de posse, não de domínio, mas daquele que não é dado) que não se deixa apagar. O homem inautêntico, não resignado, redescobre o valor ético da sinceridade como testemunha de uma 'esperança desesperada', porque entregue a uma confiança sem fé, esperança naquilo em que já não se sabe acreditar.

É o paradoxo teológico de um ateísmo racional que não pode prescindir moralmente do mistério que desconstrói, porque se a deprivação do bem de ser um eu é o resultado da própria ação, da

78. No colapso da religião, alegadamente substituída pela arte no seu papel de gerador de 'sentido', o artista pode chegar a ver-se como substituto de Deus, segundo a celebre tese de Matthew Arnold 1880, disseminada na memória criativa de muitos artistas da viragem modernista.

racionalidade humana (da conversão do saber em poder na sociedade moderna), a esperança no resgate deste bem não pode, com efeito, residir no homem, mas em algo que está fora dele, uma exterioridade que não é nem disponível à ação humana, nem por ela conhecível (porque o saber se torna automaticamente destruição, poder). Só como mistério, como transcendência, esta exterioridade do bem pode apresentar-se como esperança, como alternativa ao mal que o homem é a si mesmo.

Abre-se assim a saudade da Graça, como saudade de uma salvação que transcende o ser humano, e que não ocorre na história, não se torna narrativa (não se desenvolve em peripécia, fica estado, sem enredo e reconhecimento), mas manifesta-se como condição metafísica normativamente relevante: o sem-abrigo beckettiano, como o imputado kafkiano, no seu estranhamento da Lei, não está além do bem e do mal. Não é o super-homem superior à moral (que encontra na imoralidade a autenticidade), nem o artista – pós-moral - que cria na obra de arte uma alternativa à inautenticidade da moral social. No seu processo à Lei (humana e divina), à pretensão normativa da moral sobre a existência humana, o sem abrigo beckettiano e o imputado kafkiano, na sua cómica impotência, na sua repugnante, antitrágica inação, atestam que aquilo de que o homem precisa e está à espera não é uma nova norma, mas uma carta de libertação. Por absurda que seja, porque completamente incompatível com a lógica que governa o inferno terreno, esta espera vincula o indivíduo ao bem de que ele é incapaz, a que ele fica fiel no desejo e na falta aberta pela sua indisponibilidade: o bem, não mais reconhecível como norma, habita o desejo do homem como Graça, eventualmente impossível, mas no entanto sempre aguardada, abrindo-o a um relacionamento inter-humano marcado pela não violência e a

amizade.⁷⁹ A esperança desesperada do pessimismo radical do inautêntico confessadamente irredimível por si mesmo, por isso, não é cínica: na confissão de ser autor da inautenticidade de que é vítima, o homem reencontra o valor ético da sinceridade,⁸⁰ da solidariedade dos derrotados, e da não resignação, a obstinada não desistência da ideia de uma redenção entregue a uma alteridade tão desconhecida e inalcançável que o seu nome divino resulta deformado, mas não inteiramente irreconhecível (*Godot*). Na sua ambiguidade indecível entre esperança e ilusão, a espera é a face com que a salvação ainda se abriga no seio da humanidade, que “só um Deus”, alguém que poderia chegar ao fim do dia, “pode ainda salvar”.⁸¹

5 A epifania da deformidade e do repugnante como condição de redenção: Flannery O'Connor e Clarice Lispector

O que em Beckett fica articulação negativa de um espaço ético e teológico (de sinceridade e esperança que se recusam ao mal e à alienação a que o homem condena si mesmo) encontra uma declinação afirmativa em duas autoras americanas contemporâneas de Beckett, dele biograficamente mas não literariamente distantes: Flannery O'Connor e

79. O não-herói kafkiano e beckettiano é sistematicamente vítima de violência, mas nunca a inflige. Além de mais, a solidão claustrofóbica dos personagens kafkianos é quebrada sempre de novo, em Beckett, na exploração de relações, eventualmente disfuncionais, mas vitais para os protagonistas. Em peças emblemáticas como *En attendant Godot*, *Fin de Partie*, *Happy Days*, a espera é singularmente não comunitária, mas também não solitária, declinada nas ligações interpessoais.

80. De que ele não tem, contudo, algum 'domínio', alguma certeza. Quão sincero pode ser um ser inautêntico? O que é certo é que nesta pergunta se joga a aposta 'moral' de uma peça como *Trapp's Last Tape*. A confissão do protagonista, ato que por definição implica sinceridade, é uma luta interior, eventualmente perdida, com a própria inautenticidade.

81. Segunda a célebre fórmula hölderliniana reproposta por Heidegger (cf. em particular Heidegger 1966).

Clarice Lispector.⁸²

O que acontece em ambas é que é a total sinceridade em relação à própria repugnância e à não resignação a ela, a esperança 'impossível' inscrita na imutabilidade do homem, são apresentadas não como estase insolúvel, mas como movimento catártico que abre a porta de uma nova condição, da possível ocorrência daquela Graça que é mistério inalcançável ao homem e por ele desesperadamente esperado. Nas duas escritoras o recurso sistemático a situações e figuras de estranhamento (*Verfremdung*) apresenta-se como ocasião de superação de uma condição de alienação (*Entfremdung*) e inautenticidade que não é puramente social, mas 'metafísica' (no sentido de que não é devida a uma contingência histórica corrigível, mas a um caráter universal da condição humana) e torna-se condição de elaboração de um discurso teológico capaz de dialogar com a consciência ética da pós-modernidade ou de uma modernidade pós-iluminista.

Em Flannery O'Connor, o dispositivo de estranhamento é declinado em termos positivamente, extrovertidamente religiosos (a autora assumia-se como "escritora cristã", mais precisamente "católica"). Em Lispector, pelo contrário, o gesto religioso é introvertido, ambigualmente indeterminado, preste a culminar numa experiência espiritual não associável diretamente a crenças positivas, a uma dádiva de Graça. Em ambas, contudo, é claro o padrão narrativo, pelo qual o estranhamento é

82. Por várias razões, não será incluída nesta galeria Agustina Bessa-Luís, uma autora de que seria interessante estudar as afinidades com Flannery O'Connor, a que está muito próxima pelo "regionalismo", o "catolicismo" explicitamente assumido (cf. O'Connor 1962), a escrita não convencionalmente grotesca e anti sentimental. O facto de que também em Bessa-Luís o deforme e o repugnante sejam acolhidos como 'lugares teológicos' de redenção e revelação, pode ser considerado como a marca de água da sua escrita, desde o fulminante começo d' *A Sibila*. Para uma análise circunstanciada desta perspetiva, cf. o trabalho pioneiro de Sarsfield Cabral 1993: "Ao percorrer a obra de ABL, é possível detetar lugares privilegiados que revelam a essência misteriosa do humano e que, ao revelá-la, manifestam, obliquamente, o divino. Entre elas destacarei as figuras do *simples* (o que é pequeno e insignificante), do *povo* (os pobres), de seres *abjetos* ou *anormais* e ainda representações do *mundo subterrâneo*" (*Ib.*, 102) (cf. o desenvolvimento desta chave crítica em relação a várias personagens da obra da Agustina, como a Perdiz e Damiano, n' *Os Incuráveis*. *Ib.*, pp.110 ss.).

vetor de uma experiência de transformação (de recuperação da verdade do eu) que não passa para uma alteração moral (no sentido de uma conversão ao bem, numa adoção ativa de novos valores, comportamentos, de uma ação resolutiva), mas se assume como mística: como passivo acolhimento de um 'evento' exterior, indisponível à vontade, ressentido como momento de epifânica revelação em que se dá a restituição de um eu que se encontrava destituído na inautenticidade e alienação da vida comum (que esta restituição coincida não infrequentemente, em Flannery O'Connor, com a morte de quem faz a experiência, só reforça a dimensão escatológica, mística e não moral do que ocorre).

Flannery O' Connor

Em Flannery O'Connor o estranhamento é declinado afirmativamente na repugnância inspirada no leitor pelos protagonistas (nem heróis nem anti-heróis: *freak* deficientes, deformados, incompletos, inacabados, banais e ridículos ao mesmo tempo), que bloqueia toda a identificação. No entanto, é precisamente esta repulsa que se torna condição de reconhecimento da possibilidade da Graça como intervenção livre e totalmente injustificada de Deus, que intervém no absurdo do mundo da experiência humana de forma tão inesperada e improvável que parece casual. O perverso, o distorcido, o deforme, o repugnante são a gramática do reconhecimento do mistério da Graça na vida do homem:

A minha percepção é que os escritores que veem à luz da fé cristã terão, no nosso tempo, o olhar mais sensível para o grotesco, o perverso e o inaceitável." Penso que "frequentemente, o motivo desta atenção ao perverso é a diferença entre as [suas: dos escritores] crenças e as crenças do seu público. A redenção não tem sentido, a menos que haja para ela uma causa na vida real que vivemos [...]. O romancista com preocupações cristãs encontrará na vida moderna distorções que são repugnantes para ele, e o seu problema será fazer com que elas apareçam como distorções também para um público que está acostumado a vê-las como naturais; e ele pode muito bem ser forçado a usar meios cada vez mais violentos para transmitir a sua visão a esse público

hostil. (O'Connor 1957, p. 805)⁸³

A função própria do estranhamento: de despertar a percepção do destinatário perante as anomalias da condição humana universal ou do homem contemporâneo em particular, por meio da desativação da identificação, da ativação da repulsa do deforme e do perverso, é aqui apropriada programaticamente por O'Connor como recurso poético de um discurso teológico afirmativo, como dispositivo de escrita essencial para um autor "cristão" do século XX. É por isso que as histórias de O'Connor "são, na maioria das vezes, sobre pessoas pobres, diminuídas tanto na mente como no corpo, que têm um sentido de finalidade espiritual escasso ou pelo menos distorcido" (*Ib.*, p.804).⁸⁴

Hoje em dia, declara O'Connor, um escritor laico não crente poderá produzir "um grande naturalismo trágico" (O'Connor 1960, p. 815), mas o escritor cristão, que quer exprimir a possibilidade da intervenção redentora da Graça dentro da vida comum, terá de adotar o registo antitrágico e não sentimental (anti-identificativo, não empático) do grotesco: "A sua forma de representar será muito mais obviamente a da distorção" (*Ib.*, p.816).⁸⁵

O grotesco não é uma representação caricatural da humanidade, não é cómico no sentido pejorativo, de recusa de ver a seriedade das coisas. Pelo contrário, o cómico do grotesco é a única forma atualmente

83. "My own feeling is that writers who see by the light of their Christian faith will have, in these times, the sharpest eyes for the grotesque, for the perverse, and for the unacceptable." I think that "more often the reason for this attention to the perverse is the difference between their beliefs and the beliefs of their audience. Redemption is meaningless unless there is cause for it in the actual life we live....

The novelist with Christian concerns will find in modern life distortions which are repugnant to him , and his problem will be to make this appear as distortions to an audience which is used to seeing them as natural; and he may well be forced to take evermore violent means to get his vision across to this hostile audience."

84. "When I look at stories I have written, I find that they are, for the most part about people who are poor, who are afflicted in both mind and body, who have little –or at least distorted – sense of spiritual purpose."

85. "His way will much more obviously be the way of distortion".

possível de reconhecer esta seriedade na rejeição do sentimentalismo que anestesia a percepção (do mistério das coisas):

Os nossos “atuais heróis grotescos não são cômicos, ou pelo menos não é o que são em primeiro lugar. Eles parecem carregar um fardo invisível e fixar-nos com olhos que nos lembram que todos nós carregamos uma pesada responsabilidade cuja natureza esquecemos. São figuras proféticas. No caso do romancista, a profecia é uma questão de ver as coisas próximas com as suas amplitudes de significado e, portanto, de ver de perto coisas distantes. O profeta é um realista das distâncias, distâncias no sentido qualitativo, e é esse tipo de realismo que se encontra nas instâncias modernas do grotesco. Mas aos olhos do leitor em geral, esses heróis-profetas são seres aberrantes [*freaks*]. O público invariavelmente aborda-os do ponto de vista da psicologia anormal.” (O’Connor 1963, pp. 860-861)⁸⁶

O grotesco, com toda a sua carga de violência, comicidade e selvageria, é a única possibilidade contemporânea de uma escrita “profética”, que esquiva sistematicamente aquela “compaixão” apreciada por Aristóteles e pela literatura religiosa edificante como supremo sentimento poético:⁸⁷

Não é necessário salientar que a aparência desta ficção será selvagem, que ela será quase necessariamente violenta e cômica, devido às discrepâncias que ela procura combinar.

Mesmo que o escritor que produz ficção grotesca não considere os seus personagens mais esquisitos (*freakish*) do que normalmente é o homem caído, o

86. Our “present grotesque heroes are not comic, or not at least not primarily so. They seem to carry an invisible burden and to fix us with eyes that remind us that we all bear some heavy responsibility whose nature we have forgotten. They are prophetic figures. In the novelist’s case prophecy is a matter of seeing near things with their extensions of meaning and thus of seeing far things close up. The prophet is a realist of distances, distances in the qualitative sense, and it is this kind of realism that you find in the modern instances of the grotesque. But to the eye of the general reader, these prophet-heroes are freaks. The public invariably approaches them from the standpoint of abnormal psychology.”

87. “The result of this underground religious affinities will be a strange and, to many, perverse fiction – one which serves no felt need, which gives us no picture of Catholic life or the religious experiences that are usual with us” (O’CONNOR 1963, p.860).

seu público vai considerá-los assim [...]. Thomas Mann disse que o grotesco é o verdadeiro estilo antiburguês, mas eu acredito que neste país o leitor geral conseguiu associar o grotesco ao sentimental, porque sempre se fala favoravelmente acerca disso. O leitor geral parece associar o grotesco à compaixão do escritor. Hoje em dia, é considerada uma necessidade absoluta que os escritores tenham compaixão [...]. Certamente, quando o grotesco é usado de maneira legítima, os julgamentos intelectuais e morais implícitos nele terão influência sobre o sentimento. (O'Connor 1960, pp.816-817)⁸⁸

Escrita centrada nas fraturas e nas contradições abertas na realidade pela recusa de a aceitar como simples facto natural, pela procura do que nela vislumbra e anuncia a possibilidade autocontraditória do milagre (a possibilidade de uma redenção nela impossível), o “realismo grotesco” (O'Connor 1960, p.815), tem o próprio ‘herói’ de eleição no “freak”, o ser aberrante, tarado e nojento, que repele o leitor, tornando impossível toda a identificação:

Sempre que me perguntam por que os escritores do Sul têm uma propensão especial a escrever sobre seres aberrantes (*freaks*), digo que é porque ainda somos capazes de reconhecer um. Para poder reconhecer um ser aberrante, é preciso ter alguma concepção geral do homem, e no Sul a concepção geral de homem ainda é, principalmente, teológica [...]. O Sul não é propriamente centrado em Cristo, com cer-

88. “It’s not necessary to point out that the look of this fiction is going to be wild, that is almost of necessity going to be violent and comic, because of the discrepancies that it seeks to combine.

Even though the writer who produces grotesque fiction may not consider his characters any more freakish than ordinary fallen man usually is, his audience is going to [...]. Thomas Mann has said that the grotesque is the true anti-bourgeoise style, but I believe that in this country, the general reader has managed to connect the grotesque with the sentimental, for whenever he speaks of it favorably. He seems to associate it with the writer’s compassion.

It is considered an absolute necessity, these days, for writers to have compassion [...]. Certainly when the grotesque is used in a legitimate way, the intellectual and moral judgments implicit in it will have the ascendancy over feeling.”

teza é, antes, assombrado por Cristo. (*Ib.*, pp.817-818)⁸⁹

Num mundo incapaz de se centrar em Jesus, ser perseguidos, assombrados por Ele é a única forma de o reencontrar, tomando consciência do próprio “estar fora de lugar”, da própria doente inaptidão e não adaptação. Por isso o *freak*, o ser deforme e disforme, o marginal e não aceite, é o mediador privilegiado do reconhecimento da nossa alienação (“displacement”): “De qualquer forma, é quando o ser aberrante (*freak*) é reconhecido como uma figura do nosso deslocamento essencial, que ele alcança alguma profundidade na literatura” (*Ib.*, 818).⁹⁰ Porque é na sua desordem e falta de unidade, na sua ostensiva deficiência, na sua ‘fealdade’ ética e estética que nos é restituído o sentido certo do que é redenção do ponto de vista cristão:

Há, no leitor, a necessidade de “ser animado. Há algo em nós, como contadores e ouvintes de histórias, que exige o ato redentor, que exige que o que cai, ao menos, tenha a chance de ser restaurado. O leitor de hoje procura este movimento, e com razão, mas o que ele esqueceu é o custo dele. O seu sentido do mal está diluído ou falta completamente e, portanto, ele esqueceu o preço da restauração.” (*Ib.*, 820)⁹¹

O preço da redenção é calculado corretamente unicamente por quem tem um sentido do mal não edulcorado, não anestesiado pela “ternura” típica de um tempo que se preocupa mais com a sensibilidade do que com a visão:

89. “Whenever I’m asked why Southern writers particularly have a penchant for writing about freaks, I say it is because we are still able to recognize one. To be able to recognize a freak, you have to have some conception of the whole man, and in the South the general conception of man is still, in the main, theological [...].

The South is hardly Christ-centered, it is most certainly Christ-haunted.”

90. “In any case, it is when the freak can be sensed as a figure for our essential displacement that he attains some depth in literature.”

91. His need “is to be lifted up. There is something in us, as story-tellers and as listeners to stories, that demands the redemptive act, that demands that what falls at least be offered the chance to be restored. The reader of today looks for this motion, and rightly so, but what he as forgotten is the cost of it. His sense of evil is diluted or lacking altogether and so he has forgotten the price of restoration.”

Nesta piedade popular, registamos o nosso ganho em sensibilidade e a nossa perda em visão: se outras eras sentiam menos, elas viam mais, mesmo se elas viam com o olho cego, profético e não sentimental de aceitação, que, por assim dizer, é o olho da fé. Na ausência desta fé, agora governamos por meio da ternura. (O'Connor 1961, p.830)⁹²

A Graça, em Flannery O'Connor, nunca se manifesta suavemente, com a serena beleza de uma visão transcendente, mas sempre com a violência de um trauma, de um soco que bate e dói: como um livro atirado à cabeça ("Revelação"), um tiro na cabeça ("A Good Man Is Hard To Find"), um granizo de pancadas de vassoura nas costas ("As Costas de Parker"), o peso de um touro caído que mata ("Greenleaf"), a "face da nova miséria que se sente" ("A circle in the Fire", O'Connor 1955, p.250).

A Graça não é a retribuição de uma obra boa ou de um bom arrependimento, de uma conversão, mas o choque da revelação inesperada da própria indignidade dela. É este reconhecimento grotesco (ver a face da própria miséria)⁹³ a redenção, a manifestação salvadora de Deus na vida, ficando sempre em suspenso quais serão as consequências morais desta epifania: a narrativa, carateristicamente, pára no momento da revelação, sem se debruçar sobre as consequências, que são em geral destrutivas, e não infrequentemente levam à morte de quem é afetado ou de alguém que lhe é próximo.

Se a narrativa de O'Connor está repleta de 'monstros' é porque

92. "In this popular pity, we mark our gain in sensibility and our loss in vision: if other ages felt less, they saw more, even though they saw with the blind, prophetic, unsentimental eye of acceptance, which is, to say, of faith In the absence of this faith now, we govern by tenderness."

93. No conto que traz o título programático "Revelação", é literalmente perante um curral de porcos ("espreitou os porcos dentro do curral, como se observasse o centro de um mistério." O'Connor 1965, pp.181-182) que se consuma a epifania final em que aquele Jesus que recusa sistematicamente responder-lhe envia a Mrs. Turpin, a protagonista, uma "visão": "Ergueu as mãos sobre o curral num gesto profundo e hierático. Uma luz visionária repousava nos seus olhos. Viu essa faixa no céu como uma colossal ponte suspensa, erguendo-se da terra sobre um campo de chamas ardentes. Uma turba vasta de almas perdidas atravessavam-na a caminho do céu" (*Ib.*, 182).

pra ela eles são a única figura em volta da qual reformular poeticamente (sensatamente) a possibilidade da redenção no horizonte da crise contemporânea da crença e da normatividade.⁹⁴ Numa sociedade marcada pela alienação, Graça é ser confrontados com esta condição, recuperando a sinceridade da indignação e da deprivação, a consciência da própria incapacidade de ser si mesmos sem a ocorrência milagrosa de uma epifania: eventualidade (improvável, imprevisível, inesperada) de uma circunstância, de um encontro, em que o sujeito toma consciência da própria inautenticidade e da própria deformidade,⁹⁵ numa dádiva que não se resolve em triunfo da autodeterminação, mas, pelo contrário, como irrecusável constrição. Os personagens de Flannery O'Connor propriamente nunca se 'convertem': nunca escolhem, são antes 'forçados' a uma sinceridade tão 'violenta' que dá cabo da sua vida (reconhecer-se é, quintessencialmente, cair).

A violência da experiência da redenção representada não pode poupar o leitor. Tornando-se testemunha profética da natureza da Graça, a narrativa deste trauma desperta-o da sua inércia ética e religiosamente conformista.⁹⁶ Exatamente como a Graça, a escrita produz uma revelação (da Revelação), que não consiste em 'transmitir verdades', mas em

94. We "live now in age which doubts both fact and value, which is swept this way and that by momentary convictions. Instead of reflecting a balance from the world around him, the novel now has to achieve one from a felt balance inside himself. There are ages when it is possible to woo the reader.; there are others when something more drastic is necessary" (O'Connor 1960, p. 820).

95. Intuição relançada por Tolentino Mendonça num poema em que lembra a passagem de S.Paulo (1 Co 4, 13: "Tornámo-nos, até ao presente, como o lixo do mundo e a escória do universo"), cuja transcrição O'Connor tinha à cabeceira da cama: "Os orantes são mendigos da última hora / remexem profundamente através do vazio / até que neles / o vazio deflagre / São Paulo explica-o na Primeira Carta aos Coríntios, / «até agora somos o esterco do mundo» / citação que Flannery trazia à cabeceira" (Mendonça 2006, p. 178).

96. Desde que "The reader wants his grace warm and binding, not dark and disruptive" (O'Connor 1963, p.862), o objetivo principal do autor será não produzir "sentimental literature" (O'Connor 1957, p.804) para desmentir, destruir esta expectativa: "by separating nature and grace as much as possible, [an average Catholic reader] has reduced his conception of the supernatural to pious cliché and has become able to recognize nature in literature in only two forms, the sentimental and the obscene, [...] and the similarity between the two generally escapes him" (O'Connor 1957b, p.809). "To look at the worst will be for him no more than an act of trust in God" (*Ib.*, p.810).

ajudar o leitor a olhar para o real como um mistério:

Não acredito que se possa impor a ortodoxia à ficção. Acredito que ler pode contribuir a aprofundar a própria ortodoxia se não se tiver medo de visões estranhas [...]. São Gregório escreveu que todas as vezes que o texto sagrado descreve um fato, ele revela um mistério. E é isso que o escritor de ficção, no seu nível mais baixo, tenta também fazer. (O'Connor 1963, p.861)⁹⁷

É esta a chave do “realismo grotesco”, um realismo das distâncias (O'Connor 1960, p.817) que “se afasta dos padrões sociais típicos, em direção à miséria e ao inesperado” (*ib.*), que é o oposto da estratégia narrativa de autores como Henry James:

Henry James disse que na sua ficção ele fazia as coisas da maneira que é mais comum. Penso que o escritor de ficção grotesca as faz da maneira que é menos comum, porque no seu trabalho as distâncias são tão grandes. Ele anda à procura de uma imagem que conecta ou combine ou incorpore dois pontos; um é um ponto no concreto e o outro é um ponto não visível ao olho nu, mas em que ele acredita com firmeza, tão real para ele, quanto aquele que todos veem (*ib.*, p. 816)⁹⁸

‘Expor’ a comunhão do visível com o invisível como duas faces da realidade implica produzir uma ‘distorção’ da percepção do leitor que é traumática e corre sempre o risco de ser destrutiva (“O problema para um romancista desse tipo será agora até que ponto ele pode distorcer sem destruir”, *ib.*, p.821),⁹⁹ mas dentro da condição de “*displacement*” que é própria do homem contemporâneo, de dissolução de toda a referência

97. “I don’t believe that you can impose orthodoxy on fiction. I do believe that you can deepen your own orthodoxy by reading if you are not afraid of strange visions [...]. Saint Gregory wrote that every time the sacred text describes a fact, it reveals a mystery. And this is what the fiction writer, on his lower level, attempts to do also.”

98. “Henry James said that in his fiction, he did things in the way that took the most doing. I think the writer of grotesque fiction does them in the way that takes the least, because in his work distances are so great. He’s looking for one image that will connect or combine or embody two points; one is a point in the concrete and the other is a point not visible to the naked eye, but believed by him firmly, just as real to him, really, as the one that everybody sees.”

99. “The problem for such a novelist will be to now how far he can distort without destroying”.

social comum da crença e de alienação solitária do indivíduo-massa, ela é a única maneira de testemunhar credivelmente que a “redenção tem uma causa na vida real que vivemos e que por isso tem sentido”. Este sentido não consiste, para Flannery O’Connor, em pôr em caminho uma transformação que tire ao homem “a marca da imperfeição”.¹⁰⁰ Nada pode estar mais distante da fé cristã de todo o programa de demiúrgica autorrealização do homem como ser ‘salvado’, limpo da humana imperfeição. A redenção nesta terra não é ‘sair’ do mal, mas aprender a olhar para ele à luz da presença de Deus, ganhando a consciência de “que o mal não é simplesmente um problema a ser resolvido, mas um mistério a ser enfrentado” (O’Connor 1963, p.862).¹⁰¹

Clarice Lispector

Em Clarice Lispector, por sua vez, o que encontramos são sobretudo experiências de estranhamento, situações de “desorganização” dos padrões identitários adquiridos (“O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma”, APSGH, p.19), em que uma epifania singularmente traumática *revela* à personagem a sua condição de alienação profunda, mas ao mesmo tempo abre-lhe a porta de uma transformação interior que se cumpre como a descoberta de que a vida é mistério, alteridade irreduzível ao eu, com o qual, no entanto, é possível entrar em comunhão numa ‘rendição’ inefavelmente ‘redentora’. Em nenhum outro texto de Lispector este padrão narrativo recorrente é exposto com a nítida clareza alcançada na *Paixão segundo G.H.*, em que o estranhamento se configura precisamente como aquele processo de desativação

100. Cf. o comentário de O’Connor ao conto de Nathaniel Hawthorne “The Birthmark” (O’Connor 1961, pp.823s.) in “A memoir of Mary Ann”, texto dedicado precisamente à questão da aceitação do mal, em particular do sofrimento, que deve ser acolhido não como praga a eliminar, mas como condição humana de que cuidar: “A ativa eliminação da imperfeição humana” (*Ib.*, p.830), observa O’Connor, é uma ocupação maior da nossa época, e ela é algo de completamente diferente do empenho para estar ao lado de quem sofre, vencendo o “gelo no sangue” e a “repulsa para a fealdade” (*Ib.*, p.824) que nos afasta dele. Afinal, “The communion of Saints ...is a communion created upon human imperfection, created from what we make of our grotesque state” (*Ib.*, p.831).

101. “[T]hat evil is not simply a problem to be solved, but a mystery to be endured”.

da identificação sentimental e do prazer da beleza, que se produz ao virar-se para o deforme e o repugnante. A eucaristia da barata que está no centro do romance é a celebração sacramental desta despedida dos sentimentos¹⁰² e da beleza¹⁰³ como estigma de inautenticidade,¹⁰⁴ consumada como passagem pelo repugnante e pelo imundo,¹⁰⁵ como ‘detranscendentalização’, perda da falsa transcendência (*Ib.*, p. 76): renúncia à própria pretensão humana, de sujeito, de ser diferente do objeto,¹⁰⁶ de o transcender.

Eu sabia que o erro básico de viver era ter nojo de uma barata.

É que a redenção devia ser na própria coisa. E a redenção na própria coisa seria eu botar na boca a massa branca da barata. (*Ib.*, 128)

102. “Eu estava limpa da minha própria intoxicação de sentimentos, limpa ao ponto de entrar na vida divina que era uma vida primária inteiramente sem graciosidade.” (APSGH, p.82)

103. “Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum pano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais que isto. O Deus é maior que a bondade com a sua beleza.

Ah, despedir-se disso tudo significa tal grande desilusão. Mas é na desilusão que se cumpre a promessa, através da desilusão, através da dor é que se cumpre a promessa, e é por isso que antes se precisa passar pelo inferno: até que se vê que há um modo muito mais profundo de amar, e esse modo prescinde do acréscimo da beleza. Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro do Deus, e por isso não o contradizem.” (*Ib.*, 125).

104. “[A]deus beleza do mundo. Beleza que me é agora remota e que não quero mais. Estou sem poder mais querer a beleza” (*Ib.*, 65). A “limpeza” e a ‘conformidade’ própria desta beleza eram condição destruidora de não ser nada mais do que uma cópia agradável de si mesmos: “Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira [...]. Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita. Pois tudo isso é que me torna generosa e bonita.” (*Ib.*, 24). Abandonar a ‘falsidade’ própria desta beleza (feita de ordem e unidade) torna possível a descoberta de uma nova forma de beleza, que “horroriza” e mete medo em desvendar a face de Deus como aquilo que revela a nudez final do homem, o seu ser mais profundo: “Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede. A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me horrorizava.” (*Ib.*, 77)

105. “Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos [...]. Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo” (*Ib.*, 56) (frase destacada como refrão, como cerne, que encerra um capítulo para ser repetida em abertura do capítulo sucessivo). “Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz. [...]. Porquê? por que não queria eu me tornar imunda quanto a barata?” (*Ib.*, 57).

106. Erro denunciado na citação de Bernard Berenson escolhida por Lispector como epígrafe do livro: “A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die” (*Ib.*, p. 99) (“Uma vida completa pode ser aquela que acaba numa identificação tão plena com o não-eu que não há nenhum eu a morrer”).

Comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria minha pureza fácil.

O antipecado. Mas a que preço.

Ao preço de atravessar uma sensação de morte. (*Ib.*, 129)

É unicamente ao ‘baixar-se’, ao reconhecer a própria identidade de objeto, de coisa, que o ser humano recupera a própria subjetividade alienada,¹⁰⁷ falsificada na sua autocompreensão socialmente determinada.¹⁰⁸ É na *kenosi*¹⁰⁹ que o sujeito sai da alienação de se pensar só como ser social, fatural, e encontra a epifania mística de si mesmo como mistério,¹¹⁰ como parte do divino:

“Eu vi. Sei que vi porque não dei ao que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo. Sei que vi – porque para nada serve o que vi. (*Ib.*, p.14)

“Eu “sabia que era uma glória, e tremia toda nessa glória divina primária que, não só eu não compreendia, como profundamente não a queria.” (*Ib.*, p. 50)¹¹¹

O estranhamento que culmina na ingestão repugnante da matéria branca da barata, produz-se como progressiva dissolução da própria identificação consigo mesma em que a protagonista é ‘forçada’ a iden-

107. “Pela primeira vez eu me espantava de sentir que havia fundado toda uma esperança em vir a ser aquilo que eu não era [...]. Para saber o que realmente eu tinha a esperar, teria eu antes que passar pela minha verdade?” (*Ib.*, p.46).

108. “Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender.” Mas “eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva.... Eu tinha de cair na danação da minha alma.” (*Ib.*, 46-47).

109. Cf. em particular o último capítulo do romance, que é todo uma articulação da *kenosi* do eu, do seu esvaziamento e rebaixamento, como meio para recuperá-lo: “A desistência é uma revelação [...]. Desisto e para a minha pobreza humana abre-se a única alegria que me é dado ter, a alegria humana [...]. “E, finalmente, me votando à minha queda, despossoal, sem voz própria, finalmente sem mim” ganhei “confiança [...] Eu confiava.” (*Ib.*, 139) “Eu botara na boca a matéria de uma barata, e enfim realizara o ato ínfimo. [...] Por não ser, eu era[...]. Mas agora eu, muito menos que humana – e só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já é inumano” (*Ib.*, p.140).

110. “«Não saber» – era assim então que o mais profundo acontecia?” (*Ib.*, p.130).

“A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender” (*Ib.*, p.87, p.89).

111. Eu “estava saindo do meu mundo e entrando no mundo [...]. É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo” (*Ib.*, p.50).

tificar a própria inautenticidade, a se desmistificar. E só ao comungar a barata, ao assumir sacramentalmente (não apenas cognitivamente) a própria identidade nojenta (“ἀτιμωτάτων”: sórdida) de besta impura, que a protagonista de Lispector se entrega plenamente à Graça da revelação, da possível comunhão com uma presença divina que permeia a realidade como mistério. A redenção é ganha através de uma experiência de “Paixão”, de uma passagem pelo inferno, por aquilo que mais repele o homem:

Eu “quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo, e não na promessa, quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal.” (*Ib.*, pp. 65-66)

O Inferno tem de ser aceite¹¹² para que o homem se ganhe a si mesmo, trocando a beleza pela identidade (*Ib.*, pp.123ss.), no abandono da “falsa transcendência” (*Ib.*, p.76) em prol da visão da própria “nudez final na parede”, em que o homem contempla, “com medo”, a “face de Deus” e a própria, obedecendo finalmente a uma lei suprema da dignidade humana: “conhecer-se e conhecer ao mundo é a lei que, mesmo inalcançável não pode ser infringida, e ninguém pode escusar-se dizendo que não a conhece” (*Ib.*, 77).

Também neste caso, como em tantas passagens da narrativa de O'Connor, a redenção final proporcionada por esta revelação não é moral, no sentido que não se produz como ‘conversão’ ética, como uma nova vida de obras, de expiação dos próprios pecados e de correção

112. “ – Então – então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno.” (*Ib.*, p. 95, cf. também pp. 96ss.). A solidariedade com o mundo implicada nesta ‘opção pelo inferno’ é ponto de vista muito próximo ao de O'Connor: “Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, as o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo” (*Ib.*, p.137).

dos próprios erros.¹¹³ É, antes, uma catarse,¹¹⁴ redenção ‘mística’ proporcionado pelo passivo acolhimento da manifestação da realidade como mistério, como alteridade não disponível, não dominável, pela desistência de si na rendição à incontrolável presença do divino: “Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é glória própria da minha condição.” “A desistência é uma revelação” (*Ib.*, 138 e 139)¹¹⁵

Conclusão

A tragédia põe-nos perante uma queda (mudança da felicidade para a infelicidade), inspirando-nos o temor de passar pelo mesmo e a compaixão por quem cai não por maldade, mas por um erro de discernimento. Este duplo sofrimento (transitivo e intransitivo, relativo a nós mesmos e aos outros) é o vetor da mensagem ética da tragédia: se a queda é o preço universal da finitude, o estigma da falibilidade humana (estamos todos prestes a cair, mais cedo ou mais tarde), o que salva a nossa dignidade, o que faz do indivíduo um herói, é a livre aceitação desta fatalidade, no reconhecimento consciente de que não há salvação possível: o homem tem de viver, e de morrer, na radical ausência de

113. “Para a minha anterior moralidade profunda – minha moralidade era o desejo de entender e, como eu não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade – para a minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela minha moralidade, a glória dura de estar viva é horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha.

É que um mundo todo vivo tem a força do de um Inferno” (*Ib.*, 17). A “liberdade não resolve a culpa. Mas é preciso ser maior que a culpa. A minha ínfima parte divina é maior que a minha culpa humana. O Deus é maior que minha culpa essencial. Então prefiro o Deus, à minha culpa.” (*Ib.*, 68).

114. “Será preciso «purificar-me» muito mais [...]. Antigamente purificar-me significaria uma crueldade contra o que eu chamava de beleza, e contra o que eu chamava de beleza, e contra o que eu chamava de «eu», sem saber que «eu» era um acréscimo de mim” (*Ib.*, 135).

115. Uma desistência que leva à adoração, palavra com que se conclui o livro: “E entregando-me com a confiança de pertencer ao desconhecido. Pois só posso rezar ao que não conheço” (*Ib.*, 140). “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - -----” (*Ib.*, 141).

Deus, porque que haja um ou muitos Deuses não faz para ele diferença nenhuma.¹¹⁶

Na literatura pós-trágica, grotesca, do estranhamento, pelo contrário, já não há lugar para quedas, porque não há lugar para os heróis. Na secularização pós-cristã do pecado em contingência, a humanidade pós-trágica do estranhamento está caída antes de se aventurar na ação. É uma humanidade feita dos “seres vis” do aristotélico registo cómico, para os quais a queda não é uma peripécia, mas um estado:¹¹⁷ não podem cair porque eles nunca estiveram em alto. São *freak*, diria O’Connor: marcados por um estigma físico, social, cultural, que os torna banais (como em geral as protagonistas de *Lispector*), ou consistentemente defeituosos, deformes, falhados, tão enraizados na própria deficiência que acabam por ser ‘anódinos’, incapazes de ter (e suscitar) um verdadeiro sofrimento e de exercer uma verdadeira ação. Indivíduos que já não conseguem reconhecer-se como sujeitos, destituídos de autenticidade e autodeterminação, os protagonistas da literatura cómica do estranhamento estão *caídos* numa condição que está abaixo da queda do erro trágico, porque nela o bem já não é pensável como norma moral, mas unicamente como Graça, objeto de um desejo de redenção completamente indisponível ao ser humano: a ideia do Bem, naufragada moralmente, só é pensável teologicamente, num resgate eventualmente impossível, mas de cuja exigência não se abdica.

Despidos de liberdade e autodeterminação, objeto dos poderes em que a razão se autonomiza como puro domínio (técnico, burocrático, económico, ideológico), para eles nada se passa, ao não ser, eventualmente, uma inextinguível espera do bem como mistério do dom prefigurado pelo desejo (como em tanto Beckett, apesar de todo o breu

116. A recusa socrática desta indiferença do divino é o núcleo autêntico do facto de que Sócrates ‘mata’ a tragédia, como realçado pelo Nietzsche do *Nascimento da Tragédia*, numa reconstrução que resulta certa, mesmo para quem não partilha o antissocratismo irracionalista que a alimenta (Nietzsche 1872/1886).

117. *Tous ceux qui tombent* e *Cascando* é o título emblemático de duas peças radiofónicas de S. Beckett.

em que o homem está envolvido). Ou, então, o que se passa é a pura manifestação deste estado de destituição, infligida por uma norma moral que se torna o principal agente da alienação, despindo o homem da sua dignidade de sujeito e desfigurando grotescamente a sua não resignação ao sofrimento como passiva resistência corpórea, cegueira irracional misticamente disruptiva (como em Kafka). Ou, enfim, o que acontece (na visão de Lispector e O'Connor, sardonicamente capazes de heterodoxa esperança) é a, para Aristóteles moralmente repugnante, elevação do indigno, mudança não agida mas sofrida, fruto de uma misteriosa ocorrência exterior, que põe o ser inferior, misericordiosamente, a subir ("Tudo O Que Sobe Tem de Convergir"). A mudança (peripécia) é então trauma que resgata, que produz reconhecimento, revelação, e ensina a sofrer quem não sabia sofrer. São as lágrimas de Parker, finalmente capaz de compaixão em relação a si mesmo e de se chamar pelo próprio nome (O'Connor 1965/2015, p. 203); é o terror de Julian ao ver-se entrar "no mundo da culpa e da mágoa" (*Ib.*, 25). É a epifania kenótika do impuro como verdade desorganizadora que quebra o inautêntico através da consumação do "ato ínfimo" (*A paixão segundo G.H.*). É a intuição, repugnante, que revelação e redenção se dão no massacre (cômico e não trágico) de uma família disfuncional por parte de uma banda de criminosos em fuga, à beira de uma estrada ("A Good Man is Hard To Find"). Intuição moralmente repugnante, deforme, para o homem. Misteriosamente autêntica na luz da graça de Deus.

Referência

- ALIGHIERI, Dante. *Opere*. A cura di Manfredi Porena e Mario Pazzaglia. Bologna, Zanichelli, 1966.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando furioso*. 1516. Tr. Port. PERIQUITO, Margarida – Lisboa: Cavalo de Ferro 2007. ISBN 978-989-623-067-8

- ARNOLD, Matthew - *The Study of Poetry* (1880). Introdução geral a *The English Poets*, edited by T. H. Ward). *Essays: English and American*. Vol. XXVIII. The Harvard Classics, edited by Charles W. Eliot. New York: P.F. Collier & Son, 1909-1914, pp.1-41.
- ARISTÓTELES - *Poética*. Tr. port. VALENTE, A.M. 4ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian 2011. ISBN 9789723110777. Ed. grega: *Aristotle's Ars Poetica* KASSEL, R. [ed.]. Oxford: Clarendon Press, 1966. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Aaction%3D1447a>. (Consultado a 20.12.2019).
- ASSMANN, Jan - *Die Mosaische Unterscheidung: oder der Preis des Monotheismus*. München: C. Hanser Verlag, 2003. ISBN 978-3-446-23675-2.
- AUERBACH, Erich. 1949. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* – Fiftieth-Anniversary Edition. (Tr. ingl. Princeton: Princeton University Press 2003). ISBN 978-0691113364.
- BECKETT, Samuel - *En attendant Godot* (1952). Tr.port. VIEIRAMENDES, José Maria - *À espera de Godot*. 6ª ed. Lisboa: Cotovia, 2013. ISBN 978-972-795-008-9.
- BERGSON, Henri- *Le rire: Essai sur la signification du comique* (1940). 6ª ed. Paris: Presses. Universitaires de France, 1991. ISBN: 9782130439714.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence* (1973). 2ª ed. Oxford, New York: Oxford U.P., 1993. ISBN 978-0-19-511221-4.
- BRECHT, Bertolt. *Schriften zum Theater*. Frankfurt/M: Suhrkamp 1957. ISBN 3-518-01041-7. Tr.port. PAIS BRANDÃO, Fíama - *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1978.
- CARLYLE, Thomas. *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1840). In:
- SORENSEN, David R.; KINSER, Brent E. [ed.]. New Haven and London: Yale U.P. 2013. ISBN 9780-300-14860-2, pp. 19-195.
- DE MAN, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1971). 2ª ed. Minneapolis /London: University of Minnesota Press, 1983. ISBN 081661135.
- DE MAN, Paul. The Concept of Irony, in Id. *Aesthetic Ideology*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1996, pp.

- 163-164, ISBN 9780816622047.
- DOMENACH, Jean-Marie – *Le retour du tragique*. Paris: Seuil, 1967. ISBN 2-02- 000614-6.
- ELIOT, Thomas S. *The Idea of a Christian Society*. London: Faber and Faber, 1939.
- ELIOT, Thomas S. *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber and Faber, 1948.
- FREUD, Sigmund. Das Unheimliche (1919). In: Id., *Gesammelte Werke*. FREUD, Anna [et al.] [ed.] (1996). 7ª ed. 2007 Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch-Verlag. Bd. XII, *Werke aus den Jahren 1917-1920*. pp. 227-278. ISBN 978-3-10-022713-3.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood (1967). In: Id., *ART and OBJECTHOOD. Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998. ISBN 9780226263199, pp. 148-172.
- GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. 1961. Paris: Arthème Fayard/Pluriel 2010. ISBN 978-2-8185-0144-3.
- GIRARD, René. *La violence et le sacré*. 1972. Paris: Arthème Fayard/Pluriel 2010. ISBN 978-2-8185-0206-8.
- GIRARD, René. *La route antique des hommes pervers*. 1985. Paris: Grasset et Frasnelle. Tr. it. GIARDINO, C. *L'antica via degli empi*. 2ª ed. Milano: Adelphi. ISBN 978-88-459-1023-4.
- GREENBERG, Clement. Avantgarde and Kitsch (1939). In: Id. - *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press 1989. ISBN 978-0-870-6681-2., pp. 3-21. Tr.port. FIGUEIREDO, João - *Vanguarda e Kitsch*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2018. ISBN 978-989-8928-02-3.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich. *WERKE in 20 Bänden*. Auf der Grundlage der Werke von 1932-1845 neue Ausgabe. Taschenbuch Ausg. 1986 Frankfurt/M: Suhrkamp, 1970.
- PHÄNOMENOLOGIE (1807) - *Phänomenologie des Geistes* (Bd.3, 1991). ISBN 3-518-28203-4 ÄSTHETIK (1836-1838) - *Vorlesungen über die Ästhetik* (B.de 13-14-15 - 1990, 1992, 1993). ISBN 3-518-09718-0/ 3-518-28214-X / 3-518-28215-8.
- HEIDEGGER, Martin – *Sein und Zeit (Ser e tempo)* (1927). 16ª ed. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986. ISBN 3484701226.
- HEIDEGGER, Martin. Nur noch ein Gott kann uns retten. Entrevista à revista alemã *Der Spiegel* (23 .09.1966) publicada no nr. 23/1976

- (31.05.1976), pp.193–219. Acessível em: <https://publitz.org/wp-content/uploads/2018/03/Heidegger-Spiegel-31-05-1976.pdf>. (Consultado a 20.12.2019).
- HORÁCIO - *Arte poética*. In: Id. - *Tutte le opere*. Tr., intr. e note de E. Cetrangolo. Milano: Sansoni Editore, 1993. ISBN 88-450-4938-8, pp. 529-553.
- JAEGER Werner. *Paideia: A formação do Homem Grego (1933-1947)*. Tr. port. de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KANT, Immanuel. *Kritik der praktischen Vernunft (1788)*. *Theorie-Werkausgabe Immanuel*
- KANT, Immanuel. WEISCHEDEL, W. [ed.] (1968). 6ª ed. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1981. Vol. VII, pp.103-302. ISBN 3518076566.
- KANT, Immanuel. *Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis (1793)* *Theorie-Werkausgabe cit.* Vol. XI, pp. 125-172. ISBN 9783518277928. (tr.port. MORÃO, Artur. Sobre a expressão corrente: *Isto pode ser correcto na teoria, mas nada vale na prática (1793)*). Acessível em http://www.lusosofia.net/textos/kant_immanuel_correcto_na_teorica.pdf (Consultado a 05.12.2019).
- KEATS, John. *The Complete Poetical Works of Keats*. SCUDDER, H.E. [ed.]. Cambridge Edition. Boston / New York: Houghton, Mifflin and Company, 1899.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986. ISBN 978-2-07-032801-7.
- LISPECTOR, Clarice - *A paixão segundo G.H.* Lisboa: 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2013. ISBN 978-972-708-563-7.
- MENDONÇA, José Tolentino. *A noite abre os meus olhos [poesia reunida]*. 2006. 3ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014. ISBN 978 – 972-37- 1789-1
- MOREL, Philippe. *Les grotesques: Les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*. Paris: Flammarion, 1997. ISBN 2-08-012639-3.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872/1886)*. Bd. I. In: Id. *Sämtliche Werke*. COLLI, Giorgio e MONTINARI,azzino [ed.]. Berlin /New York: De Gruyter, 1967-1977 (Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980). ISBN dtv 3-423-05977-X.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Zur Genealogie de Moral: Ein Streitschrift* (1887). Bd. V. *Sämtliche Werke*. Tr. port. DE SOUZA, Paulo César. São Paulo: Companhia das Letras 2007. ISBN 978-85-7164-823-4.
- NUSSBAUM, Martha. *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard University Press, 1997. ISBN 978-067417949.
- O'CONNOR, Flannery. *Collected Works*. Sally Fitzgerald [ed.]. New York: The Library of America, 1988. ISBN 978-0-940450-37-0
- O'CONNOR, Flannery. *A Good Man is Hard to Find*. 1955.
- O'CONNOR, Flannery. *The Violent Bear It Away*. 1960.
- O'CONNOR, Flannery. *Everything that Rises Must Converge*. 1965. *Ib.*, p. 481-695 (tr. port. CASANOVA, Rogério: *Tudo O Que Sobe Tem de Convergir*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015. ISBN 978-989-6411-561-7).
- CASANOVA, Rogério. *A Fiction Writer and His Country*. 1957
- CASANOVA, Rogério. *The Church and Fiction Writer*. 1957b
- CASANOVA, Rogério. *Some Aspects of the Grotesque in Southern Fiction*. 1960
- CASANOVA, Rogério. *Introduction to A Memoir of Mary Ann*. 1961
- CASANOVA, Rogério. *The regional writer*. 1962
- CASANOVA, Rogério. *The Catholic Novelist in the Protestant South*. 1963
- PLATÃO - *República*. Tr. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. ISBN 972-665-126-3.
- PLATÃO - *Fedro*. Tr. e notas Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 2000. ISBN 972-665-126-3.
- RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté 2: Finitude et culpabilité*. 1960. Paris: Aubier 1988. ISBN 2-7007-3103-4.
- SARFIELD CABRAL, Maria Luiza – *Manter a distância: A dimensão religiosa na obra de Agustina Bessa-Luís*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa, Época Contemporânea, apresentada à universidade Nova de Lisboa, 1993 (manuscrito).
- SHKLOVSKY, Viktor – *Art as Device* (1917), in *Theory of Prose* (1929). Acessível em: <https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/first/en122/lecturelist-2015-16-2/shklovsky.pdf> (Consultado a 20.12.2019)

- SNELL, Bruno. *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen* (1946). Tr. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*. 4^a ed. Torino: Einaudi 1963.
- TAYLOR, Charles. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- TRILLING, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge (Mass.), London (England): Harvard U.P, 1972. ISBN 0-74-80861-4.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen* (1953/1958/1971). Werkausgabe Bd I. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984. ISBN 3518099884. Tr. port. LOURENÇO, M.S. - *Investigações filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. ISBN 978-972-31-0383-0.
- WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads with Other Poems*. 2^a Ed. Bristol: T.N. Longman and O. Rees 1800.
- JEßING, Benedikt. Wertherfieber. In: Benedikt Jeßing, Bernd Lutz, Inge Wild (eds.), *Metzler Goethe Lexikon. Personen. Sachen – Begriffe*. 2. Auflage, Stuttgart/ Weimar 2004. ISBN: 3476020169, p.471.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doctor en Filosofía
y Letras, Universidad
Complutense de
Madrid e professor na
Universidad Pontifica
Comillas (UPC). Contato:
mgbaroartigo.comillas.edu

Agua de los abismos. Raíces de la poética de Miguel de Unamuno

Water from the abyss. Roots of the
poetics of Miguel de Unamuno

**Miguel García-Baró*

Resumo

Para o jovem Unamuno, o socialismo e a metafísica panteísta foram desenhados, respectivamente, como as respostas à fome na esfera económica e à sede na esfera religiosa. Pensemos no aspecto prospectivo do conhecimento, ou seja, de como a metafísica olha para o futuro. Assim, em vez de previsão por cálculo que deduz das leis as suas consequências, como o fundo divino da realidade é vontade, amor, sentimento, e, por isso mesmo, não é representável, à dedução científica devemos acrescentar a antecipação poética e, melhor ainda, a esperança amorosa, a vontade determinada que quer acompanhar a tradição eterna para prefigurar o seu significado a vir. E isto é, acima de tudo, fé viva, capaz de criar o que não vê. O grande poeta e pensador Miguel de Unamuno foi nos seus primeiros tempos um defensor e apreciador do sentimento eufórico (não do sentimento trágico) da vida. Este ensaio traça a essência desta posição e aponta a transformação subsequente e como, por outro lado, a poesia teria de se tornar o instrumento expressivo fundamental deste pensamento após a sua evolução.

Palavras-chave: Panteísmo, socialismo, intra-história, tradição eterna

Abstract

For the young Unamuno, socialism and pantheistic metaphysics were designed, respectively, as the responses to hunger in the economic sphere and thirst in the religious sphere. Let us think about the prospective aspect of knowledge, that is, how metaphysics looks to the future. Thus, instead of prevision by calculation which deduces from laws its consequences, as the divine background of reality is will, love, feeling, and therefore not able to be properly represented, to the scientific deduction we must add poetic anticipation and, better still, loving hope, the determined will that wants to accompany the eternal tradition to prefigure its meaning to come. And that is, above all, living faith, capable of creating what it does not see. The great poet and thinker Miguel de Unamuno was in his early days a defender and appreciator of the euphoric (not tragic) feeling of life. This essay traces the essence of this position and points out the subsequent transformation and how, on the other hand, poetry would have to become the fundamental expressive instrument of this thought after its evolution.

Keywords: Pantheism, socialism, intrahistory, eternal tradition

Crucifica a Dios (...) todo el que hace servir el ideal a sus intereses temporales o a su gloria mundana.

Y el tal es un deícida

(Miguel de Unamuno, en el capítulo IX de *Del sentimiento trágico de la vida*)

Que eres, Cristo, el único
hombre que sucumbió de pleno grado,
triunfador de la muerte, que a la vida
por Ti quedó encumbrada. Desde entonces
por Ti nos vivifica esa tu muerte,
por Ti la muerte se ha hecho nuestra madre,
por Ti la muerte es el amparo dulce
que azucara amargores de la vida;
por Ti, el Hombre muerto que no muere
blanco cual luna de la noche. Es sueño,
Cristo, la vida y es la muerte vela.
(Miguel de Unamuno, *El Cristo de Velázquez*, I, iv.)

1. Dos Unamunos que son el mismo

La concepción general de la realidad a la que había llegado el joven Unamuno en torno a los 30 años de su edad, tiene poca originalidad, es una síntesis de varias doctrinas en boga en los años finales del siglo XIX y merece muy bien el calificativo de sentimiento eufórico de la vida. Todo el mundo conoce, en cambio, a Unamuno firmando, en

torno a los 50 años, un célebre tratado *Del sentimiento trágico de la vida*.

En la síntesis juvenil a que me refiero, intervienen elementos que, en lo que concierne a la filosofía, proceden de Hegel (ese “Quijote del pensamiento”), Espinosa, Spencer, Marx, Herder, Comte, Darwin, el krausismo... En todo caso, son elementos que derivan de una visión *monista* de la realidad, completada luego con factores evolucionistas e historicistas, que apuntan a la dialéctica universal (de los conceptos, de las fuerzas de la materia y la vida y la historia, del desarrollo de cada hombre individual y de cada pueblo y aun de toda la humanidad), aunque en acepción laxa, mitigada del término *dialéctica*.

Es una síntesis a la que *había llegado* Unamuno en el sentido de que es el fruto de sus solitarios y grandes trabajos en el período tan duro de los años en Bilbao, antes de ganar la cátedra de Salamanca; pero es al mismo tiempo el *punto de partida* de las disquisiciones (en “vaivén de hipérbolos”)¹ que exponen sus ensayos maduros de primera hora, es decir, *En torno al casticismo* y los textos cronológicamente situados junto a los recogidos en ese libro. En efecto, Unamuno no demuestra ni intenta demostrar su posición en problemas de metafísica: se limita a desplegarla -ni siquiera por entero-, como quien entiende que el progreso de todos los saberes, para cualquier hombre de 1890 bien informado y libre de prejuicios religiosos e ideológicos, conduce por sí solo y con evidencia a ella. Lo que directamente le interesa es sacar conclusiones *regeneracionistas*, o sea, aplicaciones, a poder ser inmediatas, a los males de España, en vísperas de las últimas derrotas coloniales.

Mi tesis consiste en sostener que de la variación radical de esta metafísica-marco se ha seguido una parte esencial de la filosofía española contemporánea, sobre todo en lo que hace al problema de la determinación de qué sean *religión, hombre y Dios*.

La transformación dramática del fondo metafísico de los ensayos,

1. I, 20. (Estas cifras se refieren, desde luego, a los siete tomos de *Ensayos*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916-1918.)

los poemas y las actitudes públicas de Unamuno es una réplica dialéctica de la posición de partida. El posterior *sentimiento trágico de la vida* responde críticamente -como lo hizo de hecho en la persona misma de Unamuno, no solo en su literatura- al anterior sentimiento eufórico de ella; lo cual significa que una porción más que notable de los conceptos que acompañaban a este queda intacta en el pensamiento imbuido de tragedia (de cierta tragedia, que quizá no es la que aparentemente encuentra *prima facie* el lector un poco distraído).²

Cuando en 1916, para las ediciones de la Residencia de Estudiantes, preparó Unamuno siete tomos de sus *Ensayos* de entre 1894 y 1911, apenas dejando al margen *Nicodemo el fariseo* (1898), llevó a cabo él mismo una antología esencial de su pensamiento más significativo entre esas fechas, aparte, claro está, de la *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), las novelas y los relatos (sobre todo, *Paz en la guerra* y *Amor y pedagogía*) y el espléndido poemario publicado en 1907. Hay, pues, que

2. De hecho, yo mismo debo en cierto modo cantar la palinodia respecto del modo correcto de leer los primeros ensayos de Unamuno. Escribí hace un par de años, en mi libro *Sentir y pensar la vida*, que el ensayo de noviembre de 1896, *El Caballero de la Triste Figura*, expresaba la esencia de quien vivió con plenitud rara el sentimiento eufórico de la vida, y ahora reconozco que, aunque algunas de las fórmulas más poderosas de la metafísica en que ese sentimiento se fundaba se encuentran, sin duda, en este ensayo, él mismo, globalmente tomado, se sitúa, como el dedicado en julio del mismo año a *La regeneración del teatro español*, en la bisagra entre el joven y el hombre que dejó de soñar el sueño de la euforia y entró en la madurez de un cierto cristianismo de agonía, de combate (madurez de la cual apenas en contadas ocasiones parece Unamuno haber ido más allá: al cristianismo de la gracia sentida).

Unamuno pasó en 1896 del panteísmo al monoteísmo -del monismo al dualismo, vale también decir-, aunque sin terminar de reconocer esta transformación o -lo que es peor- describiéndola las más de las veces con las fórmulas que largos años de panteísmo le habían hecho muy familiares y muy necesarias. En efecto, en *El Caballero de la Triste Figura* no hay apenas otra señal de que la transformación ha comenzado que la renuncia a Alonso Quijano, para quedarse con don Quijote; cuando sólo un año antes la posición de Unamuno era absolutamente la opuesta, y don Quijote debía quedar sepultado en la memoria de la persona que, después de haberlo soñado y hasta encarnado, al fin se despierta y recobra la lucidez de este mundo, expresión de lo Absoluto.

Y fue un acontecimiento el desencadenante de este giro: la llegada de un hijo que, con pocos meses, fue tronzado por la meningitis y convertido en un monstruo lleno de dolores. Durante los siete años de vida atormentada de este niño, Unamuno escribió habitualmente al borde de su cama. *Morirás con la aurora, / flor de la muerte; / te rechaza la vida. / ¡Qué hermosa suerte!* (Brizadora I: una estrofa del poema que guardó Unamuno siempre consigo.)

tomar muy en consideración, a la hora de entender y trasladar a nosotros a Unamuno, esta recopilación.

Pero ella misma advierte que de ninguna manera se la debe considerar como el resumen de la filosofía de un joven o primer Unamuno, el de antes del *Sentimiento trágico* (1912), por ejemplo. De hecho, sucede que estos trabajos recogen, en efecto, la sustancia del joven Unamuno (el de antes de 1896-1898, momento del nacimiento del niño enfermo, Raimundo, y la crisis religiosa mayor), pero también la inversión (imperfecta o, cuando menos, imperfectamente expresada) de su metafísica. La honda continuidad de la evolución de Unamuno lo llevó, nos dice él mismo en la introducción a los siete volúmenes, fechada en febrero de 1916, “a puntos de vista opuestos a aquellos de que se partió”.

Los ensayos *En torno al casticismo*, publicados en 1895, presentan la metafísica profesada por el joven Unamuno en la medida en que sirve a su principal propósito en esa colección unitaria de trabajos. Y este era el análisis de las causas del “marasmo” de España en los años inmediatamente anteriores a las últimas guerras coloniales, que pondrían de manifiesto hasta para los más optimistas el final de un ciclo histórico que, aunque en realidad acabado con la independencia de los virreinos americanos setenta años antes, mantenía su apariencia (y se lo trataría de resucitar enseguida con la aventura marroquí). En ciertos aspectos, es importante completar las ideas de *En torno al casticismo* con las presentadas en el ensayo más antiguo de la colección de los siete volúmenes mencionados, que versa sobre un tema aparentemente marginal: *La enseñanza del latín en España* (1894). En algún momento me valdré asimismo de imágenes tomadas de ensayos que datan de 1896, es decir, del tiempo en que se parten las aguas del pensamiento unamuniano. Pero este recurso no quiebra en nada la unidad peculiar a las cinco piezas *En torno al casticismo*, que, al desbordar con mucho el marco de aplicación española que ellas mismas se proponían, ofrecen en su conjunto la versión plena de la filosofía del sentimiento eufórico de la vida.

El diagnóstico del marasmo espiritual de España se hace con belleza terrible en el último texto; los cuatro anteriores han examinado sus raíces (las metafísicas y las históricas).

2. Por qué sentir eufóricamente la vida

La vida no es propiamente, en esta expresión, más que nuestra vida, mejor dicho, mi vida. Es desde ella desde donde todo se me presenta y es en ella como siento ese todo; pero ni mi vida es el Todo, ni lo es nuestra vida, ni tampoco, siquiera, lo es la vida misma.

El Todo es el Uno, y cierto atributo de esto Uno, Todo y Absoluto es la Vida, es el estar de alguna manera vivo (a través de que lo están propia y directamente alguna de sus partes, lo está también él mismo, ello mismo).

La Naturaleza, por su parte, es evolución, y como discutir acerca de su principio primerísimo es enredarse en una especulación extremadamente oscura, según mostró Kant, lo mejor es atenerse respecto de ese principio a la posición de Hegel, quizá tirando tanto o más a la de Espinosa y el antiguo estoicismo, o sea: que la Naturaleza es ella su propio principio, que ella es en definitiva lo Absoluto, no tanto, desde luego, en su lado fenoménico –*natura naturata*– cuanto en su lado oculto pero causal –*natura naturans*–, es decir, en sus leyes y en su recóndita vitalidad -o, quizá, pre-vitalidad; porque lo que llamamos en sentido pleno Vida es un producto evolutivo de la raíz absoluta, algo que surge de la mera Naturaleza por sus leyes mismas de evolución; de modo que en la causa profunda debe de haber lo que por mi cuenta llamaré pre-vida o proto-vida: Unamuno mismo habla directamente de Dios en alguna ocasión, de modo que estoy autorizado a tomarme esta pequeña libertad.³

La misma divina evolución, la evolución de lo Absoluto -que no es propiamente creadora, porque lo que hace es sacar del fondo de lo

3. I, 52; I, 156.

Absoluto, de su sustancia, todas sus consecuencias, todos sus efectos, a modo de inmensa circularidad hegeliana-, da lugar por su legalidad immanente a la vida humana, es decir, a la sociedad. Aquí manifiesta la ley natural o absoluta ser en verdad sobre-natural, porque la sociedad, el pueblo, el protoplasma de lo humano, es la base para nuevas formas extraordinarias de la vida, que injertan en ella, sin embargo, las primeras posibilidades de acelerarla y de errarla.

La existencia de la sociedad va ligada a la conciencia, o sea, a la realidad con la que, en la forma de la idealidad, la realidad divina se dobla mágicamente.

La conciencia es, en efecto, la realidad en que se refleja idealmente toda la realidad, incluso la de sí misma; y este reflejo, como va complementado por la actividad de la interpretación, abre el dominio no solo de la verdad, sino también del sueño, de la ilusión, del error y de la mentira.

Unamuno admitió en su primera posición filosófica un factor del hegelianismo que resulta muy problemático si no se lo toma a la vez que el resto de la filosofía en que nació. Y es que así como hay que diferenciar el fondo oscuro, la Causa, la *natura naturans* absoluta, de los fenómenos que son sus efectos –la *natura naturata* en su sentido amplísimo-, la conciencia, como reflejo de la realidad íntegra, no sólo lo es de los *fenómenos* sino también de su *fondo*.⁴

Tomemos un *hecho* cualquiera: este atardecer; tomemos también el hecho paralelo y simultáneo: mi experiencia de este atardecer (que se da en el mismo ahora presente que su objeto, y que le es estrictamente correlativo, en el sentido de que mi experiencia acompaña al atardecer parte a parte, momento a momento, casi atardeciendo ella misma, pero sin que en plenitud nada de la tarde sea un componente de mi vida ni nada de esta un componente de aquella). Ambos hechos ocurren espon-

4. El capítulo II de *Del sentimiento trágico de la vida* da testimonio de una manera más consecuente con el monismo científicista y ya nada hegeliana de comprender el problema de la verdad.

tánea, naturalmente. Yo no he querido vivir así la tarde, y no hay indicio de que nadie haya querido que así sea la tarde. La tarde acontece y yo, sumido en el mismo Todo que ella, solo que dotado de la vida en sentido propio que ella se diría que no tiene en absoluto, me veo experimentándola, viviéndola: esto es lo que *me acontece*, justo a la vez que pasa la tarde. Ella para mí y yo en ella.

La naturalidad, la espontaneidad, son aquí lo inevitable, lo que de suyo da el Todo Uno Absoluto aquí, ahora. Es el modo en el que lo Absoluto Único se encuentra en este momento. Y lo que sucede *naturalmente* ya no volverá a ocurrir nunca. Tampoco mi experiencia volverá jamás. Todo, el Todo mismo, *fluye*, cambia inmanentemente: se transforma siendo el mismo siempre y según la ley natural en él, según su espontaneidad, su esencia inmutable. El hecho aconteciendo es el *extra* de la interioridad definitiva, eterna, desde siempre y para siempre, de lo Único, o sea, de lo Divino. Lo Divino es el *intra* eterno de todos los hechos, y cada hecho es la modalidad actual y la exteriorización de este *intra* inmutable.

Llamamos, pues, a los fenómenos *hechos*: hechos de la naturaleza, de la vida, de la sociedad, de la conciencia individual (o relativamente individual). Tras los hechos, o mejor, dentro de ellos, inmanente a ellos, puesto que el efecto jamás es plenamente real si sale enteramente de su causa y no se mantiene subsistiendo en ella, queda el *fondo* esencial.

De este modo, en el fondo de la conciencia, en la intra-conciencia, mejor que sub-conciencia, deberá encontrarse reflejado el fondo indistinto –término de Unamuno mismo⁵ de la realidad, como se halla ahora y aquí, y siempre y por todas partes, constituyendo lo intra-fáctico de los hechos.

Miremos ahora en otra dirección: el principio global de los análisis sociológico-históricos de Unamuno estaba en el establecimiento de la distinción entre *pueblo* y *casta*, distinción respecto de la cual son secun-

5. I, 94.

darias las que se pueden hacer entre pueblo y *pueblos* y entre pueblos y *naciones*.

La idea de *pueblo* es el elemento más evidentemente romántico de esta metafísica, aunque, al mismo tiempo, sea el más duradero y el que mejor puede servir, a la larga, para ir depurando de romanticismos caedizos, como el propio Unamuno diría, las ideas de su autor.

Porque *pueblo* equivale aquí a *humanidad*, al ser mismo del hombre, que, como se notará inmediatamente, nunca ha sido tomado por el joven Unamuno –ni por el maduro, ni por el viejo...- en sentido individualista. Sin sociedad no hay sino animales homínidos, pero no seres humanos.

Pero ni *pueblo* ni *ser humano* son plenamente nociones estables, inmóviles. Las que sí lo son, son precisamente las que se refieren a los animales, sin que ello sea obstáculo alguno para aceptar las teorías de Darwin e incluso para concederles un puesto de primer rango en la visión panorámica de la realidad. Hay algo de evolución en lo que sean como tales el pueblo y el ser humano, pero nada en el ser del elefante o la hormiga. El pueblo, el ser humano, ejemplifican el caso principal de la *tradición eterna*, que es el concepto mediante el cual los análisis españoles de *En torno al casticismo* engarzan con la metafísica.

En efecto, la sociedad es el terreno de la historia propiamente dicha, porque la extensión del término hasta abarcar la *historia natural* es más bien origen de confusiones. La historia, pues, son los hechos patentes, los fenómenos a la luz de las conciencias. La intra-historia, en cambio, es el pueblo, la tradición eterna. Y para este caso sí habría que añadir, yendo en el sentido de la metafísica de Unamuno y más allá de sus palabras mismas, que la intra-historia tiene a su vez una *intra-intra-historia*, que ya no podemos en realidad llamar en ningún sentido historia, porque no es el conjunto de los hechos intra-fácticos (pero aún en sentido auténtico *hechos*) sino el fondo indistinto, la divinidad, la Causa.

Lo que sucede es, pues, sencillamente lo que *tiene que suceder*, habida cuenta tanto de la última interioridad del Todo como de la serie

infinita de sus exteriorizaciones, a la que aquella secreta esencia impide repetirse. Lo impide a tal punto, que constituye con ellas todas la serie en eterno despliegue de su naturaleza divina. Esta serie sí es realmente *historia natural*, ya que nada puede integrarse en ella más que en el lugar y el instante en que de hecho comparece; lo cual significa que el nuevo hecho es de alguna manera la consecuencia de todos los que forman la serie antes que él, a la vez que él mismo es la causa inmediata, la condición suficiente, de cómo sigue luego la serie. Y ya con esta indicación se ve cómo mi experiencia del hecho actual es simultánea y paralela a él, es necesaria y puramente experiencia de él, pero dista casi infinitamente de ser su *experiencia adecuada*, o sea, inagotable y perfecta.

E incluso estas descripciones entrañan otras consecuencias: que el Hecho es infinitamente más que la totalidad de lo que nuestras vidas todas experimentan de él, y que la suma de todas estas experiencias es una parte del Hecho al que se refieren fragmentariamente todas.

Retengamos, pues, este esquema general: *natura naturans* (lo Divino) y *natura naturata* (el Hecho o, mejor, el sistema histórico de los Hechos); es decir, en términos de Unamuno, *tradición eterna* en sus dos polos inseparables: lo *intra-histórico* y lo *extra-histórico*.

Unamuno vincula lo más íntimamente que cabe ambos lados de lo mismo, como se ve transparentemente en su predilección por el término *tradición eterna*. Este magnífico oxímoron refleja cómo el Todo *mismo* está en devenir *siempre*, exactamente según la imagen del mundo de Heráclito. El Todo es cada una de sus modalidades, pero éstas forman *historia*, o sea, *tradición*: unas pasan a las otras su ser y su sentido, su esencia misma; y este pasar es la regla de sí mismo (o sea, él no pasa: como no pasa en Heráclito el Logos, sino que es la divina ley esencia del Fuego, del Río, de la Guerra...).

En cierto modo, solo lo inexorable de *seguir pasando* y continuar así sedimentando sentido, trasladándolo a lo relativamente nuevo que aparece en cada ahora, es fijo y quieto en la visión que Unamuno se hace

de la realidad; porque en cierto modo las leyes de su *tradición* están también pasando. El Hecho es la Tradición; el Hecho es su propia Ley (o sea, el estado devenido e histórico no solo de las cosas que ocurren sino del modo en que lo hacen). Parece una paradoja; parece la misma paradoja de Pródico, el lejano discípulo de Heráclito; pero solo lo parece -y de esto se quejó siempre Unamuno: de ser tildado de paradójico por no ser entendido como dialéctico-.

Para quien considera en esta perspectiva Todo, todo tiene sentido, y lo tiene pleno, aunque quizá a nuestra vida no le sea dable penetrarlo. Pasa lo que tiene que pasar, lo único que puede pasar; pero además sobreviene con divina fuerza, con un poder absoluto, cuya crítica es sencillamente ridícula, impensable, solo propia de necios. El Hecho universal de ahora mismo es la voz de Dios, que trasciende la vida y está más allá de la persona, de la materia, de la historia -todas ellas son su expresión o exterior, a la vez que partes de su esencia en devenir-. La resistencia, la desobediencia, solo pueden proceder de la locura, de la inconciencia, del mal. Son como nada.

3. Rebaja de la euforia

Son como nada, pero son. Los hombres que reniegan de Todo siguen siendo sus servidores, sus acólitos, sus esclavos y, de alguna manera, incluso sus aliados. Así decía Heráclito. Pero el mayor problema no consiste en cómo interpretar de este modo hasta la más seria de las renunciaciones a formar parte de Todo divino alguno. En efecto, siempre se podrá encontrar que convienen al Bien en su marcha triunfal obstáculos que vencer, precisamente para afianzarse como Bien y no decaer, dormido en los laureles, de su perfección. Siempre podrá hacerse esto incluso con los más pertinaces díscolos. Igual que los réprobos irán a los infiernos en los que creyeron, así también los ateos se asimilarán a Dios al final.

El mayor problema tiene apariencias mucho más modestas, un aire

humilde e insignificante, una nariz chata y los pies descalzos: es el enigma del conocimiento verdadero del Todo, que permite la euforia y hasta obliga a ella. ¿Cómo puede la partecita del Todo que yo soy abarcarlo y como superarlo, para conocerlo tal como él es en sí y poder entonces sentirlo apropiadamente? ¿No tendría entonces la parte que ser el Todo mismo o, mejor aún -es decir, peor, mucho peor aún-, más que el mismísimo Todo? Sócrates viene a aguar la fiesta, aunque en realidad quiere trasladarla al Lugar mismo de la Dicha y sustraerla a la Ilusión y lo Falso. Con Sócrates, Todo se pone en tela de juicio.

Hay que mirar mejor el hecho parcial, simultáneo y paralelo del Gran Hecho, incluido en él, si es que él existe -¿y cómo negarlo o dudarlo?-, que es *mi vida*, mi vida ahora, mi experiencia y mi meditación de ahora mismo. ¿En qué consiste? ¿Qué pretende y qué consigue?

Pretende sondear el Todo, tanto en su aspecto divino como en su exterioridad. Pretende, de entrada, saber que Todo es Uno, aunque luego quizá reconozca que el detalle de cómo es la conversión precisa de tanta multiplicidad en unidad y de tanta falta de sentido en el puro Sentido, se le escape.

Consiste en una reflexión de la presunta partecita sobre el presunto todo, que está implicada en el avance eufórico, triunfal e incontrastable de éste, precisamente porque tal avance, si no cobrara conciencia alguna de sí mismo, estaría incompleto. Lo que merece ser entendido y ser sentido eufóricamente, si no se entiende y se siente hace ridícula figura y se desdice, ya solo por ello, de lo que pretende ser.

Por eso la conciencia dentro de la vida, a su vez inserta en el todo de la naturaleza y la historia, no es una enfermedad de lo Absoluto sino una necesidad de su perfección como tal. Solo que tiene una estructura paradójica: es como el momento en que, como dice Unamuno en un instante de pluma feliz, el Hecho se Re-hace.⁶ Lo En-sí real deviene, a la vez que permanece en su progreso eufórico, Para-sí ideal.

6. Cfr. I, 94.

La idealidad es, en este sentido, la vida que experimenta el Todo y lo siente en sus afectos (y si experimenta el Todo, ha de sentirlo en la euforia). La idealidad es como el espejo que faltaba a Narciso, el Uno.

Pero no estamos (Unamuno y yo) hablando del Logos de Dios (ahora, en el sentido neotestamentario o, indiferentemente, en el sentido de los idealistas); estamos hablando del conocimiento humano y, en realidad, de *mi conocimiento*, no del de la especie o del que idealmente algún día se pueda lograr; hablamos de este acto de experiencia y sentimiento de ahora mismo y mío.

Si lanzo la fuerza especulativa y la dejo a su arbitrio, entonces dirá, como Espinosa, que es propio de lo Absoluto el hecho de que lo real se esté reflejando, idéntico a sí mismo y pleno, en lo ideal; que a la serie de los hechos parciales carentes de vida y conciencia hay que completarla con la serie de los hechos parciales que a cada momento van acompañando el devenir del todo re-haciéndolo o reflejándolo de modo completo y adecuado a la vez que él se desarrolla conforme a su condición de *tradición eterna*. Y así el orden y la concatenación de lo ideal reproducirán con exactitud y plena *profundidad* el orden y la concatenación de lo real. Bastará seguir la cadena del conocimiento para descubrir la cadena del ser, cuyo espejo sin defecto es aquella.

Pero la filosofía no es la especulación sino cuando un poco de ésta anula todo exceso de ella misma. En este caso, yo estoy limitado a hablar de *mi conocimiento*, y lo que acabo de escribir en el párrafo anterior es más imaginación que conocimiento; o es más *wishful thinking* disimulado que verdad. Elevándome *de alguna manera* sobre Todo, le atribuyo conocimiento absoluto. O sea, *mi verdad* desborda el conocimiento absoluto y el Todo mismo, en un alarde de los modos bárbaramente expansivos que posee de suyo la especulación.

Por el contrario, atenerme a los hechos inmediatos y evidentes de la conciencia me indica que la capacidad de re-hacer el Todo a cada instante le está vedada a mi vida. Que la piense como una parte de la

Vida universal, como un modo finito del divino atributo Pensamiento, no cambia la situación: es enigmático si de veras he llegado legítimamente a esta concepción tan atrevida, porque el hecho es que yo, de entrada, no comprendo la realidad, y que, por más que luego me esfuerce, en mi pequeña conciencia no cabe entera nunca -a lo sumo, entenderé trabajosamente algunas articulaciones y algunas reglas de lo real-.

En todo caso, incluso dejando al margen la cuestión de las pruebas que respalden esta aparentemente evidente metafísica monista y evolucionista, se plantea el inmediato y real problema de con qué método y con qué garantías de éxito puedo yo, en mi limitada y pobre vida personal, experimentar y sentir del mejor modo lo que es la Tradición Eterna y lo que son sus Hechos.

Y ahora me acuerdo de la cuestión que orillé antes, solo que para evocarla en cierto otro sentido. Porque, en efecto, hay que explicar bien en qué consista la voluntad propia, individual, en el marco de este panteísmo monista y optimista. ¿Puede realmente alguien hacer algo relevante *motu proprio*, sin egoísmo ni anarquismo, solidario con todos los demás hombres? ¿O es cada presunto acto libre de un yo aislado nada más que una locura o una ilusión, cuando no obedece al impulso mismo de la Tradición Eterna?

4. La libertad y la verdad

Una iniciativa mía es ya también, por ejemplo, emprender el conocimiento del Todo real, reconociendo que me falta y, sobre todo, reconociendo su importancia decisiva para orientar el sentido de mi vida. Porque solo una vida basada en la verdad parece que no se extravía hasta malograrse.

Pero, como cualquiera otra, esta iniciativa es, en cuanto tal, una especie elemental de *excessus*, comparada con la marcha espontánea de la vida, que en mí se refleja como lo que pasiva y naturalmente me sucede. O, en todo caso, la iniciativa puede haber surgido de ese modo

natural y espontáneo; pero es evidente que yo decido luego sobre los mejores medios para realizarla. Y en esta opción hay ya esa salida como fuera y más allá del ámbito al que llega por sí solo el Todo. Se nos aparecen las opciones libres como un *extra* incluso respecto del *extra* que es el Hecho, contrastado con el *intra* de la Tradición Eterna. Las decisiones y las hazañas, mayores o menores, de los hombres son la *historia* en el sentido más superficial pero más habitual del término: lo que se ve en la escena del mundo, lo que en ella hace ruido, lo que se relata y rememora, lo que se celebra para bien o para mal, aquello que da *fama* a los hombres...

El acto histórico de dedicarse a la búsqueda minuciosa de la verdad tiene que sumergirse en la *intra-historia*; y ya plantear así el asunto, como un problema de buceo en las profundidades de uno mismo -lo que es inevitable cuando se permanece dentro del monismo metafísico-, es tanto como decir que la conciencia se echa a buscar su *inconciencia*, lo *inconciente* que es su *intra*. Si se quiere, lo inconciente solo relativamente a mí mismo, el buscador, si es que continuo suponiendo que mi propósito se describe de la mejor manera posible en los términos de Espinosa, o sea, dando por entendido que lo que queda para mí inconciente es en sí mismo lo ideal que el Todo contiene: el *atributo Pensamiento*, que en mi *modo finito* busca algún modo infinito suyo (algún ángel, algún dios conecedor, alguna Musa).

Yo busco una verdad que ya lo está quizá siendo en acto para la Divinidad, pero que para mí es, por hipótesis, mi *fondo inconciente*. Yo supongo, pues, en mí un abismo en el que se contiene una perspectiva verdadera sobre Todo, pero que ahora mismo es conciencia mía potencial, no auténtica verdad sabida. Es como suponer en lo íntimo de mí una *memoria* de todas las cosas, un maestro interior, que, a diferencia de lo que estas palabras significan en san Agustín, aquí son factores inconcientes ambos.

No me puedo proponer una exploración propia tan solo de la llamada

psicología profunda o *psicoanálisis*, aunque mi programa (el del joven Unamuno) tenga semejanzas muy grandes con el de Gustav Jung, poco posterior. Este yo mismo, este mí mismo, mejor dicho, que busco yo, no es ya mío sino universal a la vez que mío. Y si reconozco el peso que en la verdad tienen las ramificaciones históricas del género humano (las naciones y, como prefiere decir Unamuno joven, las *castas*), tendré que pasar hacia la verdad universal y última al través de la verdad derivativa de mi casta. Bajaré por ella luego hasta la raíz universal humana, en que todos los hombres coincidimos, que no es el Hombre primordial, Adán, sino, más bien (ambas entidades se parecen mucho, pero es cuestión empírica si todos procedemos de una única pareja o no) el Pueblo.

El conocimiento del Todo es así el conocimiento de mí mismo como miembro de mi casta, miembro a su vez del pueblo de la humanidad. ¿Dónde encontrar el espejo que refleje semejantes honduras de la memoria? De nuevo es evidente la verdad de la advertencia de Heráclito acerca de que los caminos del alma no se pueden recorrer, que sus sendas y rodeos son infinitos.

Los sucedidos de la llamada *historia universal* no serán el material que me interese, porque mi idea es que eso es el ruido superficial de las cosas. El que oye el oleaje en día de tormenta no tiene la menor idea, en principio, del silencio solemne no ya de las profundidades sino simplemente de las aguas que están 15 o 20 metros por debajo de la superficie.

Tengo que encontrar algo común; para empezar, algo común a mi casta histórica, y luego, algo común a toda la humanidad. Pero este algo tiene que evolucionar como me represento que evoluciona la Tradición Eterna: mucho más lentamente que sus individuos en el haz de la historia, con el paso tardo pero seguro de la intrahistoria. Solo cabe que sea la Filología mi instrumento preferido: la historia comparada de las lenguas *naturales* o maternas. Y en la otra mano, tengo que tener la investigación, mucho menos histórica en apariencia, pero también histórica en el fondo, que se lleva a cabo en Física, en Química, en Biología.

Lo geológico, lo astronómico expresan la lentísima evolución de lo que no está plena y concientemente vivo; la Filología, aliada inseparable de la Sociología y de esa especificación suya que se ha dado en llamar por antonomasia Antropología, estudia la veloz evolución del pueblo y las castas, o sea, de lo humano. A fin de cuentas, el hablar es una más de las instituciones sociales, cuya historia espontánea y más bien tranquila debe recogerse, para que el Hecho sea Re-hecho en mi conciencia (y en la de mi generación).

La auténtica reflexión filosófica no tiene apenas nada que ver con la introspección, y tampoco tiene mucho que ver con un edificio conceptual como la *Crítica de la razón pura*, porque tampoco la llamada reflexión transcendental llega al fondo de las cosas. Aquí es donde se alza en Filosofía el dominio de Hegel y de Herder, comparables con las hazañas cognoscitivas de Darwin y de los grandes creadores de ciencia de la naturaleza en el XIX.

La filosofía es la amalgama última de los resultados de las ciencias, la interpretación global de todas ellas tomadas en junto, pero donde el conocimiento de la propia lengua mantiene un puesto privilegiado.

Como sucedía en la obra de Comte y luego en las menos especulativamente ambiciosas de los socialistas a los que Marx clasificaba despectivamente como utópicos, Unamuno prevé que la realización del Pueblo será atraída por la ciencia más que por ningún otro método. El Pueblo cuasi adánico de los comienzos, perdido en la dispersión de Babel de las lenguas, se recuperará con plena conciencia de sí en la euforia con la que la ciencia habrá un día reducido a la ineficacia y al silencio los impulsos anárquicos, insolidarios, individualistas.

Ahora bien, la trama que va ligando unas con otras las fases de la historia rápida de las lenguas y las instituciones sociales no es de la misma clase que la que lleva a cabo esta misma función respecto de los momentos sucesivos de lo geológico, lo biológico y los cielos. Para estas segundas relaciones, el concepto de *causa* funciona perfectamente y da

lugar a la inducción de leyes expresadas como ecuaciones, o sea, como exactitudes. Pero para las primeras más bien se necesita otro concepto en el que tenga parte la rara creatividad que ha llevado misteriosamente a la dispersión de las lenguas, los pueblos y las castas por todo el orbe. Cada fenómeno social, cada suceso personal, cada matiz nuevo de una lengua materna podrá decirse más bien *motivado* que causado por los anteriores. No hay aquí propiamente mecanismo ni ecuaciones. Algo más que la mera razón matemática tiene que intervenir para captar bien estas tramas de diferente textura.

Unamuno llamó a tales tramas *nimbos*,⁷ y en el conocimiento de los nimbos de las cosas reales dio entrada a la imaginación, a los afectos, a todo cuanto pudo pensar que quedaba comprendido en el concepto pascaliano de la *finesse* espiritual.

Mas ¿qué es un *nimbo*, esta realidad en torno a cada hecho y a cada fragmento de hecho, de la que debe nacer toda ciencia pero, en especial, las ciencias de lo social y lo humano?

Es a modo de horizonte del sentido de una parte; a modo también de signo del enlace de esa parte con cualquier totalidad dentro de la cual quepa. Nosotros *sospechamos*, como decían algunos románticos kantianos, que nada se da aislado. Pero veamos mejor qué es lo social, antes de decidimos por ninguna interpretación respecto de la naturaleza de los nimbos.

5. Lenguas, nimbos, entrañas

La ley sobre-natural⁸ que hace surgir del animal al hombre es el origen de lo que realmente constituye la sociedad, a saber, la lengua. Como no hay hombre sin sociedad, sin pueblo, no lo hay sin el instrumento de la comunicación realmente humana, que es el lenguaje. No ya el de signos y señales, sino el de símbolos, el hablado. El lenguaje es la matriz de

7. Cfr. I, 91.

8. I, 25.

la sociedad como ésta lo es de aquél. El lenguaje es también el *sentido social*,⁹ no ya el sentido animal. Por él o en él se desarrolla en el hombre lo que lo caracteriza: la conciencia.

Pero la lengua tiene historia, y a ella pertenece el hecho fundamental de la división y multiplicación de las lenguas (incluso si no suponemos un único origen del hombre y, por lo mismo, una única lengua primitiva). Aunque, al comparar la historia de las lenguas con la historia de la sociedad, vemos inmediatamente que esta segunda es un río de Heráclito y que aquella otra primera evoluciona con una lentitud inmensamente mayor. La historia de la lengua es más bien la intra-historia del pueblo que la habla. Y como hemos reservado la palabra *pueblo* para el fondo común humano, utilicemos ahora otra para cada una de las sociedades históricas, esencialmente vinculadas a cada una de las lenguas que en un presente determinado están vivas y en evolución, por tanto. La palabra que aquí necesitamos, previa a la de *nación*, es precisamente *casta*,¹⁰ porque una misma casta puede resultar en varias naciones – Unamuno no separa apenas, si es que en algún sentido lo hace, este concepto del de Estado-.

Al ir diversificando las capas de lo histórico, lo que obtenemos así es que la historia lo es fundamentalmente de las castas, cada una de las cuales tiene además su intra-historia, su tradición casi-eterna. Por otra parte, la historia es, desde luego, el escenario de los conflictos y las avenencias internacionales, o sea, de las guerras de las castas y de las asimilaciones que resultan de tales conflictos, armados o no. Queda debajo de la intra-historia de cada casta, y mucho más abajo que su historia, la *tradición eterna del pueblo mismo, del hombre mismo*, a la que no cabe llegar en realidad usando el instrumento que permite mejor introducirse en lo intra-histórico de una casta: el devenir de su lengua. Puesto que no hay lengua de la humanidad, del pueblo, ni cabe ni cabrá retrotraer la lingüística comparada hasta la o las lengua o lenguas primitivas. ¿Se

9. Cfr. II, 21s.

10. I, 60.

llegará así también al radical *quid divinum*?

En su aplicación al caso concreto que impulsó a Unamuno a escribir los ensayos de 1895, se trata de que el marasmo de la nación española es consecuencia del que afecta a la casta histórica en torno a la cual cristaliza España desde hace muchos siglos: Castilla. Sin embargo, los renacimientos románticos de las otras castas españolas, sobre todo la vascongada y la catalana, más bien son señales de que se avecina un nuevo paso adelante de la integración española, por superación vital de las meras diferencias.¹¹

En un modo que podría objetarse desde los supuestos de la misma metodología unamuniana, se determina lo castellano castizo más bien desde la historia que desde la lengua, para intentar luego diferenciar lo intra-histórico de lo histórico con bastantes dificultades, y así dejar abierto el paso a que pueda revivir lo auténticamente castellano –y, a la larga, español- salvado de los empeños de tradicionalistas y progresistas, por arraigo en la tradición eterna. Si lo históricamente dado fuera la expresión mejor o única de lo castellano, sólo una de esas posiciones maximalistas podría tener la razón respecto del futuro de España y, por tanto, del sentido de la acción política y cultural que en torno al 98 debía emprenderse para regenerarla de su marasmo. O bien habría entonces que reducirse a los ideales del pasado, o bien habría que renegar plenamente de ellos y colmar de cultura europea –¿de cuál de ellas precisamente?- la patria. Pero estas soluciones comparten un mismo anarquismo:¹² no ven al pueblo por debajo de la espuma histórica; no ven la profundidad de los hechos sino nada más que su superficie –tal como si el mar no fuera más que las olas de la galerna-.

La verdad es más bien que la voluntad de una casta, su esencia intra-histórica, en tanto que desgajada de la unidad simple del pueblo humano, su espíritu popular propio, toma necesariamente una dirección de

11. Cfr. I, 66s.

12. Cfr. I, 24; I, 115.

verdadera tradición y se expresa en formas históricas que, sin embargo, pueden traicionarla incluso queriendo servirla.

Para este segundo diagnóstico –o sea, para ver en qué consiste la casta histórica que es Castilla, núcleo en torno al cual se construye tradicional e históricamente España, después de haber descrito su estado contemporáneo de marasmo, al menos en lo que concierne a los hechos de la superficie-, el rodeo que mejor conduce a llevarlo a cabo consiste en reflexionar sobre la única lengua que no es castiza y que, por tanto, podría ser popular de manera paradójica –puesto que tampoco ha sido nunca la lengua materna de ninguna sociedad de hombres-.

Me refiero a la lengua universal de la ciencia, claro está, ya que los lenguajes artísticos no son exactamente lengua. Aun así, también a ellos, como expresiones comunicativas universales, afectan estas consideraciones *mutatis mutandis*.

La ciencia no es una prolongación del sentido común ni, por lo mismo, tiene nación; aunque pueda ser cierto que haya naciones con más propensión al cultivo de una ciencia que al de otras. Unamuno hace incluso una penosa contribución al racismo biológico típico de la recepción universitaria del darwinismo: hasta es muy probable que las razas inferiores de la humanidad carezcan de interés por la ciencia en el estadio actual de su evolución... ¹³

La ciencia nace de un sentido propio suyo,¹⁴ cuyo origen no puede ser otro que la sospecha o la vislumbre de la maravillosa profundidad que cada hecho posee. No hay hecho del que no se puedan mencionar, como su razón suficiente, las causas que lo han producido; no lo hay tampoco que no vaya a ser causa de nuevos hechos en el futuro. Además de las causas antecedentes, es imposible no suponer causas finales, co-responsables de que los hechos sean siempre fecundos y traigan además, a la larga, auténticas novedades no esperadas –o sea,

13. I, 180.

14. Cfr. II, 28s.

contribuyan al avance de la tradición eterna precisamente porque su manifestación lo es, en el fondo, del progreso teleológico secreto de ésta misma-.

La misión de la ciencia consiste en pasar del hecho abstracto al *hecho vivo*,¹⁵ es decir, a la visión de un hecho superficial cualquiera desde, en primer lugar, la serie más completa posible de sus causas antecedentes y, en segundo lugar, si esto fuera posible, también y sobre todo en la perspectiva, que en realidad es teleológica, de la tradición eterna, de la intra-historia; o, mejor todavía, de *lo absoluto eterno*, del *fondo último universal indistinto*, donde no hay hechos sino sólo *principios, fuerzas...*

Trata, pues, la ciencia de ir rompiendo, para expresarlo metafóricamente, la cáscara de los hechos y lograr penetrar en su interior, donde se halla la doble –en nuestra perspectiva finita- explicación de su sentido: su *porqué* histórico e intra-histórico (ya sea en la acepción naturalista o en la acepción social y propia de estos términos) y, sobre todo, su *para qué* divino. Como todo hecho es eso literalmente, hecho producido por la evolución de lo eterno, el objetivo de la ciencia no es sino re-hacer los hechos, obtener *hechos rehechos* (y *re-hechos*);¹⁶ obtenerlos en la conciencia, después de que la realidad los haya logrado por ella misma. A fin de cuentas, la conciencia es, por principio, la capacidad de reflejar idealmente lo real, y el tiempo que precisa la idealidad para rehacer lo que hace de suyo la realidad es casi infinitamente menor que el que ésta se toma y necesita. En otras palabras: lo que analiza la evolución eterna de la realidad lo sintetiza la ciencia, si tiene buen éxito. Un buen éxito que, logrado por la ciencia o logrado por el amor –en cuyo caso sólo se trata del conocimiento entrañable de una realidad, germen de arte-, es algo bien calificable como *gracia humana*.¹⁷

Qué es aquello en un hecho que nos incita a ciencia, es asunto que ha intrigado siempre a la filosofía. ¿Cómo es que entendemos tan pron-

15. II, 108.

16. I, 94.

17. I, 178.

to, tan a fondo y tan universalmente que, pese a todo, lo que nos está más patente no es sino *explicandum*: primero para nosotros pero último de suyo? Yo acabo de referirme a la evidencia de las redes causales; pero ésta es una idea derivada y de segundo orden, que sólo es posible una vez que se logra comparar hechos con hechos y obtener generalizaciones, tipos o clases de hechos, o sea, *universales*, *ideas*, que de alguna manera proceden de las sensaciones de los hechos en bruto, pero que no se pueden ya confundir con éstas. Las sensaciones son pasivas, pero las ideas generales son fruto de la espontánea reacción de la inteligencia a la evidencia de que sentimos, sí, pero de que sentimos los hechos como *nimbados* por un *horizonte* y nunca tan recortados y puros y presentes como la reflexión, para simplificar, nos sugiere cuando empezamos a ocuparnos con la teoría filosófica del conocimiento.¹⁸ El término que escogió Unamuno es, justamente, como ya sabemos, el de *nimbo* del hecho, y, en realidad, *nimbo* de todo sentir y de todo concebir ideas. Los hechos bañan en su nimbo y las ideas, en el suyo –y los actos cognoscitivos, también en los suyos; y todo lo real, igualmente-. Ahora estamos en condiciones más favorables para atacar este problema esencial.

Un halo o una estela del hecho, por el que recibimos, al sentirlo, siempre algo más que él aislado: esto tendrá forzosamente que ser un *nimbo*. Platón había dicho maravillosamente que sentir es necesariamente a la vez *recordar*, porque nos enteramos al sentir de más que lo estrictamente sentido; y como lo sentido lo recibimos, lo otro que aprendemos al sentir deberá venir de alguna manera de nuestro propio fondo. Unamuno, como es fundamentalmente hegeliano, supone de entrada que el nimbo de las cosas les pertenece de suyo, es condición de toda realidad, no aporte del alma o de la subjetividad transcendental. El alma misma es real y, por ello, tiene también su nimbo.

Y el nimbo no es sino la huella casi-sensible de que el hecho tiene

18. Cfr. I, 90s.

algo *dentro*, en sus *entrañas*,¹⁹ además de todo este fuera que le sentimos tan pasivamente.

Unamuno no puede precisar en qué consista el nimbo del hecho sensible, pero es, evidentemente, aquello que reclama el sentido científico, es decir, la *inducción*.²⁰ Para empezar, aprendo con el hecho que *se puede parecer* a otros o que realmente ya se parece a otros que conocía yo de antes. Y así generalizo no suprimiendo el nimbo sino más bien integrándolo. Generalizar no es recortar, abstraer, sino dejar que los hechos se asocien y se fundan gracias a sus nimbos, de modo que el hecho particular, que el sentido común puede suponer aislado, se descubre a la mirada de la ciencia más bien ya siempre como un hecho general, como una nueva expresión de una ley. El *hecho vivo*, visto desde su entraña, mejor dicho, visto en la plenitud imaginativa de su nimbo –puesto que es la imaginación la que solapa nimbos y se deja llevar por ellos-, es la realización de la ley que lo hace ser exactamente el que es. Porque inducir el tipo o legalidad de los hechos no es eliminar éstos y quedarse con un esquema universal, sino penetrar en la entraña –ahora sí debo expresarme de este modo- que explica la manifestación del hecho, que lo hace pasar a la necesidad de la tradición eterna y lo sume en ella desde la apariencia de que él es no más que una contingencia de lo histórico (natural o social).

Por otra parte, si la imaginación tiene por sus objetos predilectos los nimbos vagos de las cosas, ¿con qué podremos caracterizar la facultad espiritual mediante la cual deseamos ir más allá de la imaginación, hasta penetrar en las entrañas cualitativas de la realidad? Sin duda, la llamaremos *voluntad*,²¹ de modo que la inteligencia misma sea una de sus formas; y la voluntad quiere, ama –al menos, en cierto modo- sus correlatos. Es, pues, el amor a lo real lo que nos impulsa a atender imaginativamente a las cosas, a no quedarnos en el espejo de los hechos

19. I, 34.

20. II, 28.

21. Cfr. I, 111.

sino a penetrar en la dirección de sus cualidades y sondear en ellos su interior.²² La cualidad es como tal amable o repulsiva, mientras que su corteza, la cantidad, sencillamente se ofrece a la inteligencia para que ésta haga con ella sus cuentas y escoja luego la vía muerta del sentido común y la mera razón racionante, o bien la vía de la ciencia propiamente dicha y la filosofía (el camino de la razón).

Nuestra misma intimidad, o sea, nuestra personalidad, no nuestra superficial individualidad -que quizá venga marcada nada más que por la estatura, el color del pelo y el tono de la voz-, es voluntad y amor, y así nos la *sentimos*, antes de pensarla. Si pensamos en nosotros mismos, más bien captamos el yo que deseamos ser y, sobre todo, el yo que los demás nos reflejan en el modo en que nos tratan. Pero por dentro, cualitativa y amorosamente, nos sentimos una personalidad unitaria, un factor orgánico e intra-histórico de nuestra sociedad y de la humanidad toda. La mera reflexión no permite que conozcamos este intra-yo intra-conciente. Sus límites mismos son borrosos. Es con nuestras obras como podremos ir dilucidando, cuando salgan ellas de veras de dentro de nosotros, qué hay de verdad en nuestras entrañas.²³ Y como el hecho que más querríamos re-hacer es el de nosotros mismos, enigma principal de la realidad a los ojos de cada uno, aprendemos en los intentos de ciencia de nosotros mismos cómo el amor es la base del esfuerzo científico y metafísico. Hundirnos en cualquier hecho es, desde luego, un asunto de generalización, de nimbo, de imaginación, de inteligencia y razón; pero también y sobre todo de amor, de sentimiento que quisiera conectar nuestras entrañas con las de cualquier realidad en que fijamos nuestra atención. Sin sentimiento, sin amor, sin voluntad, lo real pasaría a no ser más que el espectáculo de un caleidoscopio, en el que la menor variación produce una forma absolutamente discontinua con la anterior, imposible de ser interpretada auténticamente como el producto de ninguna evolución cualitativa intra-fenoménica.

22. I, 34.

23. I, 57.

Sabemos que las cosas tienen dentro porque nosotros lo tenemos. En nuestro caso, nos sentimos ser y sabemos muy bien que un acto nuestro no es todo nosotros. La imaginación nos permite en seguida una como personalización de las realidades todas, porque tampoco el ser de las cosas se manifiesta directa y plenamente en el hecho que aparece, y dentro del presente está la tradición viva, también voluntad, sentimiento, amor, entrañas.

Las lenguas castizas, que llamamos con cierta exageración populares o naturales, conocen los nombres universales, desde luego, pero ellos funcionan en estas lenguas como sepulcros de antiguos conceptos vivos, que halló el instinto científico del hombre. El concepto no puede nacer sino bautizado con nombre de una lengua castiza, pero en ello consiste ya su impurificación, su mancha original, porque lo realmente justo habría sido crearle un nombre que se usara en toda lengua humana. Precisamente es lo que la ciencia se propone, como pinchando los viejos términos para que dejen escapar su jugo intra-lingüístico. Y una vez pinchados, la ciencia inventa sus palabras propias.

Unamuno describe estas palabras y las ideas que llevan en su interior como *formas* que enchufan unas con otras nuevas formas,²⁴ valiéndose de la paradoja de que la expresión del hecho vivo lo considere más bien idea que hecho. No habrá que insistir en que se deben pedir muchos más detalles sobre cómo ocurre todo este proceso y sobre lo que al final significan los términos *forma* e *idea*. Pero, por otra parte, es inútil negar que el esfuerzo retórico del autor de los *Ensayos* haya tenido éxito en nosotros, porque, cuando menos, vemos qué quería decir Unamuno como teórico de la ciencia. E incluso pensamos que este embrión de doctrina es cosa bastante más lograda que otras teorías de largos desarrollos tediosos y oscuros, puestas de moda muchos años después de 1895.

La filosofía, por su parte, es el ideal de la ciencia una, el compendio

24. I, 33.

de las formas más universales y relacionantes que se pueda concebir, la realización plena de la comprensión del Gran Hecho del tiempo desde el interior de la eternidad y lo absoluto. Y en ello estriba la maravillosa paradoja: que la filosofía sólo llegará a ser ella misma de veras cuando haya descendido al pueblo y a Dios, siendo así que su constitución parece llevarla en el sentido contrario, hacia lo más ideal de lo ideal. Pero es que esto máximamente ideal, unitario, no puede sino coincidir con lo máximamente real. En el cielo de la conciencia estará entonces explícitamente reflejada la profundidad abismática del mar de lo real. La unidad de lo divino se habrá auto-conocido en la perfección de lo ideal.

Lo real eterno ya es, pero las ciencias y la filosofía se están constituyendo y seguirán haciéndolo por siempre; aunque pueda lanzarse sobre la totalidad de lo real y lo ideal ya ahora una red -como la del Quijote filosófico que fue Hegel- que en el futuro espesará sus mallas, en la dirección siempre de la máxima compactación de Dios.

Resulta, pues, que la ciencia y la filosofía son esfuerzos auténticamente populares y de raíz eterna, aunque no los realiza el pueblo sino el individuo, a veces aparentemente muy alejado del pueblo. Pero éstas no son más que, precisamente, apariencias. El pueblo mismo, en cambio, lo más entrañable y dentro de la casta, de cada casta, hace *arte*, es decir, expresa sin reflexión o con un mínimo de ella los ideales que la tradición intra-histórica se propone a plazo más o menos largo.²⁵ Es arte primordial la lengua materna; y son artes básicas las producciones que se llama artesanales, en cuya prolongación se sitúan la arquitectura y las demás artes plásticas; y poco más allá de ellas aparecen la música y las restantes artes vinculadas sobre todo con el tiempo, como celebraciones propias de los espacios vitales que abren las artes de orden esencialmente plástico.

Lo malo en todo esto, lo más escasamente vital y popular, lo más alejado del arte, la ciencia y la filosofía, es el sentido que sólo percibe

25. Cfr. I, 105.

la historia, sin dentro ni nimbo que no sean los que ofrecen las conexiones de las palabras y las asociaciones superficiales de los hechos tomados muy abstractamente. Se llama bien injustamente *común* a este sentido ni popular, ni tradicional, ni eterno, ni científico, ni filosófico; y su material son los conceptos informes resultado de las abstracciones casuales, palabreras, históricas, de mera superficie y ocasionadas, a lo sumo, por vagos parecidos entre los hechos.²⁶ En el ambiente cortésimo del sentido común piensa el lenguaje impositivo y nada artístico en que los hombres se comunican frívolamente las cáscaras de las realidades. Parece que piensan así los hombres de carne y hueso, los miembros del pueblo mismo, pero en realidad es el mero individuo impersonal el que lo hace -o más bien, el que se deja hacer en su paupérrimo intelecto por el cadáver de la lengua viva y tradicional que es esto que hablamos cotidianamente, sin arraigo más que en el polvo de hechos del esqueleto de la historia-.

De este modo, aunque todos los seres humanos nos vemos, en el presente, sometidos a las malas particularidades de las castas y las naciones, de las lenguas maternas y el sentido común, no por eso carecemos de fondo intra-histórico e incluso de fondo divino. Somos aún muy oscuramente pueblo y, al mismo tiempo, razón, y no sólo intelecto para usos instrumentales e históricos. Somos artistas y filósofos potenciales, aunque en acto ya seamos también, *prima facie*, hechos contingentes de la historia, hablistas mentirosos, periodistas sin sustancia.

No olvidemos que una casta humana se forma determinada por las relaciones *económicas*, que básicamente, a su vez, están influidas por el paisaje en que el azar o la elección hacen vivir a un particular grupo humano.²⁷ El comercio con el ambiente geográfico es primordial respecto incluso del comercio con el resto del ambiente humano. No puede ser lo mismo la nación que se cría en la meseta castellana que la que lo hace en los desiertos de Mongolia, en las selvas del Trópico, en el desierto del

26. Cfr., por ejemplo, II, 28.

27. Cfr. II, 92; I, 77ss.

Sáhara, en las islas del Egeo.

Teniendo esto en cuenta, se comprenderá que los estímulos esenciales que actúan sobre las personas, las castas e incluso lo tradicional intra-histórico, provienen o bien del paisaje y lo económico, o bien de lo ideal –lo filosófico, lo religioso-. Economía y religión, economía y filosofía, se corresponden en su valor de acicates y de fuentes de intranquilidad; mientras que el arte es más bien sólo causa de acomodos y gozos. El hombre habita artísticamente su morada, su campo y su nación, pero sufre de males económicos y, aunque sea muy luego, de dolores metafísicos o religiosos. El arte es un modo de pensar la acomodación y la satisfacción; la economía es un perpetuo estar en vilo; la metafísica es un siempre insuficiente planteamiento de metas e ideales. El malestar y el marasmo son económicos y metafísicos. El reposo es artístico o remeda trivialmente lo artístico (en la retórica de poca calidad, en la crónica sin fondo, en la industria que no remite a necesidades económicas fundamentales).

Para el joven Unamuno, el socialismo y la metafísica panteísta se dibujaban, respectivamente, como las respuestas al hambre en lo económico y a la sed en lo religioso.

Pensemos, en efecto, en el aspecto prospectivo del conocimiento, o sea, en cómo la metafísica mira al futuro. Entonces, más que predicción por cálculo que deduzca de las leyes sus consecuencias, como el fondo divino de la realidad es -vemos ahora- voluntad, amor, sentimiento, y, por ello mismo, es irrepresentable, es indistinto, indefinido, a la deducción científica hay que añadirle la anticipación poética y, mejor todavía, la esperanza amorosa, la voluntad decidida que quiere acompasarse a la tradición eterna para prefigurar su sentido por venir. Y esto es, sobre todo, *fe viva*, capaz de crear lo que no ve.²⁸ Quien crea es, desde luego, siempre, el *quid divinum*, pero el hombre no anárquico, no egoísta, que

28. I, 51. Toda su vida ha comentado incansablemente Unamuno el primer versículo del capítulo 11 de la *Carta a los hebreos*.

ha entendido radicalmente que la ley secreta del progreso eterno ha de ser la ley misma de su propia libertad personal, la más perfecta realización de esta libertad –la única verdadera libertad, en una palabra-, se alía de todo corazón con el movimiento impredecible de lo eterno y mediante sus actos resulta ser él mismo el ejecutor de ese movimiento, de ese progreso calmo y en silencio, intra-histórico. Esto es fe viva, esperanza activa, caridad auténtica, fuerza sin violencia –aunque ganadora de luchas-. El hombre que resulta de esta acción se llamará legítimamente hijo de sus obras, gracias a las cuales conocerá de alguna manera quién es él de verdad –como en sus errores, presuntamente libres, se deberá reconocer amargamente el insensato, el malvado-.

La fe viva, creadora de la historia que antes se sedimenta en tradición intra-histórica, es en realidad el atenerse firme al espíritu del pueblo. Y su inevitable buen éxito es una como omnipotencia humana,²⁹ resultante de ser uno mismo con la base de lo humano y con lo divino en lo humano. Si entonces nos sobrevienen penas y dolores y contradicciones, no sentiremos nosotros desesperación, ni siquiera mengua de la esperanza, de la actividad y de la fe, sino nada más que una viva resignación, contraria a todo conformismo, a todo fatalismo y a toda rebeldía. He aquí la plenitud del sentimiento eufórico de la vida, la *eupátheia* de los antiguos estoicos, sólo que fecundada por la verdad, mil veces más ilusionante, de esta metafísica que combina tan hábilmente –cosas del sentimiento y del espíritu, del sentido científico y de la poesía- a Hegel con Spencer y Darwin, añadiéndole unas gotas de Schopenhauer leído con los ojos de la mística castellana castiza. Porque si en ésta hubo la potente disociación que Unamuno describe bajo las figuras del realismo sanchopancista y el idealismo quijotesco, en la metafísica del joven filósofo se sueldan los extremos –peculiar vaivén metódico-³⁰ y se sueña, ojalá que con fe viva –pero nadie puede estar cierto de tenerla, en el sentido tan exigente en que acabamos de comprenderla-, “en el reinado

29. I, 62.

30. Cfr. I, 20.

del Espíritu Santo, en que el cristianismo, convertido en sustancia del alma de la Humanidad, sea espontáneo".³¹ Porque, en definitiva, el amor a toda la realidad, la conversión de toda ella en mi prójimo, la renuncia al egoísmo anarquista, la justicia popular del socialismo profético, no son sino realización de la moral cristiana como la procuraba en los mismos años Tolstói. Podemos aquí pasarnos de la historia terrible del Hijo y anudar la edad del Padre, la de la mera profecía, con la del Espíritu, en que la revelación de la caridad llenará sin duda, aunque sea en edades de las que estamos aún inmensamente lejos, el mundo, cuya sustancia no en vano es divina.

El Unamuno del sentimiento trágico de la vida supo ver la otra cara de las cosas; pero quede este tema para otro momento. Solo me permito aquí una rápida doble iluminación.

Breve Anejo sobre El Cristo de Velázquez

La idea esencial del gran poemario sobre Cristo es que este, en su desafío de la muerte y en su entrega total, desangrado, blanco ya como la Luna que así refleja perfecta la luz del Sol Padre, enseña al hombre lo que el hombre realmente es. Y en esta enseñanza se contiene que la muerte aceptada en la inocencia del amor es sobrevida desde la que esta vida mortal se ve como un sueño. Ya que Dios en Cristo ha perdonado al hombre antes incluso de que este peque, nuestro destino no va tanto ligado a nuestras obras como a este divino perdón infinito. Y en esta perspectiva puede también salvarse el dolor de todo sufrimiento inocente.

De aquí la importancia que adquiere la *Brizadora I*, ese pascaliano memorial del que Unamuno no se separó nunca y que ahora ya cito completo.

*Duerme, flor de mi vida,
duerme tranquilo,*

31. I, 179.

que es del dolor el sueño
tu único asilo.
Duerme, mi pobre niño,
goza sin duelo
lo que te da la Muerte
como consuelo.
Como consuelo y prenda
de su cariño,
de que te quiere mucho,
mi pobre niño.
Pronto vendrá con ansia
de recogerte
la que te quiere tanto,
la dulce Muerte.
Dormirás en sus brazos
el sueño eterno,
y para ti, mi niño,
no habrá ya invierno.
No habrá invierno ni nieve,
mi flor tronchada,
te cantará en silencio
dulce tonada.
Oh qué triste sonrisa
riza tu boca ... ,
tu corazón acaso
su mano toca.
Oh qué sonrisa triste
tu boca riza,
¿qué es lo que en sueños dices
a tu nodriza?
A tu nodriza eterna
siempre piadosa,
la Tierra en que en paz santa
todo reposa.
Cuando el sol se levante,
mi pobre estrella,
derretida en el alba
te irás con ella.

Morirás con la aurora,
flor de la muerte,
te rechaza la vida.
¡Qué hermosa suerte!
El sueño que no acaba
duerme tranquilo,
que es del dolor la muerte
tu único asilo.

A la luz de esta otra noción del Cristo que solo se hace plenamente patente en el poemario, esta terrible nana se transforma. Es cierto que la flor de la vida de un hombre es en este caso (y en todos los casos, bien mirado) flor de la muerte; pero la muerte no significa la nada ni la inconciencia, ni es el retroceso a antes de haber nacido. Su naturaleza auténtica es la revelada en el Cristo, representante perfecto del ser humano inocente y doliente. Esta vida, en cambio, puede perturbar la visión de la verdad, precisamente inspirándonos la idea de que solo ha sido un hombre quien ha vivido por y para un proyecto, quien ha realizado hazañas que marcan la historia de su pueblo e incluso la de toda la humanidad. No es verdad. También el pobre inocente triturado por el dolor es hombre en plenitud, como sabemos solo gracias al *Ecce homo*.

El Padre de los Inocentes no es ya, de ninguna manera, la conciencia dolorosa del Universo, sino el Señor de la Vida.

Referencia

UNAMUNO, Miguel de. *Ensayos*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916-1918

Teo Lite rária



Texto enviado em

17.02.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

* Doutor em Teología
e profesor da Pontifícia
Universidade de Comillas.
Contato: panizoartigo.comillas.edu

Razón teológica del arte literario

Razão teológica para arte literária

* *Pedro Rodriguez Panizo*

Resumen:

Para don Quijote, la poesía «es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tiene cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas», que son las demás experiencias, conocimientos y saberes de los que se sirve para producir esa mezcla de tal virtud que, quienes la cultivan en grado eminente, la vuelven «oro purísimo de inestimable precio», capaz de civilizar a las sociedades, alejándolas de la barbarie y la violencia. La poesía tampoco deshonra al teólogo. Aunque la teología ya no es, como en tiempos de Cervantes, la reina de las ciencias vive si cabe menos a la intemperie que la filosofía, que retrocede por días en todas partes ante el empuje de los saberes técnicos, pues las iglesias la cultivan y dan espacio institucional y académico, aunque no deja de resultar inquietante la falta de estimación por ella que se observa en las nuevas generaciones. Es inconcebible la una sin la otra. Conviene recordar que, en los primeros siglos del cristianismo, lo que más tarde se llamarán teólogos, se tenían a sí mismos por filósofos. La literatura nos invita a reconocer y comprender a nuestros prójimos antes de juzgarlos; no solo a maravillarnos de ellos, sino a vivirlos como portadores de un Misterio en su corazón que los desborda; a no estar muy seguros de nosotros mismos, porque muchas de las contradicciones que contemplamos en ellos, podrían actualizarse en nosotros si bajamos la guardia del discernimiento.

Palabras clave: literatura, poesía, teología, cultura

Abstract:

For Don Quixote, poetry “is like a tender young maiden and in every extreme beautiful, whom he is careful to enrich, polish and adorn many other maidens”, which are the other experiences, knowledge and knowledge of which It serves to produce that mixture of such virtue that, those who cultivate it to an eminent degree, make it “pure gold of inestimable price”, capable of civilizing societies, distancing them from barbarism and violence. Poetry does not dishonor the theologian either. Although theology is no longer, as in Cervantes’s time, the queen of sciences, if possible less in the open than philosophy, which recedes for days everywhere before the push of technical knowledge, since the churches cultivate it and They give institutional and academic space, although the lack of esteem for it that is observed in the new generations is still disturbing. One is inconceivable without the other. It should be remembered that, in the first centuries of Christianity, what later will be called theologians, considered themselves philosophers. Literature invites us to recognize and understand our neighbors before judging them; not only to marvel at them, but to live them as carriers of a Mystery in their hearts that overflows them; not to be very sure of ourselves, because many of the contradictions that we contemplate in them could be actualized in us if we lower our guard of discernment.

Keywords: literature, poetry, theology, culture

Introducción

En un capítulo central de la segunda parte del *Quijote* (el dieciséis), Cervantes relata el encuentro casual de sus protagonistas, por el camino de su aventura, con don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán. Se trata de un gentilhombre no menos estrafalario que el de la Triste Figura. Después de caminar juntos un trecho, le maravilla la singularidad de don Quijote, y desahoga ante él la preocupación que lo embarga por su hijo Lorenzo, quien, para su disgusto, quiere ser poeta. A sus dieciocho años ya ha pasado seis en Salamanca estudiando latín y griego, y, cuando don Diego esperaba que comenzase los estudios de derecho, lo descubre embebido en la poesía, sin conseguir que se

interese siquiera por las leyes ni por la reina de todas las ciencias, la teología, pues «letras sin virtud son perlas en el muladar».

El joven pasa todo el día entre Homero, Marcial, Virgilio, Horacio, Persio, Juvenal y Tibulo, sin hacer mucho caso de los recientes autores castellanos («los modernos romancistas»). Desde su estatus de pequeño burgués, el padre de Lorenzo no puede comprender que se dedique a un saber tan poco útil como la poesía, y llega incluso a pensar que su hijo, no siendo malo, no es tan bueno como él quisiera, hasta el punto de afirmar «que, a no tenerle, quizá me juzgara por más dichoso de lo que soy». La injusta queja de don Diego inspira a don Quijote uno de los parlamentos sobre los hijos más hermosos de la literatura: «Los hijos, señor, son pedazos de las entrañas de sus padres, y, así, se han de querer, o buenos o malos que sean, como se quieren las almas que nos dan vida. A los padres toca el encaminarlos desde pequeños por los pasos de la virtud, de la buena crianza y de las buenas y cristianas costumbres, para que cuando grandes sean báculo de la vejez de sus padres y gloria de su posteridad; y en lo de forzarles que estudien esta o aquella ciencia, no lo tengo por acertado, aunque el persuadirles no será dañoso»; para añadir a continuación: «sería yo de parecer que le dejen seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado; y aunque la poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas que suelen deshonar a quien las posee».

Lo que viene después es uno de los elogios más encendidos que se pueda imaginar sobre el ejercicio poético. Para don Quijote, la poesía «es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tiene cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas», que son las demás experiencias, conocimientos y saberes de los que se sirve para producir esa mezcla de tal virtud que, quienes la cultivan en grado eminente, la vuelven «oro purísimo de inestimable precio», capaz de civilizar a las sociedades, alejándolas de la barbarie y la violencia. Por desgracia, el siglo pasado ha sido testigo de que ni la gran literatura, ni la mejor filosofía, ni las tradiciones bíblicas pudieron frenar

la locura criminal de los campos de exterminio ni del Gulag.

1. Lo poético en los lugares teológicos

La poesía tampoco deshonra al teólogo. Aunque la teología ya no es, como en tiempos de Cervantes, la reina de las ciencias vive si cabe menos a la intemperie que la filosofía, que retrocede por días en todas partes ante el empuje de los saberes técnicos, pues las iglesias la cultivan y dan espacio institucional y académico, aunque no deja de resultar inquietante la falta de estimación por ella que se observa en las nuevas generaciones. Es inconcebible la una sin la otra. Conviene recordar que, en los primeros siglos del cristianismo, lo que más tarde se llamarán teólogos, se tenían a sí mismos por filósofos¹.

La teología, junto con la filosofía, no puede ser ajena a esta extraordinaria posibilidad de la existencia humana que es la literatura, y que no ha podido borrar de la faz de la tierra ningún poder de este mundo. Conmueve el homenaje que le brinda Primo Levi recitando la *Divina Comedia* y el canto de Ulises a su compañero de Auschwitz². El Espíritu del Viviente impele a un éxodo cordial y crítico hacia cualquier manifestación de lo real, por modesta que sea; máxime cuando se trata del ser humano, creado a su imagen y semejanza, y de una ocupación —las bellas letras— presente desde que el hombre aprendió a poner por escrito sus sueños, sus temores y su esperanza. Como afirmaba el maestro Vitoria al inicio de sus *Praelectiones de Prima Theologiae*: «*nullum argumentum, nulla disputatio, nullus locus alienus videatur a theologica professione et instituto*». Y hasta el escéptico Montaigne decía también que «las ciencias que regulan las costumbres (*moeurs*) de los hombres, como la filosofía y la teología, se meten en todo: no hay acción, por pri-

1. Cf. Jean-Yves Lacoste, *From Theology to Theological Thinking*, University of Virginia Press, Charlottesville and London 2014, 1-29.

2. Cf. Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Península, Barcelona 2014, 119-125.

vada o secreta que sea, que se libre de su conocimiento y jurisdicción»³.

Como es de sobra conocido, se reconoce en la obra de Melchor Cano, *De locis theologicis* (1563), el primer tratado moderno de epistemología teológica. El maestro dominico ve con dolor que se quiera extirpar la humanidad del teólogo, pues está convencido de que, además de ser una gran estupidez, pondría en peligro el ejercicio mismo de la fe que busca comprender: «¿Acaso queremos que el teólogo se limite a ser diestro sólo en los asuntos divinos, y que se equivoque y vacile o ande como ciego y alucinado en las cosas humanas?»⁴. La inteligencia de las cosas humanas no perjudica el conocimiento de las divinas, ni este el de aquellas, por lo que sería insensato amputar algún polo de la correlación. Al abandonar todo ese inmenso laboratorio de la condición humana por prejuicios o desdén, no se puede «cultivar y proteger ni la Teología, ni la Fe, ni la Humanidad», porque —añade—, «sin la razón la Humanidad se destruye, y los que privan al teólogo de las disciplinas racionales, le arrebatan su razón. Porque si la verdad, que se pone de manifiesto en las ciencias humanas y en la inteligencia del hombre, la separas de la razón, ciertamente sucumbirá, o más bien dejará de existir» (IX, 4, 501). Y es que la razón, para Cano, «abarca todas las cosas. Hacia cualquier parte que te dirijas, se halla dispuesta, no se excluye de ninguna discusión» (IX, 4, 501-502).

El encuentro entre la razón teológica y la razón estética, concretada en el arte literario, nada tiene que ver con una cesión a la moda del tiempo, cansado de una razón fuerte y de la paciencia del concepto. Como ha dicho Pierangelo Sequeri, «el debilitamiento de la razón y la estetización del mundo son huéspedes inquietantes, incluso cuando traen dones

3. Michel de Montaigne, *Essais*, I, XXX («De la moderation»). Las dos referencias aducidas aparecen en boca de Azorín, personaje de ficción de *La voluntad* (1902), de José Martínez Ruiz, quien, más tarde, tomará ese mismo nombre como seudónimo literario. Ver la edición de María Martínez del Portal en Cátedra, Madrid 1997, 155-156. En 156, nota 53, no se da la referencia precisa de Vitoria, aunque sí la de Montaigne.

4. Melchor Cano, *De locis theologicis*, IX, 4 (BAC 58, 500). Citas en el texto: libro, capítulo y página de esta edición.

a la fe»⁵. La tarea de este diálogo es todo menos un debilitamiento de la razón; supone, más bien, su dilatación inmensa, al sondear otras formas de racionalidad siempre múltiple. No conviene dejarse llevar fácilmente por los medios de comunicación y el mercado del arte y la literatura, para los cuales, el genuino intelectual, es el novelista de éxito. Ni la literatura, ni la historia, ni la ciencia pueden sustituir a la filosofía primera con la que la teología ha contraído unas nupcias que van desde Orígenes hasta Karl Rahner, por más que cierta postmodernidad piense que ese vínculo se ha roto en un divorcio que no tiene vuelta atrás.

Lo que merece la pena dilucidar es de qué manera puede ser la literatura, la poesía, un «lugar teológico». En la tópica de Melchor Cano tendría su sitio entre los lugares ajenos, aquellos que son tomados como de préstamo, tales como la historia, la razón y la filosofía. Lo interesante del sistema de Cano no es el número de diez *topoi*, cuanto el hecho — como ha visto con tanta perspicacia Max Seckler — de que exprese la sabiduría estructural de la Iglesia y su catolicidad epistemológica. Frente al *sola Scriptura*, o el *solum magisterium*, se proponen diez instancias de testificación funcionando como una polifonía, iluminándose y corrigiéndose mutuamente. El teólogo conoce católicamente; es decir, de manera universal, abierto a todo, sin cercenar ningún ámbito, reino o región de la realidad; y lo hace con un criterio de discernimiento, pues el sistema de los lugares está articulado en una jerarquía de verdades (UR 11). La Palabra de Dios y la Tradición son lugares fundamentales, mientras que del tercero al séptimo son interpretativos⁶.

Por otra parte, la idea misma de lugar invita a no considerarlo como el archivo de un museo, donde se conservan valiosas piezas arqueológicas carentes de significado para el momento presente. Si se piensa un poco con atención, se ve que la misma actualidad no es rigurosamente

5. Pierangelo Sequeri, *Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica*, Queriniana, Brescia 2016, 5.

6. Cf. Max Seckler, «Die eklesiologische Bedeutung des Systems der 'loci theologici'. Erkenntnistheoretische Katolizität und strukturelle Weisheit», en *Weisheit Gottes-Weisheit der Welt (Festschrift Kardinal Josef Ratzinger)*, St. Ottilien 1987, 37-65.

hablando lugar teológico, sino una condición transversal a todos ellos, sin la cual no actúan como tales. Quien se acerque a ellos sin pasión infinita, sin ser una gran pregunta para sí mismo, no hallará sino espléndidas curiosidades que le tendrán entretenido durante mucho tiempo, hasta que se le cruce otro tema al que dedicar afición y recursos. Cuando el creyente que es el teólogo entra en el ámbito de un determinado *locus*, es afectado e interpelado en el centro mismo del corazón de su espíritu. Las respuestas de la Escritura y de la Tradición se vuelven preguntas desinstaladoras e inquietantes que embargan de preocupación última, con la capacidad de enviar al Misterio Santo de Dios y de despertar la desproporción constitutiva que nos estructura: «¿Dónde estás?» (Gén 3, 9). «¿Dónde está tu hermano?» (Gén 4, 9). Lo que hace del creyente una verdadera caja de resonancia de todo tipo de tonalidades espirituales.

2. Lo específico que la literatura da

¿Qué sucede entonces cuando de lo que se trata es de la literatura? ¿Dónde encuentra el teólogo en ella reflejos de su «objeto» inobjetivable? Como el discurso cristiano sobre Dios no puede desgajarse de la consideración sobre el hombre, la literatura es un inmenso laboratorio para el conocimiento de quien es su imagen y semejanza. En especial, interesa lo que solo ella puede aportar. Como dice Italo Calvino: «Mi fe en el futuro de la literatura consiste en saber que hay cosas que sólo la literatura, con sus medios específicos, puede dar»⁷. Lo primero que llama la atención de su especificidad, lo que los teóricos denominan —con un término un poco pomposo— *literatureidad*, es la ficción y la poesía, entendida esta última en sentido amplio, pues hay mucha más que la que cabe en un poema. Horacio hablaba en su *Arte poética* de la *callida iunctura*; es decir, de conexiones o engarces de realidades diversas que se pegan entre sí como a los callos de un dedo de salamanquesa, gra-

7. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela Madrid ¹¹2014, 17.

cias a «una combinación sagaz» que hace nuevo un término manido⁸. Lo que tiene que ver con la imaginación anagógica y el despertar del espíritu de finura. Como dicen los versos del poeta checo Jan Skacel: «Los poetas no inventan los poemas/ El poema está en alguna parte ahí atrás/ Desde hace mucho mucho tiempo está ahí/ El poeta no hace sino descubrirlo»⁹. Y es precisamente su capacidad de descubrimiento, de invención, lo que para el teólogo convierte a la literatura en algo más que un entretenimiento, aunque de paso lo incluya, en una potencia de revelación y desvelamiento.

No hay cosa más antipoética que una oficina del sistema burocrático del Imperio Austrohúngaro; sin embargo, Franz Kafka percibió lo fantástico de ese mundo cerrado y gris, transfigurando semejante materia trivial en «gran poesía novelesca», «en belleza jamás vista». Como ha dicho Milan Kundera, «supo ver lo que nadie había visto [...] la virtualidad poética contenida en el carácter fantasmal de las oficinas»¹⁰. Sus grandes novelas, *El proceso* y *El castillo*, son ejemplos magníficos de esa *virtus* cuasi sacramental de la palabra literaria. Su genial técnica narrativa dota a sus relatos de una novedad y una irrealidad que nada tiene que ver con el surrealismo; pues, como vio muy pronto Hannah Arendt, a Kafka le interesa, más que la realidad, la verdad; las estructuras ocultas que abren al extrañamiento y a la ambigüedad de un mundo donde el exceso de celo al obedecer, el miedo y la impaciencia, así como la fe ciega en la necesidad, no solo se han encarnado en los sistemas totalitarios del siglo pasado, verdadero cementerio de la esperanza, sino que hasta en numerosas situaciones de nuestra vida cotidiana recurrimos al término kafkiano¹¹. Y kafkiano es que, a Gregorio Samsa, después de amanecer convertido en un bicho repugnante, solo le preocupe llegar pronto a la

8. Horacio, *Arte poética*, edición bilingüe, introducción y notas de Juan Gil, Dykinson, Madrid 2010, 88-91.

9. Citado en Milan Kundera, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona 2006, 121.

10. *Ibid.*, 137. De esta página son también los entrecuadrados desde la última nota.

11. Cf. Hannah Arendt, «Franz Kafka, revalorado», en Franz Kafka, *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona 1999, 173-193.

oficina, o que el capellán de la cárcel de *El proceso* quiera convencer al protagonista de la grandeza del sistema, de que ha de aceptar que el mundo está regido por un orden inmutable y que debe declinar en la búsqueda de la verdad¹².

Por ello, lo primero que encuentra la razón teológica es el objeto estético que espera ser para alguien la obra literaria. Al exponerse a ella sin prejuicios, desarmado de la pretensión utilitaria de usarla para ilustrar sus temas, o —lo que es peor— juzgar antes de comprender, proyectando sobre ella nuestras manías e intereses, la fe que busca comprender la reconoce como tal objeto estético, al recibir la epifanía de su especificidad, en el carácter expresivo que ha modelado su materia sensible en lo que se conoce como estilo. Los componentes sensibles, materiales y expresivos de la obra no están meramente yuxtapuestos, sino imbricados en una jerarquía que pone en un cierto orden los elementos que la constituyen. Como ha señalado Mikkel Dufrenne, esta pluralidad de dimensiones y niveles testimonia la profundidad de la obra, y la nimba con un aura de ambigüedad que apunta más allá de sí hacia su profundidad metafísica y religiosa. El fenomenólogo francés trae en su ayuda la conclusión de Alain en su estudio sobre la verdad de los cuentos: cuando el hombre narra, se cuenta a sí mismo, sus anhelos y esperanzas, sus alegrías y sus gozos, pero también sus angustias y sus miedos, sus perplejidades y deseos, de modo que, si alguien es capaz de captar esto, hace mucho más que explicar el cuento, está encontrando al hombre en él¹³.

En toda obra lograda y auténtica es posible descubrir esa cuarta dimensión o aura de sentidos de que habla Dufrenne, y que comporta profundidad, como consecuencia de que la condición humana es inagotable, fascinante y contradictoria. Precisamente porque nunca somos del todo lo que queremos y debemos ser, como analizó con tanta penetración Maurice Blondel, esa huella en negativo, ese verdadero vaciado de infinito, eco en nosotros de la presencia del Misterio, dota a todo lo humano

12. Cf. *Ibid.*, 176.

13. Cf. Mikkel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia 2017, 321.

de esa misma condición misteriosa. En expresión de Martha Nussbaum, leyendo *Tiempos difíciles* de Dickens, «la vida humana consiste en trascender los datos, en aceptar fantasías generosas, en proyectar nuestros sentimientos y actividades interiores sobre las formas que percibimos en torno»¹⁴. «Somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos», ha dicho el nobel Mario Vargas Llosa, para quien las ficciones se ponen en pie por esta rebeldía «de tener una sola vida y los apetitos y fantasías de desear mil. Este espacio entre la vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones»¹⁵. En definitiva, que «somos menos de lo que soñamos»¹⁶. Y esta es, precisamente, la sustancia de una historia, el abismo que se abre a unos personajes entre sus expectativas, proyectos y deseos, y las realizaciones concretas de que son capaces. ¡Una metáfora de la vida humana!

Por este motivo, se puede decir con Mikkel Dufrenne que la obra de ficción comporta una filosofía, si se entiende por ello «una cierta manera de expresarse, decidiendo de sí mismo y del sentido de todas las cosas, una comprensión que es, al mismo tiempo, proyecto del universo y de sí»¹⁷. Lo cual no significa mantener una tesis, ilustrar una doctrina o dar espesor simbólico explícito a un dogma. Incluso en la novela moderna, que incluye tantas cosas dentro de sí, como el ensayo, por ejemplo, las ideas no ilustran un determinado sistema, sino que son «una reflexión indisociable de la ficción, apuntando menos a enunciar verdades que a inmiscuir en nuestras certidumbres la duda, la ambigüedad y la interrogación»¹⁸. Gonzalo Sobejano ha hablado, en este sentido, de *novela pensamental*, como la hay sentimental, para referirse a esta tendencia desde Proust, Musil, Mann, o, más recientemente, Marías, Pombo o Muñoz Molina.

14. Martha Nussbaum, *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*, Andrés Bello, Santiago de Chile 1997, 65.

15. Mario Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid 2002, 29 y 21 respectivamente.

16. *Ibid.*, 22.

17. Mikkel Dufrenne, *fenomenología de la experiencia estética*, o.c., 323.

18. Antoine Compagnon, *¿Para qué sirve la literatura?*, Acantilado, Barcelona 2008, 66.

3. Un ejercicio de teología de la cultura

La mediación de esta «filosofía» hace posible la reflexión teológica sobre el arte literario. Paul Tillich llamaba a este trabajo teología de la cultura ya en 1919¹⁹, ejercicio que no se agota en hacer de ella objeto de estudio, cuanto que «es uno de los lugares donde se elabora una reflexión teológica»²⁰. De su ensayo de 1919 es la fórmula siguiente: la cultura es la forma (*Ausdruck*) de la religión, la religión es la sustancia (*Substanz*) de la cultura. La orientación hacia lo Incondicionado a través de una forma condicionada que funciona como símbolo. De ahí que la clave para la comprensión teológica de una creación literaria sea el estilo: «"Leer el estilo" es tanto un arte como una ciencia, y se requiere una intuición religiosa, embebida de preocupación última, para penetrar en las profundidades del estilo, para llegar hasta aquel nivel en que la preocupación última ejerce su poder director»²¹. Reténgase esta consideración de Tillich, según la cual es imprescindible acercarse a la obra literaria con toda la hondura y la anchura de la espiritualidad, como condición de posibilidad de leer el estilo adecuadamente y poder analizar la teología implícita; es decir, la preocupación última (*Ultimate Concern*) que late en su fondo.

Del mismo modo que el biblista no puede pasar por encima del sentido literal del texto de la Escritura, el teólogo del arte literario debe respetar la autonomía propia de este tipo de racionalidad de la clase ficción. Este punto es especialmente importante, porque, como ha dicho recientemente Antonio Muñoz Molina, cuando los personajes de una novela «dejan de ser criaturas vivientes para convertirse en portavoces del autor o en símbolos de esto o de lo otro, la antigua "suspensión de la

19. Cf. Paul Tillich, «Über die Idee einer Theologie der Kultur (1919)»: *Main Works 2* (1990) 69-85.

20. Cf. André Gounelle, «Préface», en Michel Despland, *Destinée et salut. Essai de théologie poétique à propos de deux romans de Joseph Conrad*, Van Dieren Éditeur, Paris 2007, 4.

21. Paul Tillich, *Teología sistemática. La razón y la revelación. El ser y Dios*, Sígueme, Salamanca ³1982, vol. I, 61.

incredulidad” en la que se basa la ficción queda cancelada: con las ideas y las opiniones puede uno estar de acuerdo; a los personajes tiene que creérselos. Como dice Fernando Pessoa “todas nuestras opiniones son de otros”». Una novela puede tener de todo, pero «solo a través de la plenitud de la ficción, en el interior de su propia lógica soberana, filtrada por las voces narradoras y por la experiencia vital de los personajes»²².

Lo asombroso es cómo el artista, con los diversos elementos del arte novelesco, logra poner en pie lo que Manuel García Viñó llama «un segundo mundo»²³, lleno de coherencia, verosimilitud y razón estrictamente poética. En el caso de una ficción novelesca, lograr ese prodigio con el tema, el argumento, la trama, los personajes, los diálogos, el narrador, las descripciones de paisajes, ambientes, sucesos y personas, con sus estados de ánimo y sus conductas, así como el espacio y el tiempo, pues también estos dos elementos esenciales son creación del artista, y tan de ficción como el narrador o cualquier otro de los elementos mentados, que, al ponerse en un determinado orden, imbricándose mutuamente, forman una estructura, que, en las obras más logradas, da una impresión de realidad tal que el lector siente que no puede ser de otra manera, incluso en la forma como está contada. El asunto tiene mucho de oficio, de dominio de las técnicas narrativas, pero no consiste ni mucho menos en esto. Dotar a la obra de lo que Lorca gustaba de llamar *duende*, no se aprende en ninguna escuela o taller de escritura creativa.

De ahí que lo específicamente novelesco se encuentre, para García Viñó, en ser capaz de hacer presente ese mundo con espesor real y densidad simbólica, pues es precisamente esta transfiguración la que distingue a la novela de otras formas narrativas. El ejemplo que propone este novelista, poeta y crítico lo deja ver con claridad. Si se quiere decir que un personaje es malísimo, lo puede relatar el narrador, diciendo que alguien lo es; se puede referir, en el caso de que lo digan de un tercero dos personajes en un diálogo; o se puede poner ante el lector una serie

22. Antonio Muñoz Molina, «Opiniones»: *Babelia*, sábado 26 de octubre de 2019, 19.

23. Manuel García Viñó, *Teoría de la novela*, Anthropos, Barcelona 2005, 34.

de acciones de las que se deduce que, en efecto, ese alguien es muy malo. Claro, que, si esto último se hiciera siempre, *Anna Karénina* no tendría mil páginas, sino cuatro mil. Con un sabio uso de la elipsis, el artista reserva la presentización para los momentos decisivos de la novela, de modo que «no refiere unos hechos, sino que los hace presentes delante del lector».

Esto es muy importante, porque si la filosofía implícita por debajo de toda esa cantidad de ideas, sentido de las cosas, del mundo y de sí, revela una concepción del mundo, «por debajo de su forma de expresión subyace una teoría del conocimiento»²⁴. Hacerlo explícito es una mediación imprescindible para el teólogo que quiera poner en correlación el arte literario con las respuestas implícitas en la simbólica cristiana. Y hay que reconocer que no es una tarea fácil. Es, como decía Tillich, tanto un arte como una ciencia; una faena hecha a la vez de rigor y conocimiento de la estética de la novela, de la dramaturgia o del cine, según el arte de ficción de que se trate, y de la segunda ingenuidad del que se expone a la obra actualizando su imaginación anagógica, pues solo una honda vida espiritual podrá penetrar en las profundidades del estilo, percibir la sustancia de la expresión cultural. Y esta última no es sino la condición deictémica de que está dotada toda realidad creada *en, por y para* Cristo, y en Él consistente, según el testimonio de Col 1, 16-17. La lectura anagógica, entonces, escucha con los ojos, ve con el oído, y percibe con los sentidos espirituales actualizados por la imaginación. Como decía Husserl, a condición de que se entienda bien, «la ficción es la fuente de donde saca su sustento el conocimiento de las “verdades eternas”»²⁵.

El teólogo que encuentra al hombre en las ficciones novelescas comprueba la verdad de GS 62: cómo expresan a fondo la naturaleza propia del ser humano en una libertad irrestricta, y, al hacerlo de ese modo, revelan cuáles son sus problemas en el mundo, la dificultad que supone conocerse realmente a sí mismo, el alcance de su miseria, el

24. *Ibid.*, 77. De esta página es también el entrecomillado anterior.

25. Edmund Husserl, *Ideen I*, § 70.

tenor de sus necesidades, pero también su grandeza y sus capacidades, el anhelo de un destino mejor y su esperanza. Un esfuerzo que logra elevar la vida humana cuando se cumple en una auténtica obra de arte literario. Como ha dicho Joseph Conrad, en el prefacio de su novela *El negro del "Narcissus"*, «por medio de la palabra escrita, lo que estoy tratando de conseguir es haceros escuchar, haceros sentir y, sobre todo, haceros ver»²⁶.

4. La recepción teológica del arte literario

No es poco lo que recibe con ello la teología. También su quehacer está hecho de escucha profunda, de poner en tensión todas las fibras del espíritu. Aprender a ver y a sentir la unicidad irrepetible del ser humano, la alteridad del otro hombre al que va destinada la salvación, pues siempre estamos tentados de abstracción, y, al menor descuido, de reducir la humanidad de cada hombre al último esquema explicativo del foro y del teatro. En una página brillante del final de *En busca del tiempo perdido*, dice Marcel Proust: «Nuestra vida es también la vida de los demás; pues, para el escritor, el estilo es como el color para el pintor, una cuestión no de técnica, sino de visión. Es la revelación, que sería imposible por medios directos y conscientes, de la diferencia cualitativa que hay en la manera como se nos presenta el mundo, diferencia que, si no existiera el arte, sería el secreto eterno de cada uno. Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro, y cuyos paisajes nos serían tan desconocidos como los que pueda haber en la luna»²⁷. De nuevo el lenguaje de la revelación, del desvelamiento, de la visitación. El arte literario, pero no solo él, también el teatro y el cine, artes poéticas en sí mismas, «expresa para los demás y nos hace ver a nosotros mismos nuestra propia vida, esa vida que no se puede "observar", esa vida cuyas apariencias que se observan requieren ser tra-

26. Joseph Conrad, *El negro del "Narcissus"*, Abada Editores, Madrid 2009, 71-76; aquí, 74.

27. Marcel Proust, *A la busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*, Alianza, Madrid 1998, 245.

ducidas y muchas veces leídas al revés y penosamente descifradas»²⁸.

Nunca se agradecerá lo suficiente que las ficciones novelescas y dramatúrgicas nos hagan ver y sentir no solo el crimen (un concepto), por ejemplo, sino este criminal que está esperando a ser ejecutado y que Victor Hugo imagina escribiendo sus últimas experiencias en *El último día de un condenado*. Aunque sabemos que es un personaje de ficción, tenemos la impresión de realidad de un ser de carne y hueso que recuerda y sueña y sufre y muere; sobre todo muere, como decía Unamuno. El jurista Robert Badinter, antiguo ministro de Justicia de Francia ha señalado, a propósito de esta obra, que ha hecho más por la abolición de la pena de muerte que miles de protestas²⁹.

Cuando el lector llega al capítulo veintiséis, se le hace un nudo en la garganta, pues el protagonista padece el dolor añadido de la próxima orfandad de su pequeña hija: «Son las diez. ¡Pobre hija mía! ¡Seis horas más y estaré muerto! Seré algo inmundo, abandonado sobre la mesa fría de los anfiteatros. [...] Es lo que harán con tu padre esos hombres que en absoluto me odian, que se compadecen de mí y que querrían salvarme. Van a matarme. ¿Lo comprendes, Marie? ¡Matarme a sangre fría, en un ceremonial y por el bien de la causa! ¡Dios mío! ¡Pobre pequeña! Tu padre, que tanto te quería, tu padre que besaba tu pequeño cuello blanco y perfumado, que pasaba la mano sin cesar por los rizos de tu pelo como si se tratara de la seda, que cogía tu linda cara redonda en su mano, que te hacía saltar sobre las rodillas y que ¡por las noches juntaba tus manos para rezar a Dios! [...] Excepto tú, todos los niños de tu edad tendrán padres. Hija mía, ¿cómo te desacostumbrarás el día de año nuevo a los regalos, a los bonitos juguetes, a los caramelos y a los besos? ¿Cómo te desacostumbrarás, infortunada huérfana, a beber y a comer?»³⁰.

28. *Ibid.*, 246 (cursiva mía).

29. Cf. Adolphe Gesché, *El sentido. Dios para pensar VII*, Sígueme, Salamanca 2004, 166-167.

30. Victor Hugo, *El último día de un condenado*, Alianza, Madrid 2018, 119.

La ficción nos revela la individualidad irreplicable de las personas, nos hace asistir a sus honduras interiores, a sus amores, temores y esperanzas; «a lo que es vivir una vida humana [...], ante todo, al hecho de que la vida humana es algo misterioso y extremadamente complejo»³¹. Por eso puede despertar en quien se acerca a ella las potencias de la compasión y la misericordia, lo que es indispensable en la educación afectiva del ser humano para evitar el orgullo y la prepotencia, la insensibilidad hacia la suerte de nuestros prójimos, vulnerables y pobres. Se trata nada menos que de «la gran caridad del corazón» de que habla Martha Nussbaum.

Recuerdo, en este sentido, la inolvidable impresión que me produjo la primera vez que leí el breve capítulo veintiséis de *España. Hombres y paisajes*, libro de Azorín de 1909³². Allí se cuenta la historia del pobre Juanico, que vive con sus padres en un pueblecito de La Mancha, en una hacienda propiedad de un terrateniente de Madrid. Cuando tenía unos pocos meses, le habían acostado en un poyo y su madre se había ausentado; entró un cerdo y se llevó al niño, mordisqueándole el brazo que le queda descarnado toda la vida. Su madre muere dos años más tarde, y su padre se volvió a casar con una viuda que tenía dos hijos que lo tratan a golpes. El padre comienza a beber y el amo se arruina y el nuevo propietario lo despide de la finca. Al año muere también. Juanico se queda con la madrastra y sus hijos que lo maltratan y no escolarizan, de modo que, a los ocho años, parece no dar señal alguna de inteligencia. Va de acá para allá, en trabajos precarios y pasando gran necesidad. Unos labriegos lo mantienen y se rompe una pierna que lo deja dos meses en una cuadra, acostado sobre un montón de paja. Cuando se recupera, va a dar en la cárcel por un robo que no ha cometido. Allí cuida con denuedo a los hijos del carcelero enfermos de viruela, sin separarse de su cama, velando toda la noche sin dormir. Cuando recupera la libertad no sabe qué hacer. De nuevo, de acá para allá, comiendo trozos de pan duro, y sin nadie en el mundo, de un trabajo malo a otro peor. Ya tiene cuarenta años.

31. Martha Nussbaum, *Justicia poética, o.c.*, 54.

32. Cf. Azorín, *España. (Hombres y paisajes)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2010, 163-167.

Finalmente, en uno de sus devaneos, se pega a su lado un perro vagabundo que no le deja ni a sol ni a sombra. Con su estilo inconfundible, Azorín termina así su relato: «Juanico le cobró cariño, y juntos comían el pan que recogían de puerta en puerta. Como hacía mucho tiempo — desde niño— que no había estado en los Prietos, y como no tenía que hacer nada, un día se le ocurrió ir allí a ver si la casa estaba lo mismo que antes. Era en invierno; llegó a los Prietos al anochecer de un día crudísimo, en que había estado nevando. Juanico conversó un rato con el encargado de la casa y le pidió albergue. Le indicaron un cobertizo lleno de estiércol. Juanico se acostó en el muladar. A la mañana siguiente le encontraron muerto; junto a él, sentado en dos patas, con la cabeza levantada al cielo, estaba aullando el perrito».

Comenzábamos evocando el episodio del *Quijote* del Caballero del Verde Gabán, que se encuentra en los capítulos dieciséis al dieciocho de la segunda parte. La ficción cervantina nos muestra el encuentro de dos extravagantes que no tienen conciencia de ello, y, como todos nosotros, con una enorme desproporción entre lo que dicen y lo que hacen. Cervantes no es un teórico, sino un artista de la novela. Ha incluido la perspectiva humanista haciéndola presente en unos personajes y en unas aventuras. El buen novelista se reconoce por su capacidad de crear personajes complejos, con vida propia, llenos de hondura y ambigüedad. Los del *Quijote* lo son, en especial los dos solistas de esta gran polifonía. Si terminamos por donde comenzábamos es porque, en estos capítulos, se encuentra una teoría del conocimiento que da que pensar. Don Diego y don Quijote se encuentran, pero no se conocen; se maravillan mutuamente, en especial el primero del segundo, pero, después de convivir varios días, se despiden sin haberse conocido realmente³³.

En la vida de pequeño burgués de don Diego no caben más extra-

33. Cf., para lo que sigue María del Carmen Bobes Naves, *Realidad, literatura y conocimiento en la novela de Cervantes*, Arco/Libros, Madrid 2012, 126-153. También Antonio García Berrio, *Virtus. El "Quijote" de 1615. Estética del enunciado y poética de la enunciación*, Cátedra. Madrid 2018, 267-318.

vagancias que las suyas. La genial ironía dramática que se contiene en la obra hace que don Quijote suscite perplejidad en todo el mundo, menos en el lector que está avisado de su locura. Don Diego está confundido con este loco cuerdo, y a veces cuerdo loco, pues sus acciones lo son, pero sus palabras no: «lo que habla es concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto» (Q II, 17). «Le he visto hacer del mayor loco del mundo y decir razones tan discretas, que borran y deshacen los hechos» (Q II, 18). Don Quijote no encaja en ninguno de sus esquemas, y para este don Diego es incapaz de la liberalidad y entrega del caballero andante, hasta el punto de que desiste de convencerlo de la existencia de tales personajes heroicos y de la misma ciencia de la Caballería andante, vocación que reúne en sí todas las demás ciencias: las leyes de los jurisperitos, la medicina y el conocimiento de las plantas del herbolario, la astrología y las matemáticas; y hasta «ha de ser teólogo, para saber dar razón de la cristiana ley que profesa, clara y distintamente, adondequiera que le fuere pedido» (Q II, 18), en una evocación de 1Pe 3, 15-16; amén de oficios como montar a caballo, nadar y estar investido de las virtudes teologales y cardinales. Don Quijote no cree capaz de todo ello al instalado y limitado don Diego. Tampoco lo conoce en su misterio último y renuncia a convencerlo: «por parecerme a mí que si el cielo milagrosamente no le dé a entender la verdad de que los hubo y de que los hay, cualquier trabajo que se tome ha de ser en vano, como muchas veces me lo ha mostrado la experiencia. No quiero detenerme agora en sacar a vuesa merced del error que con los mundos tiene; lo que pienso hacer es rogar al cielo que lo saque dél» (Q II, 18).

La literatura nos invita a reconocer y comprender a nuestros prójimos antes de juzgarlos; no solo a maravillarnos de ellos, sino a vivirlos como portadores de un Misterio en su corazón que los desborda; a no estar muy seguros de nosotros mismos, porque muchas de las contradicciones que contemplamos en ellos, podrían actualizarse en nosotros si bajamos la guardia del discernimiento. Adolphe Gesché ha podido decir, quizá de forma un poco exagerada, que cuando se encuentra con un

personaje de ficción que busca a Dios en una verdadera obra literaria, no en un remedo edificante o de tesis, que lucha con Él, como Jacob con el Ángel, e incluso contra Él, se siente «infinitamente más interpelado, e incluso convencido, que leyendo a Teresa de Ávila»³⁴. Seguro que habrá gozado con la peripecia de Levin, en la obra maestra de Tolstói, *Anna Karénina*, quién, después de numerosas dudas, luchas interiores y vacilaciones, termina la novela diciendo: «Yo no sé si a esto se le puede llamar fe o no, pero ese sentimiento ha penetrado de manera imperceptible en mi alma con los sufrimientos y ha arraigado con firmeza [...]. Pero ahora mi vida, toda mi vida, desde el primero al último de sus momentos, independientemente de lo que pueda sucederme, no sólo no carecerá de sentido como antes, sino que tendrá el sentido indiscutible del bien, al que seré capaz de conformar todos mis actos»³⁵.

Referencias

- ARENDRT, Hannah. «Franz Kafka, revalorado», en Franz Kafka, *Obras completas I*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores: Barcelona, 1999.
- CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela: Madrid, 2014.
- CANO, Melchor. *De locis theologicis*, IX, 4 (BAC 58, 500).
- COMPAGNON, Antoine. *¿Para qué sirve la literatura?*, Acantilado, Barcelona, 2008.
- CONRAD, Joseph. *El negro del "Narcissus"*, Abada Editores: Madrid, 2009.
- DUFRENNE, Mikkel. *Fenomenología de la experiencia estética*, Valencia, 2017.
- ESPAÑA, Azorín. (*Hombres y paisajes*), Biblioteca Nueva: Madrid, 2010.
- GESCHÉ, Adolphe. *El sentido. Dios para pensar VII*, Sígueme, Salamanca, 2004.
- GOUNELLE, André. «Préface», en Michel Despland, *Destinée et salut*.

34. Adolphe Gesché, *El sentido, o.c.*, 167. También en su entrevista con Héctor Bianciotti: *Id., Pensées pour penser II. Les mots et les livres*, Cerf, Paris 2004, 144.

35. Lev N. Tolstói, *Anna Karénina*, Alba Minus, Barcelona ⁸2019, 1002.

Essai de théologie poétique à propos de deux romans de Joseph Conrad, Van Dieren Éditeur, Paris 2007.

Horacio, *Arte poética*, edición bilingüe, introducción y notas de Juan Gil, Dykinson, Madrid 2010.

HUGO, Victor. *El último día de un condenado*, Alianza: Madrid 2018.

KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*, Tusquets: Barcelona, 2006.

LACOSTE, Jean-Yves. *From Theology to Theological Thinking*, University of Virginia Press, Charlottesville and London 2014, 1-29.

Manuel García Viñó, *Teoría de la novela*, Anthropos: Barcelona, 2005.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. «Opiniones»: *Babelia*, sábado 26 de octubre de 2019.

NUSSBAUM, Martha, *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*, Andrés Bello, Santiago de Chile 1997, 65.

Primo Levi, *Si esto es un hombre*, Península: Barcelona, 2014.

PROUST, Marcel. *A la busca del tiempo perdido. 7. El tiempo recobrado*, Alianza: Madrid, 1998.

SECKLER, Max. «Die eklesiologische Bedeutung des Systems der 'loci theologici'. Erkenntnistheoretische Katolizität und strukturelle Weisheit», en *Weisheit Gottes-Weisheit der Welt (Festschrift Kardinal Josef Ratzinger)*, St. Ottilien, 1987.

SEQUERI, Pierangelo. *Il sensibile e l'inatteso. Lezioni di estetica teologica*, Queriniana: Brescia, 2016.

TILLICH, Paul. *Teología sistemática. La razón y la revelación. El ser y Dios*, Sígueme: Salamanca, 1982, vol. I.

TOLSTÓI, Lev N. *Anna Karénina*, Alba Minus, Barcelona 2019, 1002

VARGAS LLOSA, Mario. *La verdad de las mentiras*, Alfaguara: Madrid, 2002.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

* Doutor em Teologia,
professor da Universidade
Católica Portuguesa e
antigo diretor e membro
do Centro de Estudos do
Pensamento Português
da Universidade
Católica. Contato:
apinhoartigoporto.ucp.pt

“O transcendente, o sagrado e o cristão na obra de Sophia de Mello Breyner”

“The transcendent, the sacred
and the Christian in the work of
Sophia de Mello Breyner”

**Arnaldo de Pinho*

Resumo:

Este breve ensaio sobre a arte poética de Sophia, vertida não só nos seus conhecidos textos (*Arte Poética*) mas em toda a sua Obra, pretende alcançar a matéria-prima sobre a qual a poeta portuense constrói o seu olhar sobre o mundo. Nesse olhar convergem o sagrado, o transcendente e o peculiarmente cristão, o melhor da cultura ocidental, desde Homero a Rilke ou Hölderlin, ou «a exactidão da Cruz, na luz branca de Creta»

Palavras chave: Sophia, Hölderlin, sa-
grado, transcendência, cristia-
nismo

Abstract:

This brief essay on Sophia's poetic art, spilled not only in her well-known texts (*Arte Poética*) but throughout her work, aims to reach the raw material on which the Porto poet builds her gaze on the world. In this look, the sacred, the transcendent and the peculiarly

Christian converge, the best of Western culture, from Homer to Rilke or Hölderlin, or “the accuracy of the Cross, in the white light of Crete”

Keywords: Sophia, Hölderlin, sacred, transcendence, Christianity

Para o meu tema, se mais não fosse dada a brevidade do tempo de que disponho, não preciso de reflectir sobre Sophia, mas a partir do que ela mesma escreveu sobre o tema. De facto também aqui, parafraseando Eduardo Lourenço, a poeta foi musa de si mesma (1).

E não apenas nos cinco pequenos ensaios a que deu o nome arte poética (2), mas sobretudo num pequeno texto, que nunca vi citado, para o Jornal do Comércio em 31 de Dezembro de 1967, que foi o ano de aparição, recorde-se de Geografia, em que a autora se alarga, mais que em nenhum outro livro, à inspiração grega.

Intitula-se este pequeno texto, “Hölderlin, ou o lugar do poeta” e os versos do poeta germânico são citados segundo a tradução de Paulo Quintela. Convém não esquecer ainda que nos primeiros livros da poeta, editados pela Ática, há sempre, no rosto, um pequeno texto de Novalis que reza assim: “A poesia é o autêntico real absoluto. Isto é o cerne da minha filosofia. Quanto mais poético, mais verdadeiro”.

Referindo-se a Hölderlin, no texto citado, desenvolve Sophia o verso do poeta romântico alemão que Heidegger também glosou, num texto comemorativo dos vinte anos da morte de Rilke em 1946, (3)

“Para quê poetas em tempos de indigência?”

“Hölderlin, escreve Sophia, era o poeta em estado puro. A poesia era nele uma forma de santidade. Era a vocação do sagrado. Por isso ele era incomparável com um mundo dessacralizado. Incompatível com

1. Em Sophia de Mello Breyner Andresen, Nocturno melodia, Antologia Poética (1944-2001) Barcelona 2004,7

2. Em Obra Poética (OP 889-898) Assírio e Alvim, Lisboa 2015

3. Texto em M. Heidegger, Caminos del Bosque Madrid 1995, 199 e s.

tudo quanto não tivesse sentido divino”.

E mais adiante continua Sophia: “Mas Hölderlin é um daqueles homens que aprendeu com os gregos e foi por isso que aprofundou e revolucionou toda a visão que a idade moderna tinha do mundo helênico. É por isso que W. Dilthey diz:

“Hölderlin, por seu lado, cantava o ponto mais fundo da concepção grega do mundo: a ideia de afinidade entre natureza, homens, heróis e deuses. Os helenos representavam para ele a nossa interior comunidade do ser com a natureza. Justamente porque é um anunciador do terrestre, o poeta não tem nenhuma convivência com o mundano. Hölderlin opõe com clareza o terrestre ao mundano. Ele sabe, desde o princípio, que será destruído pelo tempo de “indigência” do mundano”.

Depois Sophia cita uma passagem do poema Arquipélago onde se lê: “Mas aí, a nossa raça, sem divino vagueia na noite”. E comenta: “É no meio deste mundo de fúria que Hölderlin busca o seu caminho”.

Sophia para além de ter um poema intitulado Fúrias ⁽⁴⁾ tem muitas fúrias na sua obra desde “o abutre que alisa as suas penas, até Catilina que caminha “sem medo e sem mentira”, ou a Mónica “que tem tempo para tudo, excepto para a poesia, o amor e a santidade”.

No texto que estamos a comentar, escreve Sophia: “regressando ao ponto de partida dos gregos, ele (Hölderlin) dá ao terrestre um atenção religiosa. Ele é o poeta salvador do terrestre, aquele que busca o encontro com o divino no plano da criação”. E continua: “Fazer com que o terrestre não se perverta em mundano é esta uma das tarefas essenciais do poeta. Por isso ele busca o encontro inteiro, livre e criador com as coisas. É esse encontro que Hölderlin canta quando no “arquipélago” diz: “Pois a vida se encheu toda de sentido divino”. “Palavras difíceis de entender num tempo de indigência que é um compromisso ambíguo e retórico entre o mundano e a transcendência” ⁽⁵⁾

4. [OP 814](#)

5. [Jornal do Comércio. Cit.](#)

O Poema citado de Hölderlin intitula-se: “para quê poetas em tempo de indigência”.

É esta mundividência que encontramos nos cinco pequenos textos, denominados Arte Poética, conquanto se forma menos explícita.

Assim em Arte poética V, texto lido na Sorbonne, em Dezembro de 1988, Sophia lembra que teve a “sorte de conhecer o poema antes de conhecer a literatura”: Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, que julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio”.

E conclui: “No fundo toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente” (6)

Como bem observa Eduardo Lourenço que medita sobre Sophia com o sabor e o saber do pensamento filosófico e de vasta cultura humanista, “os anos quarenta, os da sua aparição na cena cultural portuguesa, como se adivinhassem que o mundo cristão conhecia um eclipse a nenhum outro comparável, se viviam em poesia e em prosa com tempos de neopaganismo. Não eram já os sofisticados do heteronismo pessoano, Ricardo Reis, todavia mal conhecido nessa época, mas os de David H. Lawrence e de Miguel Torga, que algum eco deixaram na primeira Sophia que transfigura a sua rude e naturalista visão paga do mundo em pura música, sem conservar a sua exaltação dionisíaca, mas apenas o seu perfume. Ou melhor a sua nostalgia”.

A história, a pequena, continuo a citar Eduardo Lourenço de um país silencioso e um pouco silenciado; a grande, das tragédias do século que um dia entrarão em seus poemas, ouve-se pouco ou nada em seus primeiros livros. Como se nascesse do Imemorial. Em todo o caso do Imemorial da Poesia que em seu caso excepcional não foi uma fábula, mas uma dádiva da vida. “(...) Como se isso não bastasse, logo que sou-

6. Arte Poética, V, OP, cit., 898.

be ler, num meio excepcional como o seu, descobriu Homero e com ele o mundo grego de deuses formosos como homens e de homens formosos como deuses, que será para ela, para o mundo do divino”. (7)

Ainda que em osmose com a natureza inteira, a jovem Sophia, todavia como nota ainda, com inusitado rigor Eduardo Lourenço, nunca se entregou sem reservas aos êxtases panteístas da sua divindade suposta. Logo este lirismo dionisíaco se descobre ambíguo como Diónisos:

Príncipe estranho por quem
Chamam as horas obscuras do delírio,
Senhor dos bailes, negro lírio
A ti canto e nada mais.

Numa entrevista recente (Público, 9 de Agosto de 2018), o editor de Sophia Zeferino Coelho, que se confessava nessa mesma entrevista comunista, fazia duas afirmações que muito interessam para o meu tema.

Numa primeira, sublinha a maneira “como se insere em toda a história da poesia e as preocupações que estão por detrás da elaboração poética e da produção poética; e sobretudo uma tradição muito além que arranca com Novalis, e que é, no fundo a morte de Deus depois do Iluminismo, a impossibilidade de acreditar em Deus, o sentimento de perda que isso acarreta a quem isso acontece e a tentativa de através da poesia restabelecer essa unidade com o mundo. Ela teoriza isso. Há quase toda uma teologia na obra de Sophia”.

Uma segunda afirmação de Zeferino Coelho é que há em Sophia uma contradição, dado que sendo católica e seriamente católica, acredita num Deus católico que é transcendente, mas está fora dele e toda a sua poesia é exaltação do divino como inerente ao mundo material; o divino é a perfeição da curva da onda, a elegância da haste do trigo.

Quanto à primeira afirmação estou inteiramente de acordo com Zeferino Coelho e até com a sua falta de pudor ao romper com uma cer-

7. E. Lourenço, cit, 7-8

ta tradição de falar de Deus e do sagrado na literatura. De facto Sophia é um poeta moderno do ponto de vista cultural por ter levado a sério a morte de Deus, que é o mais marcante da Modernidade. E há muitos textos na sua poesia que nos recordam este sentido nietzschiano, como o poema Exílio.

Exilamos os deuses
E fomos exilados da nossa inteireza (8)

Mas não há em Sophia, ao menos permanentemente a ideia de crise, que é típica da cultura da Modernidade sendo a meu ver, substituída pela de nostalgia (de um mundo outro, de uma sociedade outra; no limite pela ressurreição). E mau grado as suas incursões libertárias, como uma espécie de irmã gémea de Cassandra, “perdida sem saber se caminhava, entre os deuses ou entre a humanidade” (9) ou a sua simpatia por Catilina, o fora de lei, reconheceu que “há em todas as coisas o agoiro duma fantástica vinda”(10)

Quanto a haver uma contradição na obra de Sophia, ou antes na sua postura de católica, como se uma católica que admite o transcendente, não pudesse comprometer-se com a imanência, há um preconceito corrente na doutrina marxista, e também burguesa. Sophia também o sentiu. E exprimiu.

Por curiosidade lembro que havia na sua biblioteca a obra de Teilhard de Chardin Le Milieu Divin, muito sublinhada no primeiro capítulo e com algumas anotações, precisamente lá onde o jesuíta afirmava que com a Incarnação “nada é profano, aqui em baixo a quem quiser ver”.

De resto Sophia cita Teilhard. (11)

É por isso que do canto bíblico, Sophia glosará sobretudo o tema da ausência de Deus e o tema da continuidade do homem, à maneira da

8. Em O Nome das Coisas OP, cit,

9. OP, cit., 159

10. Apolo Musageta, OP, cit., 70, 71

11. Arte Poética IV, em OP, cit., 894

figura da luta entre Jacob e o Anjo.

Já no Livro Sexto, quando a influência grega era ainda pletórica, qualifica a transcendência do seu Deus, muito à maneira do Antigo Testamento, de Isaías e de alguns Salmos sobretudo, nomeando-o assim

Eis-me
 Tendo-me despido de todos os meus mantos
 Tendo-me separado de adivinhos mágicos e deuses
 Para ficar sozinho ante o silêncio
 Ante o silêncio e o esplendor da tua face
 Mas tu és de todos os ausentes o ausente
 Nem o teu ombro me apoia nem a tua mão me toca
 O meu coração desce as escadas do tempo em que não moras
 E o teu encontro
 São planícies e planícies de silêncio
 Escura é a noite
 Escura e transparente
 Mas o teu rosto está para além do tempo opaco
 E eu não habito os jardins do teu silêncio
 Porque tu és de todos os ausentes o ausente. ⁽¹²⁾

Indo mais além nesta ausência de Deus, no conto O Homem. Sophia retrata, nos caminhos do mundo, o homem em cujo rosto “estavam inscritos a miséria, o abandono e a solidão,” e que identifica com o Cristo abandonado por Deus na Cruz. Este tema do rosto e da ausência e da cruz como ausência foi muito desenvolvido na teologia luterana e mais tarde em Hegel; o rosto como lugar do sagrado aparece no pensador judaico contemporâneo Emmanuel Lévinas que experimentou os campos de concentração. O mesmo tema aparece no filósofo judeu Elias Wiesel, a propósito da Shoah.

No conto O Homem, identificando o pobre com Cristo crucificado, perante a passividade de Deus, Sophia escreve: “Para além da dureza das traições dos homens, para além da agonia da carne, começa a pro-

12. OP, cit., 454

va do último suplício: o silêncio de Deus” (13)

E num poema de Mar Novo, este tema aparece numa linguagem dum salmo:

É o teu rosto que eu procuro
Através do terror e da distância
Para reconstrução dum mundo puro (14)

A figura da transcendência encontra uma resposta mais positiva no poema Senhora da Rocha, em que Sophia opõe uma imagem humilde duma capela perdida, à luxuriante Vitória de Samotrácia:

Tu não estás como Vitória à proa
Nem abres no extremo do promontório as tuas asas
Nem caminhas descalça nos teus pátios quadrados
Nem desdobras o teu manto na escultura do vento
Nem ofereces o teu ombro à seta da luz pura
Mas no extremo do promontório
Em tua pequena capela rouca de silêncio
Imóvel muda inclinas sobre a prece
O teu rosto de madeira e pintado como um barco
O reino dos antigos deuses não resgatou a morte
E buscamos um deus que vença connosco a nossa morte
É por isso que tu estás em prece até ao fim do mundo
Pois sabes que nós caminhamos nos cadafalsos do tempo
Tu sabes que para nós existe sempre
O instante em que se quebra a aliança do homem com as coisas
Os deuses do mar afundam-se no mar
Homens e barcos pressentem o naufrágio (...) (15)

É também uma espécie de recolhimento no sagrado que Sophia descreve no texto “Caminho da manhã”, que retrata, a ida ao mercado em Lagos até acabar na capela, para escutar o silêncio, que não resisto a citar, em parte. Trata-se duma leitura da criação, à procura de um centro como se fosse uma demanda do Santo Graal:

13. (Contos Exemplares, Porto, Figueirinhas, 2004, 140

14. OP, 356

15. OP, 501

Vais pela estrada que é de terra amarela quase sem nenhuma sombra. As cigarras cantarão o silêncio de bronze. A tua direita verá primeiro um muro caído que desenha a curva da estrada. Depois encontrarás as figueiras transparentes e enroladas; mas os seus ramos não dão nenhuma sombra e assim irás sempre com a pesada mão do sol pousada nos teus ombros, mas conduzida por uma luz suavíssima e fresca. Até chegares às muralhas antigas da cidade que estão em ruínas. Passa debaixo da porta e vai pelas pequenas ruas estreitas (...) Entra no mercado e vira à tua direita e ao terceiro homem que encontrares na frente da terceira banca compra peixes: os peixes são azuis e brilhantes e escuros com malhas pretas. E o homem há-de pedir-te que vejas como as guelras são encarnadas e que vejas como o seu azul é profundo e como eles cheiram realmente a mar (...)

Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, na outra a mão do sol. Caminha até encontrares uma Igreja alta e quadrada. Lá dentro ficarás ajoelhado na penumbra olhando o branco das paredes e o brilho azul dos azulejos. Aí escutarás o silêncio. Aí se levantará como um canto o teu amor pelas coisas visíveis que é a tua oração face ao grande Deus invisível. ⁽¹⁶⁾

Vivendo numa Modernidade, marcada, no seu máximo fundamento e denominador, pela chamada morte de Deus, é aí como escreve, no texto Hölderlin ou o lugar do Poeta, que inscreve a sua Poesia e seus textos em prosa, os Contos Exemplares e os Contos para Crianças.

D. António Ferreira Gomes, usou, para qualificar a sua obra, no prefácio à 3ª edição de Contos exemplares a expressão, “Pórtico sobre o aberto”, com rara felicidade.⁽¹⁷⁾

Voltando a Rilke a Hölderlin várias vezes Heidegger comentou estas temáticas ⁽¹⁸⁾ dando à poesia o lugar absolutamente insubstituível de casa do ser e ao poeta a função de pastor do Ser. Nessa intencionalidade per-

16. Livro Sexto, OP, 443-444

17. Contos exemplares, cit., 36

18. Ver sobretudo: a frase de Nietzsche, Deus morreu (1943); e “para quê poetas” (1946) em Caminos del bosque, Madrid 2008. E L'homme habite en poète em Essais et Conférences. Paris, Gallimard, 1958

corre Sophia o divino dos gregos, a transcendência da busca do objecto perdido dos místicos e dos crentes de fé nua e, mais raramente, as representações cristãs, como no Cristo Cigano ou no poema Senhora da Rocha.

Para explorar esta temática até ao fim, seria necessário comparar os tempos de Sophia com os tempos do mundo em que viveu, desde a jovem portuense que lia Homero em resumos simples até às suas preocupações e compromissos políticos. De facto não cerrará os olhos à experiência humana e “ao espantoso sofrimento do mundo”. Mas se baixa a esse inferno será sempre para exorcizá-lo. Vive num tempo dividido. Mas integrou a noite sem se perder nela. E foi ao ponto, de levar a abertura à transcendência não só, na recusa do duque de Gandia perante a morte de Isabel de Portugal, mas na ressurreição como sentido do mundo e “acabamento da Grécia”:

Ressurgiremos ainda sob os muros de Cnossos
E em Delphos centro do mundo
Ressurgiremos ainda na dura luz de Creta
Ressurgiremos ali onde as palavras
São o nome das coisas
E onde são claros e vivos os contornos
Na aguda luz de Creta
Ressurgiremos ali onde pedra estrela e tempo
São o reino do homem
Ressurgiremos para olhar para a terra de frente
Na luz limpa de Creta
Pois convém tornar claro o coração do homem
E erguer exactidão da cruz
Na luz branca de Creta. (19)

Referência

M. Heidegger, Caminos del Bosque Madrid 1995 Sophia de Mello Breyner Andresen, Nocturno melodia, Antologia Poética (1944-2001) Barcelona 2004

19. OP cit., 447

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

* Doutorando em
Literatura na Faculdade
de Letras da Universidade
do Porto, membro do
Conselho Científico do
Instituto de Pensamento
Iberoamericano, da
Universidad Pontificia de
Salamanca. Contato:
joserui.teixeira@lusofrances.com.pt

NO TEMPO DIVIDIDO - Mistagogia da temporalidade na poesia de Sophia

IN DIVIDED TIME - Mystagogy of
temporality in Sophia's poetry

*José Rui Teixeira

Resumo

A poesia de Sophia é também uma questão de tempo. É dentro do tempo que se escuta a sua aspiração à unidade e à inteireza. Trata-se de uma poesia eivada de incertezas; mesmo quando revela a posse de uma luminosidade, guarda ainda sombras subtis; mesmo quando os seus contornos intocados sugerem a lisura da superfície, não omite as suas asperezas, a litania rumorosa dos seus augúrios, o lamento – em melopeia – do tempo dividido. O tempo não é encarado apenas como duração, mas sobretudo como intensidade; não é tanto um «tempo quando», mas um «tempo onde». Sendo um «livro de passagem», *No tempo dividido* (1954) é como uma crisálida, um grito de resgate. É entre a pátria perdida e o corpo perdido que se entretetece uma mistagogia da temporalidade. Entre naufrágios, desastres e destroços, Sophia teve «o futuro por memória»; entre o pensamento sem rosto, os gestos sem peso e o olhar atento que nenhum acaso desvia, como Antígona, a sua poesia sobreleva: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres».

Palavras-chave: Poesia; Mistagogia;
Temporalidade; Teotopia.

Abstract

Sophia's poetry is also a matter of time. It is within time that her aspiration to unity and wholeness is heard. It is a poetry full of uncertainty; even when it reveals the possession of a luminosity, it still keeps subtle shadows; even when its intoxicated contours suggest the smoothness of the surface, it does not omit its roughness, the rumored litany of its auguries, the lament – musical cadence - of divided time. Time is seen not only as duration, but above all as intensity; it is not so much a «time when», but a «time where». Being a «passage book», *No tempo dividido* (1954) it is like a chrysalis, a cry for help. It is between the lost homeland and the lost body that a mystagogy of temporality is interwoven. Amid shipwrecks, disasters and wreckage, Sophia had «the future for memory», between the faceless thought, the weightless gestures and the attentive gaze that no chance diverts, like Antigone, his poetry excels: «I am the one who has not learned to yield to disasters».

Keywords: Poetry; Mistagogy; Temporality; Teotopia.

Peço-te que venhas e me dês
Um pouco de ti mesmo onde eu habite!
Sophia de Mello Breyner Andresen

Sophia chegou cedo. Tinha onze ou doze anos quando li *O Cavaleiro da Dinamarca*, cuja primeira edição data de 1964. É difícil explicar o que nos ensina cada livro que lemos. Se fechar os olhos, passados mais de 30 anos, recordo que ali aprendi a condição de peregrino, uma qualquer deriva que não só nos conduz de Jerusalém a Veneza, como – mais profundamente – nos possibilita uma iniciação ao testemunho mudo das pedras de uma e às águas trémulas dos canais da outra, onde se refletem as leves colunas dos palácios cor-de-rosa. Aí aprendi que um cabelo preto pode ser azulado como a asa de um corvo e que «ninguém deve impedir um peregrino de partir»². Foi Sophia quem, pela primeira vez, me falou de Giotto e de Dante; ensinou-me a ressonância difusa de palavras como oriente e ocidente, norte e sul, e o sentido de regressar a tempo.

Li os seus contos na segunda metade dos anos 80 e a sua *Obra*

1. Sophia de Mello Breyner Andresen, *No tempo dividido*, Porto, Assírio & Alvim, 2013, p. 30.

2. Id., *O Cavaleiro da Dinamarca* [17.ª ed.], Porto, Figueirinhas, 1985, p. 12.

Poética, numa edição de três volumes³, na segunda metade da década seguinte. Recordo, como um frémito, o texto de abertura do primeiro desses volumes, as palavras que proferiu no dia 11 de julho de 1964, no almoço promovido pela Sociedade Portuguesa de Escritores, por ocasião da entrega do Grande Prémio de Poesia:

A coisa mais antiga de que me lembro é de um quarto em frente do mar dentro do qual estava, poisada em cima duma mesa, uma maçã enorme e vermelha. Do brilho do mar e do vermelho da maçã erguia-se uma felicidade irrecusável, nua e inteira. Não era nada de fantástico, não era nada de imaginário: era a própria presença do real que eu descobria. Mais tarde a obra de outros artistas veio confirmar a objetividade do meu próprio olhar. Em Homero reconheci essa felicidade nua e inteira, esse esplendor da presença das coisas. E também a reconheci, intensa, atenta e acesa na pintura de Amadeu de Sousa Cardoso. Dizer que a obra de arte faz parte da cultura é uma coisa um pouco escolar e artificial. A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida.

Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real ficou preso. E se a minha poesia, tendo partido do ar, do mar e da luz, evoluiu, evoluiu sempre dentro dessa busca atenta. Quem procura uma relação justa com a pedra, com a árvore, com o rio, é necessariamente levado, pelo espírito de verdade que o anima, a procurar uma relação justa com o homem. Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo. Aquele que vê o fenómeno quer ver todo o fenómeno. É apenas uma questão de atenção, de sequência e de rigor.

E é por isso que a poesia é uma moral. E é por isso que o poeta é levado a buscar a justiça pela própria natureza da sua poesia. E a busca da justiça é desde sempre uma coordenada fundamental de toda a obra poética. Vemos que no teatro grego o tema da justiça é a própria respiração das palavras. Diz o coro de Ésquilo: «Nenhuma muralha defenderá aquele que, embriagado com a sua riqueza, derruba o altar sagrado da justiça.» Pois a justiça se confunde com aquele equilíbrio das coisas, com aquela ordem do mundo onde o poeta quer integrar o

3. Id., *Obra poética I, II e III* [3.^a ed.], Lisboa, Editorial Caminho, 1995, 1998 e 1999.

seu canto. Confunde-se com aquele amor que, segundo Dante, move o Sol e os outros astros. Confunde-se com a nossa confiança na evolução do homem, confunde-se com a nossa fé no universo. Se em frente do esplendor do mundo nos alegramos com paixão, também em frente do sofrimento do mundo nos revoltamos com paixão. Essa lógica é íntima, interior, conseqüente consigo própria, necessária, fiel a si mesma. O facto de sermos feitos de louvor e protesto testemunha a unidade da nossa consciência.

A moral do poema não depende de nenhum código, de nenhuma lei, de nenhum programa que lhe seja exterior, mas, porque é uma realidade vivida, integra-se no tempo vivido. E o tempo em que vivemos é o tempo dum profunda tomada de consciência. Depois de tantos séculos de pecado burguês a nossa época rejeita a herança do pecado organizado. Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona, a poesia do nosso tempo diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres.» Há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa.

O artista não é, nunca foi, um homem isolado que vive no alto dum torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros. Mesmo que o artista escolha o isolamento como melhor condição de trabalho e criação, pelo simples facto de fazer uma obra de rigor, de verdade e de consciência, ele irá contribuir para a formação de uma consciência comum. Mesmo que ele fale somente de pedras e de brisas, a obra do artista vem sempre dizer-nos isto: que não somos apenas animais acossados na luta pela sobrevivência, mas que somos, por direito natural, herdeiros da liberdade e da dignidade do ser.

Eis-nos aqui reunidos, [...] por aquilo que o padre Teilhard de Chardin chamou a nossa confiança no progresso das coisas. E tendo começado por saudar os amigos presentes quero, ao terminar, saudar os meus amigos ausentes: porque não há nada que possa separar aqueles que estão unidos por uma fé e por uma esperança.⁴

Recordo como este texto e a poesia de Sophia, na segunda metade

4. Id., *Obra poética I*, pp. 7-9.

da década de 90, se tornaram seminais para a minha própria condição de poeta, numa fase em que estudava Teologia, convivía com o poeta Daniel Faria e descobria, assombrado, a poesia de Teixeira de Pascoaes.

Quando, em 2013, fui nomeado diretor da Cátedra de Sophia, decidi regressar – sem pressa – à intimidade da sua obra poética. Sabia que em 2019 passariam cem anos sobre o seu nascimento e, tal como o peregrino dinamarquês do conto, teria de percorrer o caminho até ao âmago desse lugar, perto do mar, casa-poesia construída numa clareira rodeada de bétulas, como as que Klimt pintou, em 1902.

Tendo relido toda a sua obra poética, decidi refletir sobre *No tempo dividido*⁵, livro publicado em 1954. O motivo prende-se com o facto de a própria Sophia tê-lo considerado um «livro de passagem», como lembra Federico Bertolazzi no prefácio à quinta edição⁶; um livro que – tendo sido antecedido por *Poesia*⁷ [1944], *Dia do mar*⁸ [1947] e *Coral*⁹ [1950] – foi sendo reescrito até à sua forma definitiva, em 2003¹⁰, 49 anos depois da sua primeira edição e um ano antes da morte de Sophia.

Essa reescrita implica uma profunda relação com o tempo, um exercício de temporalidade que espalha cicatrizes quase impercetíveis na superfície das páginas, cicatrizes que são como que a silente expressão fóssil de feridas temporais.

Detenho-me um pouco nesse processo de reescrita, oportunamente analisado por Federico Bertolazzi¹¹. A estrutura da 1.^a edição, de 1954, apresenta uma divisão cronológica, em quatro partes [I – 1939-1943, II – 1946-1947, III 1949-1950 e IV – 1954], nas quais se reúnem 42 poemas. Porém, Sophia reconsidera esta organização e – 31 anos depois,

5. Id., *No tempo dividido*, Lisboa, Guimarães Editores, 1954. Cito, aqui, a 5.^a edição: Porto, Assírio & Alvim, 2013.

6. Federico Bertolazzi, «Prefácio», in Sophia, *No tempo dividido* [5.^a ed.], p. 11.

7. Sophia, *Poesia*, Coimbra, Edição da Autora, 1944.

8. Id., *Dia do mar*, Lisboa, Edições Ática, 1947.

9. Id., *Coral*, Porto, Livraria Simões Lopes, 1950.

10. Id., *No tempo dividido* [3.^a ed.], Lisboa, Editorial Caminho, 2003.

11. Federico Bertolazzi, «Prefácio», pp. 14-16.

em 1985 – a segunda edição¹² [na qual *No tempo dividido* é publicado juntamente com *Mar novo*¹³] é reorganizada em duas partes: «Poemas de um livro destruído» e «No tempo dividido». Dos 42 poemas da primeira edição, subsistem na segunda apenas 28, dos quais alguns são profundamente reescritos.

Esta reorganização é justificada por Sophia, numa nota à segunda edição:

A primeira edição de *No tempo dividido* era composta por duas séries de poemas: um pequeno número de poemas escritos antes de *Coral* e contemporâneos dos meus dois primeiros livros, e poemas escritos depois de *Coral*.

Na presente edição procuro arrumar esta desordem cronológica.

Os poemas anteriores a *Coral* – que serão incluídos numa futura edição de *Dia do mar* – são agora substituídos pelos «Poemas de um livro destruído», que cronologicamente se situam entre *Coral* e *No tempo dividido*. Nas suas primeiras edições, *No tempo dividido* (1954) e *Mar novo* (1958) foram publicados separadamente. São agora reunidos num só volume, por pertencem a um mesmo «ciclo» e são na realidade um mesmo livro. De ambos os textos foram retirados alguns poemas: ou porque eram ecos diluídos de temas antigos ou porque eram o aflorar indeciso de temas futuros.¹⁴

Percebe-se que o que preocupa Sophia é uma «desordem cronológica», entre os «ecos diluídos de temas antigos» e o «aflorar indeciso de temas futuros». Estamos em 1985 e a depuração deste livro não está concluída: em 1991, na edição do segundo volume da *Obra poética*, mantém a organização da segunda edição, mas com 26 poemas; e, como se o tempo continuasse a erodir o corpo deste livro, em 2003 a terceira edição apresentará 37 poemas. É a morte de Sophia, em 2004, 50 anos depois da primeira edição de *No tempo dividido*, que lhe assegurará uma estrutura definitiva.

12. Sophia, *No tempo dividido e Mar novo*, Lisboa, Edições Salamandra, 1985.

13. Id., *Mar novo*, Lisboa, Guimarães Editores, 1958.

14. Id., *No tempo dividido e Mar novo*, p. 7.

Para Federico Bertolazzi, a poesia de Sophia é também uma questão de tempo. É dentro do tempo que se escuta a sua «aspiração à unidade e à inteireza»¹⁵. Sophia não se *arroga* à unidade e à inteireza; Sophia *aspira* à unidade e à inteireza. Trata-se, por isso, de uma poesia eivada de incertezas: mesmo quando revela a posse de uma luminosidade, guarda ainda sombras subtis; mesmo quando os seus contornos intocados sugerem a lisura da superfície, não omite as suas asperezas, a litania rumorosa dos seus augúrios, o lamento – em melopeia – do tempo dividido.

No prefácio da quinta edição de *No tempo dividido*, Federico Bertolazzi propõe que a poesia de Sophia se articula em quatro níveis concêntricos da experiência de tempo. Um primeiro nível, exterior, representa a dimensão histórica e empírica do tempo: representa a experiência existencial estilhaçada, o desencontro do homem com as coisas, com os outros e consigo mesmo. O caminho que se percorre do nível exterior até ao núcleo, é um exercício de êxodo, de libertação. Essa libertação parece cumprir-se, historicamente, vinte anos depois da primeira edição de *No tempo dividido*, nesse «25 de Abril» – poema de *O nome das coisas*¹⁶ [1977] – que, sem deixar de remeter para um acontecimento histórico concreto, adquire – na imanência própria à «substância do tempo» – uma organicidade meta-histórica:

Esta é a madrugada que eu esperava
O dia inicial inteiro e limpo
Onde emergimos da noite e do silêncio
E livres habitamos a substância do tempo¹⁷

O nível interior – esse âmago – representa, para Federico Bertolazzi, «o tempo estético próprio da poesia e da palavra»¹⁸. Não creio que configure a possibilidade escatológica de um «tempo último», mas representa certamente uma experiência soteriológica de temporalidade.

15. Federico Bertolazzi, «Prefácio», p. 11.

16. Sophia, *O nome das coisas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

17. Id., *Obra poética III*, p. 195.

18. Federico Bertolazzi, «Prefácio», pp. 11-12.

Creio que, em *No tempo dividido*, se percorre esse caminho de adentramento: uma espécie de «suspensão labiríntica» que representa o espaço que medeia o exterior, a crosta da experiência da temporalidade, e o seu núcleo. O labirinto é, assim, «um lugar de perda e de suspensão»¹⁹, como se percebe logo no primeiro poema do livro:

A memória longínqua de uma pátria
Eterna mas perdida e não sabemos
Se é passado ou futuro onde a perdemos²⁰

O tempo «não é encarado apenas como duração, mas principalmente como intensidade»²¹. E, neste sentido de desterro e perda que o labirinto representa, não há um «tempo quando», mas um «tempo onde». Ocorrem-me os densos novelos sistémicos das psicografias e mitografias topológicas de um Portugal – ora distópico, ora eutópico – embalado pela melopeia que ressoa entre a memória turva da redondilha camonianina [«Sôbolos rios que vão»²²] e a voz grave de Herculano [«Terra cara da pátria, eu te hei saudado/ D’entre as dores do exílio»²³].

Aqui nos deparamos, aparentemente, com a impossibilidade de uma experiência soteriológica da temporalidade. Escutemos o poema «No tempo dividido»:

E agora ó Deuses que vos direi de mim?
Tardes inertes morrem no jardim.
Esqueci-me de vós e sem memória
Caminho nos caminhos onde o tempo
Como um monstro a si próprio se devora²⁴

É como se escutássemos, aqui, o rumor da elegia «O pão e o

19. *Ibid.*, p. 12.

20. Sophia, *No tempo dividido*, p. 23.

21. Federico Bertolazzi, «Prefácio», p. 12.

22. «Babel e Sião»: Luís de Camões, *Lírica*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984, pp. 91-102.

23. «Tristezas do Desterro»: Alexandre Herculano, *O Escritor*, Lisboa, IN-CM, 2010, pp. 121-134.

24. Sophia, *No tempo dividido*, p. 52.

vinho»²⁵, de Hölderlin, o rumor dessa incontornável pergunta: «para que servem poetas em tempo de indignância?»²⁶. O tempo de indignância é o tempo exterior, o tempo que exige a recuperação do tempo, a superação do tempo dividido, a restituição do tempo inteiro.

Prefiro, aqui, «tempo poético» a «tempo estético». E creio que o «tempo poético» não corresponde a um sentido escatológico de «tempo último», mas essencialmente ao «tempo inteiro» ou, em última análise, a esse lugar [«tempo onde»] em que o «tempo último» coincide com o «tempo primeiro». Arriscaria afirmar que se trata da expressão imanente – ou transmanente – de «pleroma».

Entre o nível exterior e o núcleo, Federico Bertolazzi concebe dois níveis, ambos exprimindo essa dimensão labiríntica em que o homem perde as referências e experimenta a deriva que angustia e dilacera: esses dois níveis representam o caminho que separa o afundamento da perda da esperança e o processo de antecâmara do âmago do tempo poético, acontecem aqui as primícias da comunhão com o todo [o inteiro, o intacto, o nu].

Eurydice personifica a perda, o irresgatável, a indignância do mundo das sombras, mas também a demanda desse âmago em que – se crê – a morte é abolida:

Este é o traço que traço em redor do teu corpo amado e perdido
Para que cercada sejas minha
Este é o canto do amor em que te falo
Para que escutando sejas minha
Este é o poema – engano do teu rosto
No qual busco a abolição da morte²⁷

Entre a lisura e a transparência, matérias-primas da poesia de Sophia, irromperá um soneto [o «Soneto de Eurydice»]; entre a ausência, o silêncio e o rosto:

25. Hölderlin, *Elegias*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992, pp. 51-61.

26. *Ibid.*, p. 59

27. Sophia, *No tempo dividido*, p. 24.

Eurydice perdida que no cheiro
 E nas vozes do mar procura Orpheu:
 Ausência que povoa terra e céu
 E cobre de silêncio o mundo inteiro.
 Assim bebi manhãs de nevoeiro
 E deixei de estar viva e de ser eu
 Em procura de um rosto que era o meu
 O meu rosto secreto e verdadeiro.
 Porém nem nas marés nem na miragem
 Eu te encontrei. Erguia-se somente
 O rosto liso e puro da paisagem.
 E devagar tornei-me transparente
 Como morta nascida à tua imagem
 E no mundo perdida esterilmente.²⁸

Há um caminho que se entrevê entre o «Poema de amor de António e de Cleópatra» e «Santa Clara de Assis». O primeiro, primícias da «união com o todo»²⁹, suspende a existência dos dois amantes dentro do tempo que flui:

Pelas tuas mãos medi o mundo
 E na balança pura dos teus ombros
 Pesei o ouro do Sol e a palidez da Lua.³⁰

O segundo – «Santa Clara de Assis» – parece sair do labirinto, parece adentrar-se na antecâmara onde se pressente, intui e antecipa o tempo inteiro:

Eis aquela que parou em frente
 Das altas noites puras e suspensas.
 Eis aquela que soube na paisagem
 Adivinhar a unidade prometida:
 Coração atento ao rosto das imagens,
 Face erguida,
 Vontade transparente

28. *Ibid.*, p. 50.

29. Federico Bertolazzi, «Prefácio», p. 13.

30. Sophia, *No tempo dividido*, p. 49.

Inteira onde os outros se dividem.³¹

José Tolentino Mendonça lembra que, para Eckhart, o tempo é o maior obstáculo à união com Deus³². É evidente que o tempo é o maior obstáculo à união com Deus. É também evidente que é, ainda assim, o tempo o único meio de união com Deus. Refiro-me a esse «tempo onde», esse tempo através do qual se percorre este caminho.

Talvez não seja ainda possível – em sentido estritamente teológico – afirmar a coincidência de «tempo poético» e «tempo último».

Sendo um «livro de passagem» [de êxodo, uma quaresma que entrevê – em travessia – a páscoa], *No tempo dividido* é como uma crisálida, um grito de resgate: entre a pátria perdida e o corpo perdido, entre o terror [as «paredes brancas que suam terror»], a sombra [a sombra que devagar suga o seu sangue], a claustrofobia irrespirável de um «eu fechado» e a necessidade de respirar [«Não sei por onde o vento possa entrar»³³], Sophia entretece uma mistagogia da temporalidade, um segredo:

Um murmúrio em voz baixa para os mortos
A lamentação húmida da terra
Numa sombra sem dias e sem noites³⁴

A sua aspiração à unidade e à inteireza é uma experiência de «noite escura»:

Na minha vida há sempre um silêncio morto
Uma parte de mim que não se pode
Nem desligar nem partir nem regressar
Aonde as coisas eram uma intimamente
Como no seio morno de uma noite³⁵

31. Ibid., p. 56.

32. Cf. José Tolentino Mendonça, «A pintura sonora», in *Pentateuco. Pintura de Ilda David'*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 9.

33. Sophia, *No tempo dividido*, p. 25.

34. Ibid.

35. Ibid., p. 26.

E o tempo de indigência adquire uma feição invernal, de «desolação e frio», com a «mesma neve de horror desencarnada» e a «mesma solidão dentro das casas»³⁶. Sophia lamenta: «Não procures verdade no que sabes/ Nem destino procures nos teus gestos/ tudo quanto acontece é solitário»³⁷.

E se Deus pudesse ser o que não se sabe ainda? Esse segredo, essa verdade intuída desde a mais desoladora indigência e desproteção. E se a aspiração à unidade e à inteireza, na poesia de Sophia, traduzisse uma nostalgia de absoluto, uma saudade de Deus? E se fosse Deus o interlocutor deste poema?

Não te chamo para te conhecer
Eu quero abrir os braços e sentir-te
Como a vela de um barco sente o vento
Não te chamo para te conhecer
Conheço tudo à força de não ser
Peço-te que venhas e me dê
Um pouco de ti mesmo onde eu habite³⁸

Quando evoquei, recentemente, o conceito de «teotopia»³⁹ [no âmbito daquilo que defini como «teotopologia literária»], não me referia a um lugar isolado de Deus, nem ao lugar de um Deus isolado; referia-me a um lugar coabitado, partilhado, intermédio – nem imanente, nem transcendente, mas transimane –, um lugar indigente, que não recusa a temporalidade, nem abdica da interrogação; um lugar sem certezas, em que a ausência é vagamente iluminada pela centelha frágil de uma presença pressentida. Ocorre-me agora que estes dois versos de Sophia são uma poética definição de «teotopia»: «Peço-te que venhas e me dê/ Um pouco de ti mesmo onde eu habite».

Este «onde eu habite» – a «teotopia» como lugar – é uma expres-

36. *Ibid.*, p. 27.

37. *Ibid.*, p. 29.

38. *Ibid.*, p. 30.

39. Cf. José Rui Teixeira, *Vestigia Dei. Sobre a possibilidade de uma leitura teotopológica da literatura portuguesa*, Maia, Cosmorama Edições, 2019.

são da temporalidade, é a coincidência entre um «lugar quando» e um «tempo onde». A teotopia literária não é o pleroma; a teotopia é ainda o labirinto; é ainda o tempo dividido, a antecâmara do tempo inteiro, o «lugar quando» e o «tempo onde» se escuta:

O meu nome fantástico e secreto
Que só os anjos do vento reconhecem
Quando os encontro e perco de repente⁴⁰

Sophia prossegue, entre o vento e o silêncio, entre a «Intacta memória»⁴¹ e as «praias tocadas de infinito»⁴², entre «as palavras que há nas coisas», o gesto e a «paisagem essencial e pobre»⁴³. Sophia prossegue, entre a lisura e a transparência, entre a «promessa antiga/ de uma manhã futura»⁴⁴ e os espaços que «oscilam nas janelas»⁴⁵.

Sophia «soube na paisagem/ Adivinhar a unidade prometida»⁴⁶; foi uma «Vontade transparente/ Inteira onde os outros se dividem»⁴⁷. Entre naufrágios, desastres e destroços, teve «o futuro por memória»⁴⁸; entre o pensamento sem rosto, os gestos sem peso e o olhar atento que nenhum acaso desvia⁴⁹, como Antígona, a poesia de Sophia diz: «Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres».

À pergunta de Hölderlin, respondeu, no último poema de *No tempo dividido*: o poeta «Veio sem que os outros nunca o vissem/ E as suas palavras devoraram o tempo»⁵⁰. Para que servem poetas em tempo de indigência? Para que as suas palavras devorem o tempo: a temporalidade redimida no tempo devorado – tempo poético, tempo inteiro, tempo que só será último se coincidentemente for tempo primeiro.

40. Sophia, *No tempo dividido*, p. 36.

41. *Ibid.*, p. 40.

42. *Ibid.*, p. 42.

43. *Ibid.*, p. 48.

44. *Ibid.*, p. 53.

45. *Ibid.*, p. 55.

46. *Ibid.*, p. 56.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 58.

49. Cf., *ibid.*, p. 57.

50. *Ibid.*, p. 63.

Foi há cem anos que Sophia foi exposta à temporalidade. Os poetas não nascem, são trazidos à luz. Sophia não nasceu... há cem anos foi

trazida à luz
trazida à liberdade da luz
trazida ao espanto da luz⁵¹.

Referências

- «Babel e Sião»: Luís de Camões, Lírica, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984
- Federico Bertolazzi, «Prefácio», in Sophia, No tempo dividido [5.^a ed.] Hölderlin, Elegias, Lisboa, Assírio & Alvim, 1992
- José Rui Teixeira, Vestigia Dei. Sobre a possibilidade de uma leitura teotopológica da literatura portuguesa, Maia, Cosmorama Edições, 2019
- José Tolentino Mendonça, «A pintura sonora», in Pentateuco. Pintura de Ilda David', Lisboa, Assírio & Alvim, 2007
- Sophia de Mello Breyner Andresen, No tempo dividido, Porto, Assírio & Alvim, 2013
- Sophia de Mello Breyner Andresen, O Cavaleiro da Dinamarca [17.^a ed.], Porto, Figueirinhas, 1985
- Sophia de Mello Breyner Andresen, O nome das coisas, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

51. Id., *Obra poética III*, p. 65.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutorado em Teologia Sistemática pela Pontifícia Universidade Gregoriana (1989). Atualmente é professora titular no Departamento de Teologia da PUC-Rio. Contato: agape@puc-rio.br

O ESPANTO DA LUZ E A INOCÊNCIA DA CARNE - (a poesia de Sophia de Mello Breyner e de Adélia Prado)

THE SPANTS OF LIGHT AND THE INNOCENCE OF THE FLESH -
(the poetry of Sophia de Mello Breyner and Adélia Prado)

**Maria Clara Lucchetti Bingemer*

Resumo

Este texto procura aproximar e, mais ainda, fazer dialogar a poesia da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen com a da brasileira Adélia Prado. Ambas são mulheres, casadas e mães de família. Ambas escrevem em língua portuguesa, uma em Portugal e outra no Brasil. Ambas levam em sua poesia a marca inegável da Transcendência e da aliança entre divino e humano. Sua experiência vital feita poesia, porém tem pontos de diferenciação estilística importante. Enquanto Sophia é iluminada por um permanente deslumbramento com a beleza da criação e do mundo que a rodeia, Adélia é alguém cuja poesia reflete a consciência profunda da corporeidade, da carne. A poética de Sophia é impregnada de natureza, sentimentos, odores, mitos. A de Adélia de desejo sexual, corporeidade gozosa ou ferida, dureza pontiaguda da luta pela vida.

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner, Adélia Prado, poesia, gênero, Deus, teopoética

Abstract

This text seeks to bring the poetry of the Portuguese Sophia de Mello Breyner Andresen closer to that of the Brazilian Adélia Prado. Both are women, married and family mothers. Both write in Portuguese, one in Portugal and one in Brazil. Both carry in their poetry the undeniable mark of Transcendence and the alliance between divine and human. His vital poetry experience, however, has points of important stylistic differentiation. While Sophia is illuminated by a permanent dazzle with the beauty of creation and the world around her, Adélia is someone whose poetry reflects the profound awareness of corporeality, of the flesh. Sophia's poetics is steeped in nature, feelings, smells, myths. Adélia's sexual desire, joyous or wounded corporeality, sharp hardness of the struggle for life.

Keywords: Sophia de Mello Breyner, Adélia Prado, poetry, gender, God, theopoetics

Nossa intenção neste texto é aproximar e, mais ainda, procurar fazer dialogar a poesia da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen com a da brasileira Adélia Prado. Ambas são mulheres, casadas e mães de família. Ambas escrevem em língua portuguesa, uma em Portugal e outra no Brasil. Enquanto uma pertencia à aristocracia portuguesa, a outra nasceu no interior de Minas Gerais de uma família de classe média. Enquanto uma estudou Filologia Clássica, a outra estudou Filosofia e trabalhou como professora e catequista. Ambas levam em sua poesia a marca inegável da Transcendência e da aliança entre divino e humano. Sua experiência vital feita poesia, porém tem pontos de diferenciação estilística importante.

Enquanto Sophia é iluminada por um permanente deslumbramento com a beleza da criação e do mundo que a rodeia, Adélia é alguém cuja poesia reflete a consciência profunda da corporeidade, da carne. Participou Sofia de movimentos e lutas pela liberdade e a justiça. Adélia vislumbra horizontes simbólicos a partir do cotidiano miúdo da vida interiorana brasileira. A poética de Sophia é impregnada de natureza, sentimentos, odores, mitos. A de Adélia de desejo sexual, corporeidade gozosa ou ferida, dureza pontiaguda da luta pela vida.

Sophia de Melo Breyner: o *thauma* e a poesia

Sophia de Melo Breyner traz em sua poesia um perpétuo canto à criação. Seus olhos encantados pelo mundo fazem nascer e jorrar poesia que celebra cada uma das coisas que vê e sente. Por isso alguns elementos dessa criação são recorrentes em seus poemas, cantados, escritos e pronunciados em sua infindável busca da beleza.

A luz é a condição de possibilidade de que esse ver espantado e deslumbrado aconteça e a contemplação se faça poesia através da pessoa da poeta que diante de tudo se surpreende e maravilha. É essa intimidade contemplativa com o cosmos que parece ser a fonte e o nascedouro de sua poesia, toda ela banhada e iluminada pela luz primordial do universo. Sophia demonstra ao longo de toda a sua obra poética uma relação ao mesmo tempo respeitosa e admirativa, extasiada com a beleza do mundo expressa de muitas maneiras e em vários tons e acordes.

Incansável buscadora da beleza, Sophia de Mello Breyner sofre o espanto inaugural ao contemplar a inquietante luz que mostra e revela as coisas que um dia não foram e hoje são. Para os pensadores gregos, a origem do pensar é o *thauma* entendido como espanto, perplexidade. A descoberta da beleza provoca o pensar e o faz acontecer. Ousaríamos dizer que também para a criação literária e o fazer poético esse espanto, esse *thauma* se aplica. É a poeta mesma que confessa seu espanto ao dar-se conta que a luz levanta o véu do mistério sobre o real e gesta o pensar e a poesia na humana criatura, finita e, no entanto, aberta ao infinito, em contínua auto transcendência.¹ Em Epidauro, poema inspirado a partir de sua profunda relação com a Grécia, lemos: “O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do dia se abre o figo. Eis o país do exterior onde cada coisa é trazida à luz, trazida à liberdade da luz, trazida ao espanto da luz.”²

1. Cf. Karl Rahner, sobre o ser humano como ser em contínua auto transcendência, em *Curso Fundamental da Fé*, SP, Paulinas, 1989.

2. Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética*, Porto, Assírio e Alvim, 2015, p 551(OP).

Chama a atenção a descrição criacional das coisas que despertam para ser viventes sob a luz que as faz nascer: o cardo, o figo, a flor e o fruto. E a partir delas de toda a criação caem os véus e acontece a revelação. A contemplação do mundo se torna espanto luminoso e maravilhado. Essa luz reveste a poeta, que se narra “vestida de sol e de silêncio” e a quem é dada voz e palavra para gritar e destruir o Minotauro que ameaça devorar o que existe e a ela mesma.

Chama a atenção igualmente a voz passiva do verbo na declaração das coisas que são. Nada se inventa nem se funda nem se imagina. Tampouco nada se gera a si mesmo. Tudo é “trazido” como num parto. Cada coisa é trazida, à luz, ao espanto. Tudo é posterior. Posterior à iluminação primordial, à centelha original que põe em marcha o reconhecimento da presença, da verdade, do mundo e da poesia.

A obra poética de Sophia parece toda ela atravessada deste espanto inicial, de alguém que é surpreendida permanentemente pela criação e pela beleza do mundo. E sua poesia lhe vai ser dada e “imposta” de forma que a mesma Sophia vai espantar-se novamente ao perceber que aconteceu o poema, que ela julgava existir independente de seu autor, não sendo feito por pessoa humana.

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio. Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si. No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema iminente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia em silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização. Um dia em Epidauro — aproveitando o sossego deixado pelo horário do almoço dos turistas — coloquei-me no centro do teatro e disse em voz alta o princípio de um poema. E

ouvi, no instante seguinte, lá no alto, a minha própria voz, livre, desligada de mim.³

Como o confirma **Epidauro 62**: “Oiço a voz subir os últimos degraus/ Oiço a palavra alada impessoal/ Que reconheço por não ser já minha”.⁴

Sophia descobre, em meio ao espanto da luz, que a Palavra tem origem misteriosa e não sabida, que os poemas precedem inclusive a consciência da existência da literatura enquanto arte da palavra. E que são paridos no silêncio atento do qual apenas o Criador, origem sem origem, detém o segredo da existência.

Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanentes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir.⁵

No entanto, essa revelação poética misteriosa e com raízes na eternidade antes de desvelar-se no tempo cresce e dá toda a sua medida em diálogo com o mundo. A poesia transcendente de Sophia de Mello Breyner não a afasta do mundo, mas ao contrário a faz entrar em profundo diálogo com ele:

[...] a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. [...] É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética.⁶

Nesse mundo que é objeto do amor de Sophia e o lugar por excelência de seu encontro com o absoluto, com a verdade, com o infinito, com Deus enfim, o mar se destaca como lugar de pertença amorosa e gozosa e catalisador da inspiração poética.

3. Arte Poética V, *OP* p. 898 (lido na Sorbonne, em Paris, em dezembro de 1988, por ocasião do encontro intitulado *Les Belles Étrangères*).

4. Epidauro 62, *OP* p. 757.

5. Arte Poética IV, *OP* p. 895.

6. Arte Poética II, *OP* p. 891.

O mar: sacramento poético

Não seria Sophia a primeira poeta portuguesa a exhibir em sua poesia essa paixão pelo mar. Como diz Maria do Céu Fialho:

Para um país cujas fronteiras são predominantemente marítimas, situado no extremo ocidental da Europa, confinado, por terra, à presença próxima de um só país vizinho, interposto entre nós e a garganta estreita e escarpada que representa as portas para o centro do velho continente europeu, a vastidão do mar abre-se, desde sempre, como espaço de temores, espaço de evasão e liberdade, ou de invasão e ameaça, de interrogação, mistério, fascínio, rebeldia. O mar, olhado de mais perto, representa o trabalho, com as suas compensações e a sua fatalidade, a que a escrita neo-realista tão expressivamente dá voz, o limite que confina com a solidez da terra, a voz da distância sussurrante aos pés, o puro prazer sensual ou o gesto ritual do banho transfigurador, elo com um outro mar do Ser absoluto, da Grécia-poesia, como para Sophia de Mello Breyner. É prisão que confina ou possibilidade de libertação para outros mundos e outras rotas.⁷

Já Fernando Pessoa, em seu mundialmente conhecido poema, *Mar Português*, vai igualmente aproximar o mar do infinito e da Transcendência com seus imortais versos:

Deus ao mar o perigo e o abismo deu

Mas nele é que espelhou o céu⁸

Para Sophia, no entanto, além de fascinar como porta aberta de seu país ao “descobrimento” do que está além dele, o mar seduz mais do que tudo por ser mediação para a união com o mistério, o absoluto, o divino

De todos os cantos do mundo

Amo com um amor mais profundo

Aquela praia extasiada e nua

Onde me uni ao mar, ao vento, à lua⁹

7. FIALHO, Maria do Céu. *O mar na poesia portuguesa contemporânea. A escrita de Fiama Hasse Pais Brandão*, Imprensa da Universidade de Coimbra, URL: <http://hdl.handle.net/10316.2/38360>, em 20 de outubro de 2019, Coimbra, Pombalina, 2006, pp. 397-415.

8. *Mar Português* é um dos poemas mais famosos de Fernando Pessoa. O poema debruça-se sobre a época das grandes navegações, sendo os interlocutores o Infante D. Henrique, Vasco da Gama e Fernão de Magalhães.

9. Mar, *OP* p. 65.

E é ela mesma quem dirá ainda que “quando morrer voltarei para buscar os instantes que não vivi junto ao mar”.¹⁰ Este mar é para a poeta o elo com outro mar: o do Ser absoluto. O universo poético de Sophia é essencialmente marcado por uma procura feita através dos sentidos, numa paisagem onde eles são fortemente interpelados. Pelos sentidos passa a inspiração que será feita poesia pelo espírito. Assim, analogamente, o mar é chave de interpretação do mundo e o mundo remete ao mar como sacramento do Absoluto, como “locus theologicus” de importância primordial no tempo da vida guiada pelo espanto da luz. Sofia afirma não trazer Deus em si, mas procurá-lo no mundo. O mar é sacramento dessa procura e desse encontro.

Poema

A minha vida é o mar o Abril a rua
 O meu interior é uma atenção voltada para fora
 O meu viver escuta
 A frase que de coisa em coisa silabada
 Grava no espaço e no tempo a sua escrita
 Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro
 Sabendo que o real o mostrará
 Não tenho explicações
 Olho e confronto
 E por método é nu meu pensamento
 A terra o sol o vento o mar
 São a minha biografia e são meu rosto
 Por isso não me peçam cartão de identidade
 Pois nenhum outro senão o mundo tenho
 Não me peçam opiniões nem entrevistas
 Não me perguntem datas nem moradas
 De tudo quanto vejo me acrescento
 E a hora da minha morte aflora lentamente
 Cada dia preparada ¹¹

A paixão “batizada” pela Grécia

Se o mundo, o cosmos é para Sophia o lugar de encontro com Deus, dentro deste mundo a Grécia é “locus” privilegiado deste encontro. A

10. Inscricção, *OP* p. 464.

11. *OP* p. 575.

poeta ama a Grécia e em seu território experimenta grandes epifanias, assim como significativos encontros com a beleza que tanto busca.

Não se trata, porém de uma experiência a-religiosa, como ela mesma escreve ao amigo Jorge de Sena:

[...] não pense que vim da Grécia paganizada. Aliás o paganismo ali não é 'nada do que se conta'! Voltei sim mais apta a compreender o Evangelho que S. Paulo pregou em frente da Acrópole. Mais apta a compreender toda a vital necessidade de ligação, de religação".¹²

A aproximação entre a Grécia e o Evangelho não é feita apenas por Sophia. Como ela, outra mulher, a filósofa e mística francesa Simone Weil, refletiu longa e profundamente como a Grécia representava uma fonte inesgotável para a civilização ocidental e cristã e como o pensamento e a mitologia gregos estavam prenhes de intuições pré-cristãs.¹³

Ao viajar pela Grécia, o que encanta Sophia é perceber a presença dos deuses no ambiente, no ar, nos cheiros e em tudo aquilo que fala aos sentidos.

No Golfo de Corinto

A respiração dos deuses é visível:

É um arco um halo uma nuvem

Em redor das montanhas e das ilhas

Como um céu mais intenso e deslumbrado

E também o cheiro dos deuses invade as estradas

É um cheiro a resina a mel e a fruta

Onde se desenham grandes corpos lisos e brilhantes

Sem dor sem suor sem pranto

12. BREYNER, *Sophia de Mello. Jorge de Sena, Correspondência, 1958-1978 Lisboa: Guerra e Paz, Editores, SA, 2006, p. 64-68.*

13. Cf. Simone Weil, *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953 ; *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, Gallimard, 1951. Diz Simone Weil em seu texto « L'Illiade ou le poème de la force » que “apenas o Evangelho pode ser considerado como a última e maravilhosa expressão do genio grego, tendo a primeira sido a Iliada.” (seul l'Évangile peut être considéré comme la dernière et merveilleuse expression du génie grec, l'Iliade étant la première) in http://teuwissen.ch/imlift/wp-content/uploads/2013/07/Weil-L_iliade_ou_le_poeme_de_la_force.pdf acessado em 5/12/2019, publicado originalmente em *Cahiers du Sud*, (Marseille) Décembre 1940-Janvier 1941.

Sem a menor ruga de tempo
E uma luz cor de amora no poente se espalha
É o sangue dos deuses imortal e secreto
Que se une ao nosso sangue e com ele batalha ¹⁴

É um poema elucidativo da ligação de Sophia à Grécia, como sítio primordial em que deuses, natureza e humanidade se unem e fundem. Essa identificação dos deuses com a natureza e com os homens é sublinhada pela anáfora de “É” nas três estrofes do poema.¹⁵ Da mesma forma a impressiona e atrai a relação dos gregos com a corporeidade humana.

Em seu Diário da Grécia, Sophia afirma que:

[...] os gregos são os únicos homens que mostraram os corpos sem os deformar. Porque neles os corpos não são signo de outra coisa. Os corpos têm uma divindade que lhes é própria que lhes é não transcendente, mas imanente. Tal como os deuses não são transcendentem à natureza, mas sim imanentes. Também eles mostram a eternidade que é própria às coisas. Os materiais dos gregos são o mármore, o bronze e a palavra: os materiais que resistem ao tempo. Neles o imediato e a transcendência estão unidos.¹⁶

Na Acrópole também relata sua impressão da extrema religiosidade dos gregos: “Estive sentada no templo da Atena Niké. A impressão de religiosidade é a mais forte que tenho visto. É a impressão dominante do Partenon e de toda a Acrópole e de toda a Grécia. Este país deslumbrante é um lugar de exaltação e não de gozo.” ¹⁷

Nesta viagem amorosa pela Grécia que se torna para ela, mais do que antes, irrefutável referência, há que reafirmar a pertença cristã cató-

14. *OP*, p. 548.

15. É um arco...É um cheiro... É o sangue

16. Fragmentos do diário manuscrito da primeira viagem à Grécia, 14 de setembro de 1963 in <http://purl.pt/19841/1/1960/galeria/f2/diario.html> acessado em 5/12/2019.

17. *Ibid* dia 16 de setembro.

lica de Sophia. Porém, como diz Bruno da Costa e Silva ¹⁸, talvez

toda a sua poesia seja uma metáfora, ou sombra, de uma fé nesta Igreja e nos seus ensinamentos, que ela não diz claramente por não haver palavras que a consigam dizer com justiça. Aquilo que a poesia por ela deixada evidência, no entanto, é um catolicismo que, fiel ao sentido primitivo desta palavra, - universal – se caracteriza pela sua amplitude e abertura, preocupando-se pouco ou nada com doutrinas ou dogmas. A sua poesia – dirá o autor, citando Richard Zenith - é essencialmente liturgia, culto, oração, profecia, sendo as palavras que as compõem elos, anéis, instrumentos de religação com o reino do ser humano, o qual foi criado, segundo alguns creem, à imagem de Deus.¹⁹

Poesia e política

Ainda, porém, que a poesia de Sophia não seja explicitamente católica em conteúdo, pode-se identificar nela algo muito afinado com o cristianismo, como a fome e sede de justiça.

Não é possível distinguir em Sophia a poeta e a cidadã. Sophia de Mello Breyner foi exemplarmente as duas coisas. E a coragem foi uma das marcas do seu percurso humano. Em 1958, seu livro “Mar Novo” foi um grito de revolta contra a decisão do poder de não respeitar o resultado do concurso realizado em 1956, não se construindo “o monumento que devia ser construído em Sagres”, concebido pelo arquiteto João Andresen (seu irmão), com esculturas de Barata Feyo e painéis pintados por Júlio Resende. E foi a propósito destes painéis que a poeta disse: “*Do Lusíada que parte para o universo puro / Sem nenhum peso morto sem nenhum obscuro / Prenúncio de traição sob os seus passos*”.²⁰

No poema “Catarina Eufémia”²¹ está igualmente presente a fome e

18. SILVA, Bruno da Costa e, Sophia de Mello Breyner e a história por João Cabral contada, *Revista do CESP* – v. 31, n. 46 – jul.-dez. 2011, p. 118.

19. ZENITH, Richard. Uma cruz em Creta: a salvação sophiana. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 176, p. 38-45, jan. /jun. 2011 p 44 apud Bruno da Costa e Silva, art. Cit. 20. *OP*, p. 394-395.

21. *Ibid.* p. 644.

sede de justiça de Sophia e a luta para que ela se implante e subsista na terra e entre os seres humanos. A composição abre e conclui com a referência à procura da justiça. O primeiro verso sublinha o fato dessa virtude ser o primeiro tema de reflexão entre os Gregos; o último proclama que “a busca da justiça continua” ainda hoje. E os dois enquadram a oposição heroica de Catarina Eufémia, jovem grávida assassinada pela violência do regime salazarista. O seu ato de coragem aparece irmanado à firmeza de Antígona que pousa a mão sobre o seu ombro no momento em que morre. E Sophia diz isso num verso anormalmente longo em relação aos demais,

Catarina Eufémia²²

O primeiro tema da reflexão grega é a justiça
 E eu penso nesse instante em que ficaste exposta
 Estavas grávida porém não recuaste
 Porque a tua lição é esta: fazer frente
 Pois não deste homem por ti
 E não ficaste em casa a cozinhar intrigas
 Segundo o antiquíssimo método obíquo das mulheres
 Nem usaste de manobra ou de calúnia
 E não serviste apenas para chorar os mortos
 Tinha chegado o tempo
 Em que era preciso que alguém não recuasse
 E a terra bebeu um sangue duas vezes puro
 Porque eras a mulher e não somente a fêmea
 Eras a inocência frontal que não recua
 Antígona poisou a sua mão sobre o teu ombro no instante em que
 morreste
 E a busca da justiça continua

Apaixonada pelo mar e a natureza, sedenta de Transcendência, permanentemente “espantada “pela beleza e pela luz, Sophia de Mello Breyner é essa poeta que faz jus ao seu tempo. Embora de olhos bem

22. Catarina Efigénia Sabino Eufémia (1928 – 1954) completaria hoje oitenta e nove anos. Em Maio próximo passarão sessenta e três anos sobre o seu assassinato por um oficial da guarda republicana, quando protestava contra os salários de miséria e fome que ela e as suas camaradas ceifeiras auferiam. A sua memória será preservada para sempre, como símbolo da luta pelos direitos e da dignidade. Vários poetas a recordaram para a posteridade. Entre eles, Sophia de Mello Breyner Andresen colocou-a no lugar devido, no panteão dos imortais, junto a Antígona, a heroína de Sófocles, símbolo maior da luta pelos direitos humanos em todos os tempos.

abertos para as realidades terrestres, conserva uma marca espiritual em tudo que escreve, seja um diário de viagem, um canto de louvor às belezas naturais, ou um grito de indignação ética e clamor por justiça.

Em sua poesia, pode-se perceber essa luz que a espanta e põe em marcha a inspiração que gera os versos abundantes e belos com que marcou a história não apenas da poesia portuguesa, mas de toda a literatura universal.

Adélia Prado: transcendência e corporeidade

Em poucos poetas e escritores da atualidade pode-se notar uma intimidade e uma proximidade tão explícitas com o mistério divino como em Adélia Prado, essa mineira de Divinópolis, esposa de José e mãe de cinco filhos, professora e formada em filosofia, catequista e católica praticante, devota e entusiasta da espiritualidade franciscana.

A poesia de Adélia é crente. Mas de uma crença que não pretende nem “consegue” ser convencionalmente litúrgica ou teológica, catequética ou religiosa no sentido mais tradicional do termo. Pelo contrário. A fé e a crença que perpassam o discurso poético em Adélia Prado atravessam igualmente todas as correntes mais puramente humanas da vida cotidiana e ali descobrem e dizem o Transcendente, presente em epifania e diafania.

A poesia adeliана, sendo como é exercício espiritual, está permanentemente em contato estreito e tangibilidade concreta e incessante com a corporeidade humana. O corpo é o território onde o espírito é provado e o sagrado experienciado. E disso é feita a poesia. E no caso de Adélia este corpo é seu corpo feminino, de mulher, com todas as consequências e características biológicas que isso implica. Aí neste corpo é o lugar onde a epifania divina acontece e se dá. Por isso mesmo em Adélia — poeta e mística — o erótico e o místico não são terrenos separados e antagônicos, mas, pelo contrário, se tocam em harmoniosa síntese.

O texto poético, materno-teologal de Adélia Prado é, portanto, texto revelado e aderido na fé que, feito poesia, traduz em linguagem artística e estética, literária, os mistérios escondidos e revelados desde a fundação do mundo.

Antes do nome

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”, o “o”, o “porém” e o
“que”, esta incompreensível
muleta que me apoia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror²³.

Ler Adélia Prado é como adentrar-se nas origens misteriosas da experiência de Deus do povo da Bíblia, que experimentou a presença do Eterno como Palavra. Palavra que desde o silêncio eterno foi livremente pronunciada no tempo e na história, penetrou os ouvidos humanos e fez cair os véus que velavam aos olhos interiores o dinamismo existencial sobrenatural que os habitava. Nos primórdios da Revelação ao povo de Israel, os homens e mulheres que ouviram e falaram sobre essa revelação identificaram Deus como Palavra. Palavra que rompe o silêncio e fala. Mas se sabe e se declara que fala porque existe um ouvinte que escutou e fala daquilo que ouviu.

A linguagem humana, na medida em que toma consciência de si mesma, perceberá que fala do que lhe foi dado, fala do que ouviu, do que recebeu, do que acolheu do dom primordial, do mistério indecifrável e inefável que é fonte de tudo e de todos e está na origem sem origem

23. PRADO, Adélia. Bagagem [1976], in *Poesia reunida*, 8ª ed., São Paulo, Siciliano, 1999, p. 22.

que foi caos e agora é cosmos. Se físicos e cientistas se debatem com a pergunta sobre o porquê de existir algo em vez de nada, o poeta, pelo contrário, em sua inspiração, “sabe” o porquê, porque o apalpa em sua povoada ignorância que o faz dizer o que não diria porque não sabia, mas que sabe porque Ihe é ensinado gratuita e amorosamente.

No poema “Antes do nome” está, pois, parece-nos, uma chave primordial para a trajetória de Deus na poesia adeliana. Para Adélia, Deus é mistério santo reservado e revelado. Que se entrega na mesma medida em que se esconde. Inapreensível pela indústria humana, pronuncia sobre o “esplêndido caos” primigênio a Palavra assistida pelo sopro do Espírito, fazendo emergir as coisas que não são para que sejam.

Adélia “sabe” porque Ihe foi dado saber. E este saber doado é a fonte de sua poesia, da palavra que chama com nomes menores, “corriqueira”, “muleta”, pois na verdade é derivada da única e fundamental substantiva Palavra divina que cria e gera vida ali onde antes só havia o nada. A inspiração poética adeliana é, pois, consciente e assumidamente, inspiração divina. Antes do nome está o Nome que a tudo nomeia e por nada nem ninguém pode ser nomeado. “Coisa grave e surda, inventada para ser calada.” Nome existente no silêncio e nele eloquente como dom amoroso que se experimenta indizível e inexprimivelmente. Nome impronunciável pelos lábios humanos, mas que misericordiosamente se faz acessível à carne perecível e mortal capaz de Deus, destinada à morte e transpassada de finitude.

Místicos, profetas e poetas, ao longo da história da humanidade, têm expressado essa dignidade da condição humana de ser “confidente” privilegiada do misterioso e “esplêndido caos de onde emerge a sintaxe, os sítios escuros” onde nascem as preposições, os advérbios, os nomes próprios e comuns. São esses e essas, eleitos e apaixonados confidentes, os que padecem os silêncios da Palavra que é Silêncio recolhido e imanipulável; mas são esses igualmente os gozosos interlocutores que “em momentos de graça infrequentíssimos podem apanhar esta Palavra

divina com a mão, como um peixe vivo, em meio a puro susto e terror”.

Humana e poeta, em gozo fruído e paixão padecida, a mineira de Divinópolis Adélia Prado conhece este mecanismo revelador. E em meio a ele, padece e chora silêncios, mas também exulta ao colher com a mão palavras que se dão e se deixam captar como iridescentes coisas prateadas para que poesia sejam.²⁴ E por isso, em seu corpo sujeito às necessidades básicas tão comezinhas e prosaicas, reconhece o Espírito de Deus a quem chama de misericordioso, e a quem pede que dela deserte para que possa descansar e que a deixe dormir ou desesperar.²⁵

Porque entende a linguagem, Adélia entende Deus, cujo Filho é Verbo. E morre porque entende, “morre quem entendeu” essa linguagem divina que se fez carne e habitou entre nós e tornou visível e palpável o Deus que ninguém poderia ver e continuar vivo.²⁶ Morre a si mesma para ser mais plenamente si mesma. E da vida do Outro que lhe é injetada sob forma de inspiração, vive. Para que vida haja desde si para outros, para todos, em versos que são, mas não são seus. Como no poema:

Direitos humanos

Sei que Deus mora em mim
como sua melhor casa.
Sou sua paisagem,
sua retorta alquímica
e para sua alegria
seus dois olhos.
Mas esta letra é minha²⁷

Morada de Deus se sabe Adélia e seu destino é o de todo ser humano: ser o espaço onde Deus habita à vontade como em sua casa; e o laboratório onde faz experiências como sua retorta alquímica; e os dois olhos com que vê o mundo em diafaneidade penetrada pelo Espírito de

24. Cf. o poema *Casamento em Poesia Reunida*, SP, Siciliano, 1991(PR), p. 210.

25. *Sedução*, in *Poesia Reunida*, op. cit., p. 60: “...também sou filho de Deus/ me deixa desesperar...”

26. Ex 33,20

27. PRADO, Adélia. *Oráculos de maio*, em PR, p. 69.

vida e santidade. E a letra humana que traduz no tempo e no espaço a Palavra pronunciada antes que tudo fosse nomeado será a “transcrição” teografada²⁸ dessa Palavra que era “no princípio”, quando só existia “o caos esplêndido”. Palavra que um dia “se fez carne e habitou entre nós”. Verbo Encarnado.

Corpo: território do poético

Centrado no mistério da encarnação, o cristianismo não menospreza o corpo, mas o inclui em sua reflexão e em seu discurso e o situa em lugar proeminente ao refletir e falar sobre o mistério do divino. A experiência da Transcendência no Cristianismo é a experiência de um Deus encarnado. Portanto, é experiência que passa pela corporeidade. Fora deste dado central e indispensável não há cristianismo.²⁹

Desde sempre, para o cristianismo, não havendo encarnação, não existe igualmente a possibilidade de a Transcendência assumir todas as coisas em seu interior e viver a história passo a passo, por assim dizer “na contramão” de sua eternidade. Não havendo encarnação da Transcendência — mistério que a humanidade não pode alcançar por suas próprias forças, mas que a Revelação cristã atesta haver sucedido na pessoa humana de Jesus de Nazaré — não é possível haver aliança entre a carne e o Espírito. A Transcendência ficaria, pois, para sempre banida das possibilidades do pensar e do falar humanos.

No entanto, “o Verbo se fez carne”, proclama o poema-prólogo que abre o evangelho de João. Desse Verbo, Palavra Transcendental e primeira, o evangelista dirá igualmente que “habitou entre nós”, não somente no sentido histórico de Deus que se manifestou na pessoa de Jesus de Nazaré, mas também na dimensão da profundidade com que atinge

28. Tomamos a palavra “teografia” do professor padre Ulpiano Vázquez, SJ, que em belíssimo texto publicado na coleção Ignatiana (*A orientação espiritual: mistagogia e teografia*, São Paulo, Loyola, 2001) a usa para significar a “escrita” de Deus nos corações humanos, inspirado em 2 Coríntios 3,3.

29. BINGEMER, Maria Clara, Luxúria, in E. Yunes, M. C. Bingemer (org.), *Pecados*, Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. PUC/Loyola, 2001, p. 117-129.

a natureza humana: nosso ser é habitado pelo divino e se diviniza na mesma proporção em que se humaniza. A terceira pessoa da Trindade, o Espírito Santo, habita em nós e em nós geme, reza e clama. Nada do que é humano, portanto, é estranho ao divino segundo o cristianismo, e toda nova descoberta e toda nova ênfase do pensar e do falar cristãos em termos de humanidade vêm não ameaçar sua identidade, mas, pelo contrário, alimentá-la, nutri-la, fazê-la mais verdadeira. Ao contrário, toda tentativa de minimizar a corporeidade e a carne e delas escapar é tentação que descaracteriza a fé cristã, em sua dinâmica histórica e encarnatória.

Confessar que o Verbo se fez carne e o Espírito foi derramado sobre toda carne implica, pois, buscar a experiência e a união com a Transcendência que assim se comunica com a humanidade através desta carne e desta corporeidade, a partir da qual somente é possível experimentá-la.

A partir desta convicção central cristã de que o corpo humano é condição de possibilidade da encarnação e, sobretudo, da experiência do divino, a poesia de Adélia Prado adquire, aos olhos da teologia, uma luminosidade toda especial. Acreditamos mesmo que aí se encontra o eixo central que rege toda a sua obra, seja em poesia ou em prosa. Possuída pela convicção profunda de que “Deus não a fez da cintura para cima para o diabo fazer o resto”³⁰, Adélia não cessa de redimir e louvar o corpo humano, em sua busca incessante da comunhão com Deus: “É inútil o batismo para o corpo.../O corpo não tem desvãos,/Só inocência e beleza/Tanta que Deus nos imita/E quer casar com sua Igreja”.³¹

O cristianismo é por excelência a religião da economia dos corpos, pois no Batismo nosso corpo é lavado no Sangue de Cristo. Na Eucaristia, ele se nutre do Corpo de Deus. No matrimônio, “numa só carne” os corpos se fundem no amor que transubstancia o carinho em

30. PRADO, Adélia. *Os componentes da banda*, in *Prosa reunida*, São Paulo, Siciliano, 2001 (PR1), p. 199.

31. PRADO, Adélia. *O pelicano* [1987], in *PRa*, p. 320.

liturgia e a sexualidade em fonte prazerosa de vida.³² E Adélia proclama sem cessar, de uma maneira ou de outra, a identidade humana que é a sua de ser espírito encarnado.³³ Essa tensão dolorosa e atribulada, mas não menos fecunda, é a de um espírito que deseja a comunhão com o divino habitando uma carne que não é impedimento, mas mediação para essa comunhão. Carne que, no entanto, ao mesmo tempo, relembra cruelmente os limites e os obstáculos da finitude humana, que atravessa todas as páginas da obra adeliana.

A corporeidade própria (e também a alheia) está no centro de toda a poesia e de toda a prosa de Adélia Prado, seja quando a autora critica acerbamente aqueles que por sua soberba ou fatuidade querem fugir da condição carnal e suas implicações³⁴, seja ao comentar sem cessar suas próprias dificuldades corpóreas, como a comida e o jejum, por exemplo.³⁵ As dificuldades de lidar com a fome (ou mesmo a gula), que a instigam sem cessar, fazem-na experimentar ao mesmo tempo a bênção que é ter um corpo, ser um corpo e poder alimentá-lo, deleitar-se no gozo sensível que ele lhe proporciona ou curvá-lo na oração.³⁶ Igualmente a faz perceber sua importância até mesmo para os mais ascéticos santos, como São Francisco³⁷, e regalar-se com a imagem do Reino de Deus na Bíblia descrito com a metáfora de um grande banquete³⁸ e com a maneira de Jesus comunicar-se, que é dando seu corpo em alimento.³⁹

Buscando a via para seu estar no mundo e aí encontrar e construir seu estar com e em Deus, Adélia encontra sempre seu corpo em altos e baixos, com seu desejo ardente e sua crucificaçãozinha particular, que segundo ela, é boa para baixar o orgulho. E ao encontrar seu corpo humano e mortal, encontra o corpo do Senhor encarnado, vivo, morto e

32. Frei Betto, *A economia dos corpos*, *O Globo*, 22 jun. 2000 (Festa de Corpus Christi).

33. Cf. seu livro de prosa. *Solte os cachorros*, in *PR1a*, SP, Siciliano, 1999, p. 22 ss.

34. *Ibid.* p. 19.

35. *Ibid.* p. 21-22.

36. *Ibid.* p. 23.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 22 (citando Mt 22,4 ss.).

39. *Ibid.* p. 21.

ressuscitado e dado eucaristicamente em alimento ao povo.

A poesia adeliana toca aí no coração da mística cristã, inseparável da corporeidade vulnerável e mortal que o próprio Jesus Cristo tomou em sua encarnação. A Epifania da Transcendência se dá — em desejo doloroso e gozoso ao mesmo tempo — ao apalpar os limites da carne mortal e caduca. Nesta fraqueza é que brilham sua força e sua beleza. Neste limite se dá a presença Santíssima. Nesta condição humana finita e mortal acontece a kenosis do Verbo que tinha a condição divina, mas a ela não se aferrou.

A beleza da Encarnação do Verbo que habitou entre nós é sentida no corpo da mulher Adélia Prado. Beleza e corpo que têm gênero. Gênero feminino.

O corpo da “outra”: sede da mística e da poética

Ao mesmo tempo em que se dá conta das vicissitudes de ser humana, de ser corpórea, de ser mulher, Adélia se revela alguém plenamente reconciliada com seu corpo feminino, incluídos aí seus ciclos e particularidades. Ao perceber o ciclo menstrual que chega, sente o alívio da mulher que sabe que entra em seu melhor período do mês, que a calma vai vir agora por um tempo até que o corpo dê novamente seus femininos sinais.⁴⁰ Ri inclusive da própria ira e do próprio ardor por perceber que muito se trata de um fenômeno biológico que a medicina porá no lugar. Essas coisinhas, esse destino miúdo, caquinho de vidro na poeira⁴¹, ao contrário de abatê-la e asqueá-la, vão aproximá-la mais ainda de Deus, que segundo ela é o único que, “com sua paciência e seu amor estranhíssimo, permanece alto, fiel, incorruptível e tentador como um diamante”.⁴²

A católica Adélia toca aí num delicado ponto da teologia e da vida

40. Solte os cachorros, in *PR1*, p. 33.

41. *Ibid.* p. 32.

42. *Ibid.* p. 33.

eclesial. Escreve dentro de uma Igreja onde as mulheres ainda se situam à sombra e onde o sistema vigente é claramente patriarcal. E a maior discriminação contra as mesmas parece dizer respeito a algo mais profundo e muito mais sério do que simplesmente a força física, a formação intelectual ou a capacidade de trabalho. A Igreja ainda é muito fortemente configurada pelo padrão secular do patriarcalismo, tão presente na tradição judaico-cristã. O patriarcalismo sublinha a superioridade do homem não apenas por um viés intelectual ou prático, mas pelo que chamaríamos um viés ontológico.

Ao longo da história da Igreja, a mulher foi mantida a uma prudente distância do sagrado e de tudo aquilo que o cerca, assim como a liturgia e os objetos rituais, e da mediação direta com Deus. Tudo isso, evidentemente, requer um corpo “puro”, e é grande a desconfiança de se a mulher realmente o tem. Apesar de todos os avanços e progressos que têm sido feitos na participação feminina em muitos níveis da vida eclesial, ainda continua pesando sobre ela o estigma de ser a sedutora inspiradora de medo, fonte de pecado para a castidade do homem e o celibato do clero. Entre a mulher e o mistério, difícil e raramente se reconheceu e legitimou uma sintonia em termos da “alta” mística, das experiências mais profundas de Deus, restando-lhe mais o campo das devoções menores e de menor importância.

A poesia adeliana, ainda que sem uma intencionalidade explícita, questiona frontalmente tal concepção da corporeidade feminina. O Espírito buscado e experimentado na carne é uma constante na poesia de Adélia, assim como o é em toda a sua prosa. A origem dessa convicção é simples e cristalina: Deus não rejeita a obra de suas mãos. Simplesmente não é possível que nos haja criado para rejeitar-nos depois e condenar como coisa pecaminosa e impura o corpo que criou e nos deu com seu próprio e criativo amor.

Deus não rejeita a obra de suas mãos

É inútil o batismo para o corpo,

O esforço da doutrina para ungir-nos,

Não coma, não beba, mantenha os quadris imóveis.
 Porque estes não são pecados do corpo.
 À alma sim, a esta batizai, crismai,
 Escrevei para ela a Imitação de Cristo.
 O corpo não tem desvãos,
 Só inocência e beleza,
 Tanta que Deus nos imita
 E quer casar com sua Igreja
 E declara que os peitos de sua amada
 São como os filhotes gêmeos da gazela.
 É inútil o Batismo para o corpo.
 O que tem suas leis as cumprirá.
 Os olhos verão a Deus.⁴³

Denunciando o embuste que situou no corpo da mulher a sede do pecado sexual, Adélia faz poesia contemplando o corpo do Crucificado:

Festa do corpo de Deus

Como um tumor maduro
 a poesia pulsa dolorosa,
 anunciando a paixão:
 “O crux ave, spes unica
 O passiones tempore.”
 Jesus tem um par de nádegas!
 Mais que Javé na montanha
 esta revelação me prostra.
 Ó mistério, mistério
 suspenso no madeiro
 o corpo humano de Deus. É próprio do sexo o ar
 que nos faunos velhos surpreendo,
 em crianças supostamente pervertidas
 e a que chamam dissoluto.
 Nisto consiste o crime,
 em fotografar uma mulher gozando
 e dizer: eis a face do pecado.
 Por séculos e séculos
 os demônios porfiaram
 em nos cegar com este embuste.⁴⁴

43. *O pelicano*, in *PR*, p. 320.

44. *Festa do corpo de Deus*, in *Terra de Santa Cruz* [1981] (*PR* p. 281).

Denunciando a falácia que fez tantas gerações de cristãos pensarem que deviam ignorar o próprio corpo para aproximar-se de Deus, Adélia canta ao Crucificado na Festa do Corpo de Deus:

E teu corpo na cruz suspenso
 E teu corpo na cruz, sem panos:
 Olha para mim.
 Eu te adoro, ó salvador meu
 Que apaixonadamente me revelas
 A inocência da carne
 Expondo-te como um fruto
 nesta árvore de execração
 o que dizes é amor,
 amor do corpo
 amor⁴⁵

É esse Deus que a toma por inteiro — corpo e alma — Aquele que vai se transformar em seu objeto de desejo por excelência, a ponto de ela reconhecer não poder falar de outra coisa⁴⁶ e revelar que Ele a leva até os esposais místicos, ao amor sem jejum de sentimento⁴⁷, fazendo-a exprimir o desejo da santidade em sua condição de santa casada poetisa. Nesse desejo de santidade Adélia vai declarar não querer ser “Alter Clara” ou “Alter Teresa” — numa evidente referência a Santa Clara de Assis e a Santa Teresa de Ávila —, mas sim “Alter Francisco”, Francisco de Assis, o santo de sua predileção, o qual na verdade queria ser Cristo. E Adélia, no seu encaço, percebe que a santidade é, na verdade, uma identidade crística, uma identificação sempre mais perfeita e completa com o Cristo, que é o que buscam todos os santos⁴⁸

Por tudo isso Adélia vai declarar que seria a pessoa mais infeliz do mundo se não houvesse ressurreição da carne.⁴⁹ Essa carne inocente e sem desvãos, por ela tão cantada em sua poesia; essa carne que Deus mesmo assumiu, vivendo e morrendo na cruz, imitando-nos para ca-

45. Ibid.

46. *Solte os cachorros*, in *PR1*, p. 44.

47. Cf. sobre isto nosso texto: Transcendência e corporeidade. Experiência de Deus segundo Adélia Prado, *Gragoatá*, Niterói, UFF, v. 8, n. 14 (2003) 89-107.

48. *Solte os cachorros*, in *PR1*, p. 48-49.

49. Ibid. p. 65.

sar com sua Igreja; essa carne será resgatada, proclama Adélia, e isso comprova que “ser santo é tarefa humana”.⁵⁰ As considerações sobre esse dogma da fé cristã e católica — a ressurreição da carne —, ela as faz com abundância em toda a sua obra, onde comenta também com requintes de evidência inspirada a graça de ser mulher e ter um corpo terreno, que ressuscitará direto como uma estrela apaga e acende⁵¹

Tal como para Sophia de Mello Breyner, para Adélia Prado, a poesia é um dom, algo divino. Mas enquanto a primeira concebe essa transcendência como uma elevação a partir das coisas, para Adélia, trata-se de algo que acontece em meio à corporeidade e ao cotidiano. E aí se revela como caminho de salvação. A poesia para Adélia Prado na verdade é outro nome para Deus. Ela ousa afirmá-lo, descobrindo assim o modo poético de salvação. Escreve para não morrer, para não acabar, para salvar-se e poder encontrar Deus, o outro nome da poesia que dela jorra.⁵² Poesia que é como gestação e parturição, recebida e sofrida na passividade da inspiração da Palavra pronunciada antes do nome e gerada no esplêndido caos de suas entranhas pelo Espírito que a possui por inteiro. Parir o poema não é sem dor, como o parto dos filhos reais. Mas é salvação.

Sendo salvação, para a devota católica Adélia, poesia é também missão. E se a salva, também a cansa essa missão, a ela que não é “matrona, mãe dos Gracos, Cornélia”, mas sim “mulher do povo, mãe de filhos, Adélia”⁵³ E por isso algumas vezes se queixa ao Criador, lamentando-se como uma Santa Teresa de Ávila⁵⁴:

50. p.67.

51. Ibid. p. 69.

52. Ibid. p. 17.

53. Grande desejo, in *Bagagem* (PR, p. 12).

54. *Oráculos de maio*, PR p. 9. Comparamos aqui a poetisa de Divinópolis com a santa de Ávila devido à conhecida e saborosa história de que Santa Teresa em diálogo com Deus, teria dito: Senhor, se estou cumprindo Tuas Ordens, por que tenho tantas dificuldades no caminho? Deus respondeu: — Teresa, não sabes que é assim que trato os meus amigos? Teresa, honrando seu sangue espanhol, respondeu: — Ah, Senhor, então é por isto que tens tão poucos amigos! Cf. in <http://paxprofundis.org/livros/teresaavila/ta.htm> acessado em 5/12/2019.

O poeta ficou cansado

Pois não quero mais ser Teu arauto.

Já que todos têm voz,
por que só eu devo tomar navios
de rota que não escolhi?

Por que não gritas, Tu mesmo,
a miraculosa trama dos teares,
já que Tua voz reboa
nos quatro cantos do mundo?

Tudo progrediu na terra
e insistes em caixeiros-viajantes
de porta em porta, a cavalo!

[...]

Ó Deus,
me deixa trabalhar na cozinha [...]

Quando o cansaço da exigência da missão de poeta sobre ela se abate, o corpo de mulher, corpo semelhante a suas vizinhas e companheiras, mulheres mineiras de Divinópolis, se insurge e clama pelas funções miúdas, cotidianas e não menos nobres: trabalhar na cozinha. A poeta não quer mais carregar o fardo da inspiração, não quer mais ser possuída pelo Espírito que a deixa bamba de tanto criar. Quer cozinhar para os seus, bater o osso no prato para chamar o cachorro e atirar os restos. Porém, a rebelião da carne dura pouco. A obediência triunfará sobre o cansaço e o medo, pois se trata da sedução divina e não de outra. E a salvação sua e da humanidade está aí implicada. A Palavra divina se fará ouvir e reorganizará o caos esplendido da poesia:

...Filha, diz-me o Senhor,
Eu só como palavras.⁵⁵

Conclusão: Sophia e Adélia, Atenas e Jerusalém

É José Tolentino Mendonça quem usa a metáfora do jardim e do jardineiro para evocar a Sophia, a partir do profeta Jeremias, quando este

55. *Oráculos de maio, PR.*, p 12

diz que “a alma será um jardim bem irrigado”.⁵⁶ O cardeal poeta faz aí uma analogia entre um jardim bem provido de água, que vive e floresce e a alma humana quando tocada pela graça e a beleza do Criador.⁵⁷ O profeta anuncia a Israel os tempos da libertação quando todos os jardins florescerão, bem irrigados pela benção do Senhor, Deus de Israel.

Sophia de Mello Breyner afirmava de si própria: Em todos os jardins hei-de florir.⁵⁸ Já Adélia Prado também dizia em verso: O mundo é um jardim. Uma luz banha o mundo.⁵⁹ E ambas as poetisas proclamam sua vocação e missão: ajudar a florescer, regar o solo, cuidar das flores, de sua beleza, de seus cheiros. Ainda é Tolentino que afirma ser “esse ofício de ajudar a florescer (o que) leva o poeta a lembrar o caminho da leitura dos mestres judeus, tão semelhante ao do jardineiro: sentido simples, alusão, interpretação e segredo.”⁶⁰

Aparentemente tão diferentes, Sophia e Adélia mergulham suas raízes nas duas civilizações que fundamentam a cultura ocidental: grega Sophia, hebraica Adélia. Uma deslumbrada com a beleza silenciosa e hierática de Atenas. Outra mergulhada na prática cotidiana e cheia de ritualidade de Jerusalém, onde cada atitude e cada pensamento evoca o Criador e onde a finitude remete sem cessar à Infinitude amorosa da qual tudo provém.

Mulheres ambas. Seres desdobráveis e múltiplos. Diferentes engendrando diferenças encarnadas na fecunda e plural maternidade. Porém, em suas diferenças, ambas se encontram no jardim da poesia. Ambas concebem a poesia como inspiração que vem de mais além de si mesmas e anteriormente a sua particular origem. Antes do nome vem a Palavra Criadora, antes da literatura vêm os poemas que têm vida inde-

56. Jer. 31,12: Assim que virão, e exultarão no alto de Sião, e correrão aos bens do Senhor, ao trigo, e ao mosto, e ao azeite, e aos cordeiros e bezerras; e a sua alma será como um jardim regado, e nunca mais andarão tristes.

57. MENDONÇA, José Tolentino. Evocação de Sophia, in https://www.snpcultura.org/id_evocacao_sophia.html acesso em 5/12/2019.

58. PR, p. 104.

59. Graça, em PR, p. 75.

60. Ibid.

pendente e existem em si mesmos.

Ambas chegam ao sagrado que experimentam e buscam em sua poesia através da mediação da beleza do mundo e da carne, condição criatural que só tem inocência e beleza e desperta o desejo de imitação do próprio Criador. Por isso a poesia em ambas vai de mãos dadas com o compromisso que luta pela justiça e pela verdade, enfrentando armas e desmascarando embustes.

Assim, as duas poetisas da lusofonia com sua poesia salvífica, anunciam a boa nova de que a beleza salvará o mundo.

Referências

- BETTO, Frei. *A economia dos corpos*, O Globo, 22 jun. 2000 (Festa de Corpus Christi).
- BINGEMER, Maria Clara, Luxúria, in E. Yunes, M. C. Bingemer (org.), *Pecados*, Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. PUC/Loyola, 2001.
- BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge. *Correspondência*, 1958-1978 Lisboa: Guerra e Paz, Editores, SA, 2006.
- BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge. *Obras Poéticas*, Porto, Assírio e Alvim, 2015.
- BINGEMER, Maria Clara. Transcendência e corporeidade. Experiência de Deus segundo Adélia Prado, Gragoatá, Niterói, UFF, v. 8, n. 14 (2003)
- FIALHO, Maria do Céu. *O mar na poesia portuguesa contemporânea*. A escrita de Fiama Hasse Pais Brandão, Imprensa da Universidade de Coimbra, URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/38360>, em 20 de outubro de 2019, Coimbra, Pombalina, 2006.
- MENDONÇA, José Tolentino. *Evocação de Sophia*. In https://www.snpcultura.org/id_evocacao_sophia.html acesso em 5/12/2019.
- MORO, Ulpiano Vázquez. *A orientação espiritual: mistagogia e teografia*, São Paulo, Loyola, 2001.
- PRADO, Adélia. *Poesia reunida*, 8ª ed., São Paulo, Siciliano, 1999.
- PRADO, Adélia. *Prosa Reunida*, São Paulo, Record, 2002.
- RAHNER, Karl. *Curso Fundamental da Fé*. São Paulo, Paulinas, 1989.
- SILVA, Bruno da Costa. *Sophia de Mello Breyner e a história por João*

- Cabral contada*. Revista do CESP – v. 31, n. 46 – jul.-dez. 2011.
- WEIL, Simone. *La source grecque*, Paris, Gallimard, 1953.
- WEIL, Simone. *Intuitions pré-chrétiennes*, Paris, Gallimard, 1951.
- ZENITH, Richard. *Uma cruz em Creta: a salvação sophiana*. Revista Colóquio/Letras, Lisboa, n. 176, jan. /jun. 2011.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em
16.01.2021

Aprovado em
22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutora em Literatura Comparada e membro integrado do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) da Universidade Nova de Lisboa, também atuou como professora de francês aplicado ao canto no Conservatório Nacional de Lisboa.
Contato : ana.paixao@ciup.fr

«Silêncio de luz»: mística musical em Jorge de Sena.

«Silence of light»: musical mystique in Jorge de Sena.

*Ana Paixão

Resumo

O processo poético de Jorge de Sena desvela, com frequência, diálogos semióticos com outras artes. Em obras como *Metamorfoses* ou *Arte de Música*, a palavra poética seniana mostra-se como uma «gruta povoada de ressonâncias», como bem afirma Sophia de Mello Breyner numa carta a Jorge de Sena. A criação tem o seu ponto de partida na experiência estética, na fruição de signos de outras artes, que, depois de capturados, vibram em silêncio. Em permanente semiose peirciana, esses signos serão recriados em palavras habitadas por ressonâncias interartísticas. O «Silêncio de luz» converte-se numa das etapas fundamentais da poiesis de Sena – é a pausa pregnante, da qual emerge o poema. Vestígios de escutas, resquícios de experiências auditivas ou visuais impregnam esse silêncio criador, onde o dizer é sempre vacilante e contingente: «Da música ao sentido, que palavra / preenche o vácuo de silêncio [...]?» . O inexprimível wittgensteiniano revela-se sobretudo em relação à música. Arte alquímica e intangível, que simultaneamente (nos) toca e transcende, que sustenta a harmonia das esferas e sublima a teoria das cordas, numa mística musical insondável: «Se há mistério na grandeza ignota, / e se há grandeza em se criar mistério, / esta música

existe para perguntá-lo»

Palavras-chave: Jorge de Sena, misticismo, intersemiótica, silêncio

Abstract

Jorge de Sena's poetic process frequently reveals semiotic dialogues with other arts. In works such as *Metamorphoses* or *Art of Music*, the Senian poetic word appears as a «cave populated with resonances», as Sophia de Mello Breyner rightly states in a letter to Jorge de Sena. Creation has its starting point in the aesthetic experience, in the enjoyment of signs from other arts, which, after being captured, vibrate in silence. In permanent Peircean semiosis, these signs will be recreated in words inhabited by interartistic resonances. The «Silence of light» becomes one of the fundamental stages of Sena's poiesis - it is the pregnant pause, from which the poem emerges. Traces of eavesdropping, remnants of auditory or visual experiences permeate this creative silence, where saying is always vacillating and contingent: «From music to meaning, which word / fills the vacuum of silence [...]?» . The inexpressible Wittgensteinian reveals itself above all in relation to music. Alchemical and intangible art, which simultaneously (us) touches and transcends, which sustains the harmony of the spheres and sublimates the string theory, in an unfathomable musical mystique: «If there is mystery in the unknown greatness, / and if there is greatness in creating mystery, / this song exists to ask you «

Keywords: Jorge de Sena, mysticism, intersemiotic, silence

«Não procures o que é efêmero...

Não procures o que é Eterno,

Tu não podes saber, tu não chegas para saber» (Sena, 1977: 74).

Em *Melancholia I*, de Albrecht Dürer (1514), projeta-se uma espera marcada pela ampulheta e por instrumentos musicais em pedaços, expectantes, no chão. Ao longe, um cometa ilumina a obra numa referência a um projétil que efetivamente atravessou o céu europeu entre 1513 e 1514. No desenho duas figuras angélicas remetem para um dos primeiros versos publicados por Jorge de Sena em *Perseguição* de 1942: «Apetece-me explicar, agora, as asas dos anjos» (Sena, 1942:

37). Duas figuras angélicas que aguardam, situando-se num tempo entre o passado – aquele em que os instrumentos musicais estavam ainda inteiros e tocavam – e um tempo futuro – aquele em que o cometa terá atravessado o horizonte. O presente mantém-se em suspensão.

Dürer representou nesta *Melencholia I* o que Jorge de Sena designará por «silêncio de luz», no poema «Turner» de *Metarmofoses*, a propósito de um quadro pintado precisamente por este pintor em 1840. A luz emanada das duas obras é acompanhada de silêncio, apesar do movimento do navio e do rasgar do céu pelo cometa. Um «silêncio de luz» audível também no último poema de *Metarmofoses*, escrito a partir do satélite Sputnik I. O satélite de Sena e o cometa de Dürer emanam luz refletida; tornam-se corpos celestes que participam na harmonia das esferas. O Sputnik I estará na origem do poema «A morte, o espaço, a eternidade» (Sena, 1988: 135), numa dissertação metafísica sobre os três conceitos. O texto inicia-se pelo aforisma: «De morte natural nunca ninguém morreu», e contrapõe a arte ao desaparecimento: «Não foi para morrermos que falámos, / que descobrimos [...] / a pintura, a escrita, a doce música». A arte cria-se «para emergirmos livres», já que o ser humano contraria o que lhe é natural: «nós somos o que nega a natureza».

Jorge de Sena retoma o *topos* da arte como a imortalidade possível, ao conjugar arte e Vida, arte e eternidade. A escrita seniana será muito frequentemente associada a diferentes artes que percorrem toda a sua criação literária e ensaística. Exemplos paradigmáticos na sua obra poética são *Metarmofoses* de 1963, e *Arte de música* de 1968. *Metarmofoses* iniciou o processo de criação intersemiótica, a partir de diversas obras escultóricas, arquitetónicas, pictóricas, fotográficas e até tecnológicas (Sputnik I) que foram literariamente metamorfoseadas, a partir da definição ovidiana de Rafael Bluteau¹. Com base neste princípio, o poema resultaria, assim, de uma passagem de signos de diversas

1. Corresponde à «transformação, ou mudança de hua pessoa em outra forma», citado por Sena, 1988: p. 55.

artes, a signos verbais². E será este o método criativo de muita da escrita seniana.

Silentium – Tacet

A escrita em Jorge de Sena inicia-se com frequência num objeto estético de outra arte que, após uma etapa de silêncio, estará na origem dos novos signos – os poemas senianos – que se convertem em novos objetos estéticos, numa semiose ilimitada peirciana³.

Como salienta Luís Adriano Carlos, a leitura de Jorge de Sena implica «conhecer e reconhecer os segredos de uma obra que se abre em esferas interiores» (1988: 7); muitas destas esferas com níveis de conhecimento ou de significado interartístico. Ou como bem afirma Sophia de Mello Breyner numa carta a Jorge de Sena, a poesia de *Metamorfoses* e de *Arte Poética* é uma «gruta povoada de ressonâncias» (2010: 17)⁴, ecos de obras de outras artes que continuam presentes na poesia de Sena.

A título de exemplo, podemos referir a abertura de *Arte de Música*, em que o momento genésico da poiesis seniana é associado à audição de *La Cathédrale engloutie* de Debussy no rádio *Pilot* da avó (Sena, 1988: 165). O prelúdio desenha o ressurgimento da catedral de Ys das águas, com pinceladas referenciais que evocam o canto gregoriano medieval, ambiente sonoro daquele espaço sagrado. No fim do prelúdio, a catedral volta a ser engolida pelas águas, com uma coda que retoma a sonoridade do início, numa visão cíclica do tempo, em que o final reto-

2. Recorrendo à terminologia de Peirce, a obra a metamorfosear converte-se no objeto de base de uma relação triádica, objeto esse que os signos linguísticos metamorfosearão em poema, dando origem a novos interpretantes e, por sua vez, a novas criações. Veja-se esta relação triádica: «§4. 303 Signo. Algo que determina outra coisa (o seu interpretante) para se referir a um objeto a que ele próprio se refere (o seu objeto) da mesma forma, tornando-se o interpretante por sua vez num signo, e assim *ad infinitum*» (Peirce, 1960; nossa tradução).

3. Cf. nota anterior.

4. Carta de 18/11/1969, sobre a criação poética de Jorge de Sena dirigida ao autor (Sena & Sophia, 2010: 117).

ma o princípio, como a escrita seniana retoma a música, numa semiose ilimitada. O instante auditivo em que o prelúdio de Debussy emergiu do rádio Pilot da avó terá desencadeado a poética de Sena a partir de um estímulo sonoro: «Música literata e fascinante, / nojenta do que por ela em mim se fez poesia» (*idem*: 166). E será este o princípio da tradução de *Arte de Música*: a escrita poética de memórias auditivas, que emergem de silenciosas recordações musicais⁵. Tal como a «[...] música / não é silêncio, mas silêncio que / anuncia ou prenuncia o som e o ritmo» (Sena, 1988: 170), também a escrita seniana resultará de ressonâncias que ecoam num espaço-tempo silencioso e prenunciado. Silêncio imbuído de memórias musicais que a palavra romperá. Silêncio dos instrumentos partidos pelo chão na *Melencholia* de Dürer. Um silêncio que se torna contraponto da música, como salienta Vladimir Jankélévitch: «[...] o silêncio não é não-ser, mas outra coisa para além do ser. A outra voz, a voz que o silêncio nos deixa ouvir, chama-se Música [...] o silêncio é o deserto onde floresce a música, e a música, esta flor do deserto, é ela própria uma espécie de misterioso silêncio» (Jankélévitch, 1983: 190).

E é nesse silêncio que penetraremos agora.

A propósito da escuta musical, Jean Libis salienta:

Sabemos, de qualquer forma, que a conclusão de uma obra musical, qualquer que ela seja, apresenta este aspeto essencial: assegura o regresso ao tempo não-musical". (Libis, 2000: 9).

Um tempo «não-musical» que pode ser feito do «nosso quotidiano desabrido» (Jankélévitch, 1983: 37), ou de pausas em *tacet*, na expressão musical. Um silêncio que para Jorge de Sena se torna numa arte de escuta, onde as sonoridades exteriores das obras musicais continuarão a ressoar numa *auris interior* agostiniana (Santo Agostinho, 2001: §XI, VI, 8). Abre-se um espaço-tempo de escuta fecundo, para perceber

5. Aliás, de acordo com Husserl, a melodia percebida e memorizada surge como o exemplo privilegiado de uma rememoração (Husserl, 1985: § 14).

e apreender a música, assimilando-a à própria consciência interna do tempo⁶. Silêncio interior, dialética da escuta interna, de onde emana o poema, resultado de uma rememoração, e da tradução das ressonâncias musicais em palavras. Como no quadro de Charles Gleyre, *Le soir* (1843), onde um poeta escuta num cais as ressonâncias da música tocada e cantada num barco vizinho. Novamente uma espera num «silêncio de luz», como na *Melencholia* de Dürer, no Turner ou no Sputnik, um silêncio pregnante que antecede a criação, que se aproxima do inefável, e que toca o místico. Como aponta Wittgenstein, «O indizível existe seguramente. Ele mostra-se, é o Místico» (Wittgenstein, 1993: 112, 6.522). Inefabilidade e misticismo que se cruzam no silêncio criativo que medeia entre a escuta musical e a invenção da palavra de Jorge de Sena. Um misticismo que tem como ponto de partida wittgensteiniano o «sentir o mundo como um todo limitado» (*idem*: 92, 6.45) e se projeta no indizível, numa impossibilidade de converter em palavras.

A inefabilidade é aliás uma das temáticas centrais na obra seniana, não apenas aplicada à música, como também à própria literatura. Literatura e música indicam o “como se” e não “é”, mostram um caminho que faz alusão e sugere vias. As duas artes espraiam-se sugerindo captar algo que sempre escapa e para o qual será necessário criar um «terceiro ouvido», como sugere Nietzsche (2000, §246). Sabemos, ainda assim, que «O indizível não é da natureza de um interdito. É sobretudo o horizonte sobre o qual se desenha qualquer discurso» (Doumet, 1997: 17).

O silêncio pregnante de Jorge de Sena correlaciona-se assim com o inefável e com o místico, encontrando vias para mostrar através da literatura aquilo que não pode ser dito. As palavras da sua escrita procuram alcançar o que se encontra para além do exprimível através dos signos verbais, como aliás o faz toda a escrita literária: «A literatura [...] existe enquanto tal pela natureza intuída de um valor supremo de representação, o qual constantemente se oferece não pela formulação linguística,

6. Para Husserl, a percepção de uma melodia encontra-se associada à consciência interna do tempo (cf. Von Hermann, 2015: 111).

mas pelo universo de possibilidades paradoxalmente ocultadas por essa formulação» (Frias Martins, 1995: 44). A força do inexprimível gravita em torno da enunciação discursiva de Sena, revelando o misticismo através do «silêncio de luz».

A esta noção produtiva, Sena contraporá um outro tipo de silêncio:

«Não procures o que é efêmero...
 Não procures o que é Eterno,
 Tu não podes saber, tu não chegas para saber
 O que é ou não é eterno.
 Não procures senão o silêncio fechado» (Sena, 1977: 74).

Passamos do silêncio criativo e luminoso ao silêncio estéril e fechado, que não traz respostas, que não chega para saber. Um «silêncio fechado» associado à morte, aos quais se encontram ligados todos os poemas de *Metamorfoses*, como salienta o posfácio do próprio Sena: «A presença da Morte domina, com efeito, a maioria dos poemas [de *Metamorfoses*]; e não será seguro dizer que a morte não está implícita neles todos» (Sena, 1988: 154). Uma mortalidade que aprofunda no último texto desse livro:

E Deus não quer que nós, nenhum de nós,
 Nenhum aceite nada. Ele espera,
 Como um juiz na meta da corrida,
 Torcendo as mãos de desespero e angústia,
 Porque não pode fazer nada e vê
 Que os corredores desistem, se acomodam,
 Ou vão tombar exaustos no caminho (Sena, 1988: 137).

A simples condição de mortal não autoriza o conhecimento, não permite a superação, para alcançar um Deus espetador-expetante. O poeta, o criador, e todos aqueles que pela fecundidade excedem o «mundo como um todo limitado» wittgensteiniano, podem almejar a Vida, grafada com maiúscula. Desta forma, inverterão o paradigma:

Não é nos braços dele [de Deus] que repousamos,
 Mas ele se encontrará nos nossos braços

Quando chegarmos mais além do que ele (*ibidem*).

Um princípio que será retomado em *Arte de Música*, onde a criação musical permite a transcendência humana e a superação divina:

Esta conversa harmónica que inventa
as próprias frases com que Deus se cala,
como me alegria! (Sena, 1988: 167)
[...] é como que uma cúpula de som dentro da qual possamos ter
consciência de que o homem é, por vezes,
maior do que si mesmo (*idem*: 171).

A criação humana surge como forma de superação divina, como imortalidade artística, numa *hybris* a que Jorge de Sena se permite nestes textos de *Metamorfoses* e de *Arte de Música*, num desafio perante o divino presente na totalidade da sua obra. O último poema de *Metamorfoses* – «A morte, o espaço, a eternidade» – foi curiosamente concluído em Assis no sábado de Aleluia de 1/4/1961.

O tema da morte é retomado em vários textos de *Arte de Música*. Um dos mais significativos é «Wanda Landowska tocando sonatas de Domenico Scarlatti»: «Ouço-a tocar estas sonatas / anos depois que já está morta, / e mais de duzentos anos / depois que Domenico morreu [...] / da morta música / num morto cravo / tocado pela morta» (*idem*: 173).

No entanto, a música, essa, continua viva, ressuscitada pelas gravações e pelas novas interpretações: «os sons que alguém vibrou / como estes que ressuscitavam / um instrumento abandonado» (*ibidem*).

Musica vita est – Vita musica est

A música ressuscitada é vibração, faz vibrar os que a escutam e ressuscita também as emoções nela contidas: «Nesta percussão tecladamente dedilhada [...] há uma ocasional melancolia que não sei / se é do compositor, se de quem toca, se de mim» (Sena, 1988: 174). Uma emoção viva projetada pela música na qual nos fundimos. A música ope-

ra a transição de uma percepção fenomenológica para uma fusão ontológica. A experiência auditiva suspende a realidade, anula o ser-ouvinte («o quem ouve») e converte-o no ser-som («*quem é*»). A audição tange esta passagem, a ponto «[...] de nós / não sermos mais o quem ouve, mas *quem é*? A ponto de / nós termos sido música somente?» (*idem*: 171). O ouvinte deixa de se situar no espaço exterior, fundindo-se com o som e integrando-o. De sujeito de escuta passa a ator vibrante, espaço acústico, corpo sonoro. Torna-se música. No processo físico de transmissão, o ser ontologicamente ressoante pode prolongar os sons de uma peça musical, ou converter-se ele próprio em criador de ritmos e de musicalidades, como Jorge de Sena, poeta-compositor, numa «apoteose / de ressurreição / que eu posso, com um toque, / demiurgo e mago, / conclamar a que / me submerja em vida» (*idem*: 173-174). Uma vida imbuída de música que o torna humano: «vida minha, mas humana vida / de que sou parte apenas porque escuto» (*ibidem*). Ter ouvidos é assim uma das condições de humanidade, da Vida que se prolonga, e ressuscita os instrumentos abandonados através da criação. Da música ouvida emergem as palavras, rompendo o «silêncio de luz» e revelando a música e o poema como formas em movimento que perduram através dos sons e da vibração.

A música como Vida, como harmonia das esferas entre a Antiguidade pitagórica e a Idade Média boeciana, ou a música como Vida na atual teoria das cordas da física contemporânea que explica as múltiplas dimensões vibrantes do cosmos. A música como arte permanentemente ressuscitada que dispõe os sons em formas, em intrincados labirintos em rede em interconexão com o universo:

Se há mistério na grandeza ignota,
e se há grandeza em se criar mistério,
esta música existe para perguntá-lo (Sena, 1988: 182).

Como salienta Nicolau de Cusa, «a forma infinita só é recebida em

modo finito» (1997: II, ii). Os textos de Jorge de Sena mostram⁷ a complexidade musical no seu potencial ilimitado, incomensurável e místico. Revelam a ressonância⁸ musical e verbal *ad infinitum*, em permanentes ressurreições, numa imortalidade que supera o tempo-espaço através da «transfiguração poética da música» (Sena, 1988: 208)⁹:

É desejo ansioso de que um Agnus Dei
se interponha (ao contrário da morte) mediador e humano
entre um nada feito música
e outro possivelmente Deus.
E a esperança desesperada de que seja
uma grandeza nossa quanto fique,
de pé, no intervalo entre ambos (Sena, 1988: 181).

A obra de Jorge de Sena situa-se de pé na grandeza deste intervalo entre a música e «possivelmente Deus», numa busca mística incessante de ressurreição e de infinito, dos quais participamos quando nos fundimos ontologicamente com a música e com a sua criação poética, em «silêncios de luz».

Referências

- ADRIANO CARLOS, Luís, «Jorge de Sena: o Fogo Prodigioso», *Letras & Letras*, Ano I, 7, Porto, 1 de Junho de 1988.
- DOUMET, Christian, *L'île joyeuse, sept approches de la singularité musicale*, Paris, Esthétiques hors cadre, 1997.
- FRIAS MARTINS, Manuel, *A Matéria negra da Literatura*, Lisboa, Cosmos, 1995.
- HUSSERL, Edmund, *L'idée de la Phénoménologie*. Paris: PUF, 1985.

7. A noção de mostrar é aqui utilizada a partir de Wittgenstein para quem a distinção entre *mostrar* e *dizer* se revela central, pois como refere: «Fundamental é a teoria do que pode ser expresso (*gesagt*) pelas prop[osições], i. e., pela linguagem, (e, o que no fundo é o mesmo, do que pode ser pensado) e daquilo que não pode ser expresso pelas prop[osições], mas somente mostrado (*gezeigt*)» (Wittgenstein, 1983: 71). O filósofo alemão vai ainda mais longe na sua tese acerca do mostrar e do dizer, ao considerar que «O que pode ser mostrado, não pode ser dito» (*ibidem*), irreconciliando o *ser* e o *ser dito* pela linguagem.

8. Utilizamos o conceito de ressonância a partir de Harmurt Rosa, 2018.

9. Veja-se a este propósito a tese de Teresa Isabel de Oliveira Ferreira, 2002.

- JANKELEVITCH, Vladimir, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- LIBIS, Jean, «Inspiration musicale et composition littéraire» in Jean-Louis Cupers & Ulrich Weistein (orgs.), *Word and Music Studies : Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000, p. 3-16.
- NIETZSCHE, *Par-delà le Bien et le Mal*, traduction d'Angèle Kremer-Marietti, Paris, Poche, 2000.
- OLIVEIRA FERREIRA, Teresa Isabel, *A Transfiguração Poética em Arte de Música de Jorge de Sena*, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2002.
- PEIRCE, Charles, *Collected Papers*. C. Hartshorne & Paul Weiss (orgs.). Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1960.
- ROSA, Hartmut, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*. Traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb, avec la collaboration de Sarah Raquillet. Paris : La Découverte, 2018.
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Tradução de Arnaldo do Espírito-Santo, João Beato e Maria Cristina Pimentel. Introdução de Manuel Barbosa Freitas. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- SENA, JORGE DE. *Perseguição*. Cadernos de poesia. Lisboa: Moraes, 1942.
- SENA, JORGE DE. *Poesia I*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.
- SENA, JORGE DE. *Poesia II*. Lisboa: Moraes Editores, 1988.
- SENA, Jorge de; ANDRESEN, Sophia Mello Breyner. *Correspondência 1959-1978*. Lisboa: Guerra & Paz, 2010, 3ª edição.
- VON HERMANN, *Agostino e la domanda fenomenologica sul tempo*. Traduzione italiana di Donatella Colantuono. A cura di Costantino Esposito. Bari: Edizioni di pagina, 2015.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1993.

Referências das obras visuais

- Albrecht Dürer, *Melencholia I*, 1514, a partir da coleção de desenhos de Albrecht Dürer do Metropolitan Museum, NYC, cf. <https://www.met-museum.org/pt/art/collection/search/336228>, em março de 2021.
- Charles Gleyre, *Les illusions perdues* ou também designado por *Le Soir*, 1843, Museu d'Orsay, cf. <https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/exposi->

[tions/aux-musees/presentation-detaillee/page/5/article/charles-gleyre-42677.html?ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=19c4dfd055](https://www.musee-louvre.fr/en/collections/aux-musees/presentation-detaillee/page/5/article/charles-gleyre-42677.html?ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=19c4dfd055), em março de 2021.

William Turner, *Slave ship*, 1840, Boston Museum of Fine Arts, cf. <https://collections.mfa.org/objects/31102/slave-ship-slavers-throwing-overboard-the-dead-and-dying-?ctx=a7924fcf-e085-40d6-845d-f3f60082378b&idx=4>, em março de 2021.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

* Professora na
Universidade Católica
Portuguesa. Contato:
biscainho.ventura@gmail.com

FREI AGOSTINHO DA CRUZ: um poeta para o nosso tempo

FREI AGOSTINHO DA CRUZ:
a poet for our time

* *Ruy Ventura*

Resumo

O presente artigo evoca a figura do poeta franciscano Frei Agostinho da Cruz (1540 – 1619), no momento em que se comemoram os 400 anos da sua morte e os 480 do seu nascimento. Agostinho é apresentado como poeta actual cuja leitura é importante num momento civilizacional em que uma crise poliédrica precisa de directores que indiquem os melhores caminhos para alcançarmos a liberdade interior. Transcendendo os lugares comuns da poesia ao divino do seu tempo e mesmo uma linguagem quinhentista, o frade arrábido apresenta uma obra sólida e teotópica que, expondo sem reбуço os conflitos interiores e as psicomáquias do sujeito poético, reflecte sobre a erosão da dignidade humana durante “crise do renascimento”, propondo linhas de fuga universais e sempre contemporâneas, baseadas na “saudade de Deus”.

Palavras-chave: Arrábida – liberdade
– saudade – crise – alegria –
ranciscanismo.

Abstract

The present article evokes the figure of the Franciscan poet Frei Agostinho da Cruz (1540 - 1619), at the time of the 400th anniversary of his death and the 480th anniversary of his birth. Augustine is presented as a current poet whose reading is important in a civilizational moment when a polyhedral crisis needs directors who indicate the best ways to achieve inner freedom. Transcending the common places of poetry to the divine of his time and even a 16th century language, the arrábido friar presents a solid and theotopic work that, without exposing the inner conflicts and the psychos of the poetic subject, reflects on the erosion of human dignity during “ crisis of rebirth ”, proposing universal and always contemporary escape lines, based on “ longing for God ”.

Keywords: Arrábida – freedom – longing – crisis – joy – franciscanism.

Frei Agostinho da Cruz incomoda-me. Se não me incomodasse (sou sincero) há muito teria deixado de ler a sua poesia. Creio, aliás, que um poeta – seja qual for o meio expressivo que usou para comunicar – só sobrevive às suas circunstâncias se, de algum modo, continuar a retirar-nos do torpor e da indiferença que nos envilecem. Assim se torna intemporal, ao espicaçar-nos, fazendo-nos acordar. E só acordados – ou seja, com o coração desperto e vigilante – conseguiremos distinguir a realidade dos seus mais enganadores e perigosos simulacros. Atentos, talvez vejamos – mesmo pelo meio do negrume – o caminho que é preciso seguir, que meta procurar, evitando a queda nas mais sedutoras armadilhas. O frade franciscano, nascido em 1540 e falecido em 1619, não foi um escritor que, querendo fugir do mundo e dos seus alçapões, tenha adormecido para encontrar ou fabricar devaneios oníricos. Poeta da experiência com a natureza, com os homens e com a divindade, ao longo dos seus 79 anos de vida, sempre intranquilos, apresenta-se como um ser acordado e atento – e assim desvela aos leitores o seu exemplo vivido e pensado, ensinando-nos onde estão as alpondras que nos permitirão atravessar as mais perigosas torrentes de lama.

Uma perigosa cinza vulcânica ameaça o mundo em que vivemos.

Não é de agora. Sabemos disso pelo menos desde finais do século XVIII. Parece-me, assim, importante retomar a interrogação que Hölderlin, incomodado e incómodo, registou nesse distante (e afinal tão próximo) ano de 1800: “para que servem poetas em tempo de indigência?”¹. Não há qualquer *maravilha* tecnológica que consiga desmentir a sua aridez, a sua miséria, a sua ruindade (*dürftiger Zeit*); antes pelo contrário. Vivemos num período histórico em que se tornou bem mais sensível a acção do “mistério da iniquidade”². Já passaram mais de dois séculos sobre as palavras do vate de Tubinga – e não há heroísmo ou acção luminosa que consigam desmentir a hipocrisia da maior parte das promessas de liberdade, igualdade e fraternidade. Uma observação atenta confirma, infelizmente, a devastação do espaço, a sua infertilidade, o abandono e o envenenamento de uma boa parte daqueles que o habitam.

Inquieto e reflectindo sobre esta realidade, T. S. Eliot viu profeticamente, entre duas guerras mundiais, uma “terra sem vida” (*waste land*)³ ou “terra morta” (*dead land*), povoada por “homens ocos” (*hollow men*), “empalhados” (*stuffed men*) e “vazios” (*empty men*)⁴. E. E. Cummings, por seu turno, apontou nos mesmos lugares (os nossos) uma vasta multidão de “senhoras de Cambridge”, vivendo em “almas mobiladas” (*furnished souls*), “desgraciosas” (*unbeautiful*), indiferentes a tudo, nos seus “pensamentos confortáveis” (*comfortable minds*)⁵. Perante este quadro, hoje ainda mais carregado nas suas tintas escuras, vale a pena repetir e meditar a interrogação do autor de *Hipérion ou o Eremita da Grécia*: “para que servem poetas em tempo de indigência?”

Vale a pena juntarmos a argúcia de Umberto Eco aos traços deste diagnóstico e perguntarmos para que servem os poetas na “nova Idade Média” em que vivemos. Neste tempo de “transição permanente”, em que temos de subsistir no meio da desordem e de novos totalitarismos,

1. Hölderlin, 1999: 74 – 75.

2. 2Ts 2.

3. Eliot, 1984.

4. Eliot, 1981: 117 – 120.

5. Cummings, 1999: 46 – 47.

terão os poetas, sobretudo os de um passado que se projecta no futuro, como Frei Agostinho da Cruz, ainda algo a dizer? Servirão para algo, se todos os dias nos vemos rodeados por uma perigosa lógica de conflito e somos seduzidos por uma civilização alienante que nos obriga a uma contínua readaptação, alimentada por pavores e utopias⁶? Serão ainda escutadas as palavras desses sismógrafos que teimam em avisar-nos dos abalos e dos terremotos, registando-os para memória futura, desses pontífices que no meio da barbárie ainda conseguem estabelecer pontes entre a recordação e a esperança? A reedição de uma época caracterizada por “pestes e matanças, intolerância e morte” – amedrontada por constantes ameaças de destruição total, feudalizada e egoísta, mergulhada numa irremediável erosão ecológica, habitada por novos nómadas, por gente insegura e vagueante, na qual uma imensa fatia da arte é quase só uma espécie de *bricolage* inconsequente ou um espectáculo manipulador⁷ - coloca-nos perante problemas que urge interrogar, discutir e enfrentar com coragem. Vale a pena interrogarmo-nos sem cessar; *interrogar* é talvez uma das melhores vias de oração mental, aquela que roga e questiona interiormente, sem abdicar da Palavra.

Há quem se refugie nos mais estranhos e degradantes narcóticos, procurando alienar-se e afogar as suas frustrações, lançando-se numa prisão perpétua. Há quem procure, por aqui e por ali, novos mosteiros, eremitérios e desertos onde ainda seja possível habitar e sobreviver, interiormente libertos. Se decidirmos levar a cabo essa demanda, decerto concordaremos com Frei Agostinho da Cruz: “Não há melhor manjar que liberdade”⁸. Toda a vida a procurou e construiu. Teremos nós, todavia, ainda a coragem de procurá-la?

De Frei Agostinho resta-nos tanto a poesia quanto os parcos relatos das quase oito décadas em que viveu. Vulto largamente mitificado em escritos de vária ordem e proveniência é, ainda agora, um ser cuja bio-

6. Cf. Eco, 1990: 34.

7. Cf. Eco, 1990.

8. Cruz, 2019: 130 [écloga “No ano do Noviciado”].

grafia tem demasiados campos obscuros, bem mais numerosos do que aqueles onde a claridade nos deixa ver com nitidez. Se mantivermos um convívio intenso com os seus poemas, reconheceremos não obstante que o seu pensamento não nasceu de “uma alminha de Deus, nua como na hora do nascimento, a dar-se, sem querer e sem saber, em versos da mais ingénuo e viva emoção religiosa”⁹. Vale a pena tê-lo sempre ao nosso lado, seja como objecto de estudo, seja (sobretudo) como elevador de reflexão ou, mesmo, como uma espécie de Virgílio, guiando-nos na nossa *Commedia* e num conseqüente processo de revisão, de mudança de vida e de aproximação ao “amor que move o sol e as mais estrelas”¹⁰. Se assim fizermos, perceberemos que não estamos a venerar uma múmia embelezada pela devoção com sucessivas camadas de cera, mas temos junto de nós um dos maiores da nossa poesia, um dos grandes da literatura, do pensamento e da espiritualidade europeias.

Frei Agostinho da Cruz viveu numa época de grande crise. Pertenceu a uma geração alargada cuja percepção da crise moldou atitudes, gestos, hábitos, palavras, arte – tudo. Ciente das fendas que haviam derreído a confiança humanista do Renascimento europeu, a consciência de muitos levou ao duro confronto com a vacuidade de um ambiente mundano e hedonista e à procura de linhas de fuga ou de purificação que permitissem ao homem sobreviver ao desengano. Essa demanda (nem sempre esclarecida) subjaz a muitos acontecimentos, movimentos e também desvigiamentos que sucederam pelo mundo de então.

Agostinho Pimenta, natural de Ponte da Barca, viveu junto da alta nobreza de Portugal desde tenra idade, integrado na casa de um dos netos do rei D. Manuel I, o infante D. Duarte, filho póstumo de um príncipe homónimo e D. Isabel de Bragança. Nesse ambiente conheceu e travou amizade com D. Álvaro de Lencastre, futuro Duque de Aveiro e padroeiro do Convento de Santa Maria da Arrábida. Aí decidiu fazer-se frade franciscano, seduzido pelas virtudes e pela pregação do arrábido Frei

9. Pascoaes, 1987: 111.

10. Alighieri, 1998: 598 [*Paraíso*, canto XXIII, v. 145].

Jácome Peregrino, o *Tio*. Nascido em 1540, não pôde assistir à entrada em Portugal dos judeus expulsos de Castela pelos Reis Católicos, nem à matança dos seguidores de Moisés ocorrida em Lisboa, nem à promulgação da lei que os obrigou a uma conversão forçada ou ao exílio, nem aos primeiros decênios do cisma protestante, nem sequer à instauração entre nós do Tribunal do Santo Ofício, a pedido da Casa Real. Nos seus 79 anos de vida teve, todavia, notícia dos diabólicos autos-de-fé; talvez tenha assistido a alguns. Sentiu decerto o apertado controlo intelectual sobre o pensamento, o estudo e a expressão, com suas graves consequências. Terá tido ecos do desenrolar e da conclusão do longo Concílio de Trento (1545 – 1563), observando a sua aplicação entre nós. Viveu ainda de perto o abalo provocado pela morte do filho e herdeiro de D. João III, as várias regências que foram governando o reino em nome de um rei-menino, o reinado de um D. Sebastião adolescente, o terrível impacto nacional da morte desse monarca numa campanha militar insana que fez perder grande parte da elite portuguesa, o governo hesitante e moribundo de um cardeal-rei impotente, a perda da independência em benefício de uma monarquia dual e os primeiros 39 anos do domínio castelhano. Assistiu, em suma, ao escurecimento de Portugal e do mundo, ao lado de muitos dos seus contemporâneos. Com eles, lidou como pôde com um novo quadro político, social e religioso.

Num mar revolto, essa geração tentou encontrar um pouco de segurança. Em lugares, materiais ou imateriais, insularam-se e discretamente operaram pequenos gestos, tentando mitigar o negrume. As palavras de Aguiar e Silva ajudam-nos a entender melhor esse período em que os paradigmas renascentistas foram postos em causa:

[...] esta crise do Renascimento é fundamentalmente uma crise do humanismo, expressa numa concepção pessimista do homem e da vida. O *regnum hominis*, a *dignitas hominis* do classicismo renascentista fundavam-se na crença de que não existia conflito entre a ordem divina e a ordem humana, entre a alma e o corpo, entre a razão e a natureza, entre a fé e a razão; // a Reforma, luterana e calvinista, o maquiavelismo e o maneirismo

corroem os fundamentos dessa crença, apresentando o homem como um ser miserável e radicalmente corrupto, apenas redimível através de um acto da graça de Deus; defendendo a existência de uma dupla moral; opondo o corpo ao espírito, acentuando dramaticamente a insegurança e a efemeridade da vida, descobrindo em tudo, no universo e no homem, a incoerência, o conflito, a contradição. [...] a mesma aversão pela razão humana, o mesmo anti-intelectualismo, valorizando e exaltando por isso a fé, aquilo que é instintivo, o facto, a experiência pragmática¹¹.

Nem todos estes traços assentam no perfil e no pensamento de Frei Agostinho da Cruz. Mas também ele deu voz à contradição “entre o ideal e o real”. Deu abundante testemunho de uma sociedade onde dominava “o egoísmo, a ambição, o desconcerto”, nascidos de uma natureza humana que precisa da graça para atingir a salvação. Não escondeu mesmo alguns momentos de “melancolia exasperada” e de “instabilidade afectiva”¹². Resolveu-os, todavia, contemplando “o Creador da creatura”¹³ e escolhendo a “Solitária vida / suave, ditosa, / vida saudosa, / vida só vivida”¹⁴.

Do muito que escreveu, pouco publicou durante a sua existência terrena, nisso não se diferenciando da maior parte dos seus contemporâneos, cujo *descuido* é eloquente. Tirando uma dúzia de textos, só no século XVIII o grosso da sua arte começou a merecer a luz da imprensa, tendo de esperar por 1918 para ver editada a primeira (e única) tentativa de recolha plena dos seus versos.

Produziu, de facto, uma obra para poucos, perpassada pela humildade, mas sem dispensar a franqueza. Talvez uma parte dela tenha sido traçada apenas como uma espécie de diário íntimo, usando ainda assim uma linguagem cautelosa, mentalmente reservada, plena de segredos e de enigmas. Sabemos hoje, contudo, o que pensou de si e do seu

11. Silva, 1971: 29 – 30.

12. Silva, 1971: 31.

13. Cruz, 2019: 58 [soneto “Da vida humana”].

14. Cruz, 2019: 277 [“Endechas”].

tempo, quanto viu, que perplexidades sentiu, quanto recusou e quanto abraçou, quanto se inter-rogou. A sua oficina estilística não se afasta muito dos cânones da poética maneirista do seu tempo. Escreveu redondilhas, cantigas a mote, sonetos, epigramas, epítáfios, cartas, élogos e elegias como a maioria dos seus contemporâneos. Não se destaca pela singularidade dos tropos com que foi tecendo os seus textos, não lhes tendo negado inclusive a citação culta de mestres italianos. Os seus poemas distinguem-se, não obstante, pela intimidade desvelada, pelos silolóquios ou diálogos especulares, vislumbráveis mesmo quando encena ou finge estratégias dramatizantes, usando e subvertendo as convenções pastoris. Neste nosso tempo (em que a vulgaridade impera, mesmo entre versos), a sua arte eleva-nos num seríssimo jogo entre a sinceridade e a velatura, entre a abertura e o enigma. Mostra e esconde, num discurso estruturado como expressão do encontro com o Outro, que tanto pode ser a sua imagem espelhada quanto as gentes do seu entorno, figuras várias da História Sagrada, toda a imensa criação ou mesmo o Criador, directamente interpelado.

Lê-lo é senti-lo ao nosso lado. Frei Agostinho não escreveu para deleitar “quem não tem brandura”¹⁵, mas para se inscrever em nós, professando, confessando e dirigindo espiritualmente os leitores que às suas palavras decidam aderir. Segundo afirma, não as escreveu “para louvores / Humanos, pelo menos perigosos, // Senão para plantar em tenros peitos / Desejos de colher divinas flores / À força de suspiros saudosos”¹⁶. Desconfia aliás do engenho poético, pensando que não é capaz de “penetrar entranhas duras”¹⁷. Chega a avisar os praticantes de tal arte com palavras desconcertantes:

Sem sílabas medir, e sem trovar,
Se logre dos conceitos, que de cima
Pelo de cima, fazem suspirar.
Escuse de limar em prosa ou rima,

15. Cruz, 2019: 105 [elegia “Deixei já de cantar como soía”].

16. Cruz, 2019: 45 – 46 [soneto “Os versos, que cantei importunado”].

17. Cruz, 2019: 105.

Porque sem se limar a rima ou prosa,
Nem por isso no Céu menos se estima.¹⁸

Se os seus poemas não deixam de exprimir a inquietação maneirista, fazem-no com um grau de veracidade que vai além da observação diletante e do raciocínio distante, bem instalado. Talvez por isso use uma linguagem que tanto manipula os códigos do discurso erudito quanto toca a lhanura das frases quotidianas, usando um colorido irónico, metafórico e certo. Ao recusar um “cantar suave e brando”¹⁹, torna-se incómodo, exigindo uma leitura comprometida. Ao comover-nos, movendo-nos enquanto comunidade de leitores, obriga-nos a colocar questões incómodas, intemporais e urgentes:

De que serve, que presta, que aproveita,
Tudo quanto se acaba em tempo breve,
Qual cera ao fogo, ou qual ao sol a neve,
Que não pode deixar de ser desfeita?
Tal o que só no mundo se deleita,
Querendo do pesado fazer leve,
Sem temer o castigo, que se deve
A quem p'lo temporal eterno enjeita.
As flores, que nos campos aparecem,
Abatem sua mesma fermosura
Ant' os olhos de quem desaparecem.
Amostra-nos o tempo que a pintura
De quantas cousas há todas fenecem,
Senão o Creador da creatura.”²⁰

Não sei se os seus juízos são universais, mas tenho a mais funda convicção de que seremos capazes de reconhecer a acutilante actualidade de uma larga parte das suas palavras. Ao espicaçar-nos com firmeza, não pode deixar-nos indiferentes:

[...] Tanto podem malinas creaturas,
Que por fazer escuras as estrelas,

18. Cruz, 2019: 106.

19. Cruz, 2019: 105.

20. Cruz, 2019: 57 – 58 [soneto “Da vida humana”].

Dizem que falta nelas claridade!
 Pouco val a verdade dos pequenos!
 Tudo neles val menos; a cobiça
 Em lugar da Justiça reina agora.
 Ah! quanto melhor fôra padecer
 Mil mortes, que não ver nossos vizinhos
 Por tão tortos caminhos possuir,
 Roubar, e destruir honras, e vidas! [...]”²¹

Exprimindo uma sociedade em crise, semelhante à nossa, os seus versos salientam um desassossego que não nasceu de meras especulações, mas da dura experiência de quem se espantou com o porvir, temendo o passado, “Sem ter já que esperar, nem que perder”²². Nem mesmo os seus 59 anos de religião foram pacíficos. Têm por isso valor redobrado as suas perplexidades e as suas interrogações, servindo-nos de proveito e exemplo:

Claros desenganos
 Dão nestes extremos,
 Quantos vistos temos
 Em tão poucos anos! [...]
 Os dias não cansam;
 Cansa a vida neles:
 Que será daqueles,
 Que nela descansam?
 Que busco, que quero?
 Que choro, que rio?
 Em que me confio?
 Que tenho, que espero?
 Que presta, que val
 Quanto o mundo tem?
 Como terá bem
 Quem escolhe mal?
 Se choro, se canto,
 Se calo, se grito;
 Falta-me o espirito

21. Cruz, 2019: 140 – 141 [écloga “Em que se queixa de um amigo”].

22. Cruz, 2019: 46 [soneto “Ao triste estado”].

Para sentir tanto.
Que guerra tão crua,
Que esforço, que manhas,
As suas entranhas
Contra uma alma sua!²³

Sobreviveu, mesmo em “guerra”, segundo afirmou²⁴, porque aos vinte anos decidiu viver superiormente, primeiro em Santa Cruz de Sintra e depois em Santa Maria da Arrábida. Neste último lugar, sua meta de vida ascética, “Rodeado [...] / De firmeza e confiança”, conseguiu “sustent[ar] a esperança” “No silêncio da lembrança”²⁵, “Sem mais alembiar / Viva creatura”²⁶.

Com essa decisão, manifestou da melhor maneira o seu entendimento da hierarquia que, séculos depois, seria intuída e expressa sibilamente pelo seu *irmão* Sebastião da Gama. Tornando presente a doutrina inclusa nos versos de Frei Agostinho da Cruz, o autor de *Campo Aberto* compreendeu que a Poesia é outro dos santos nomes de Deus, cabendo ao poeta um apagado papel pontifício de intermediário que não vira a cara à sua obrigação de escrever poemas que tornam mais visível e legível a Palavra²⁷. O poema – ou outra obra de arte digna desse nome, acrescento eu – pode assim ser percebido como um lugar de Deus no nosso mundo, logo, como uma teotopia. O poema e não o poeta (tenhamos atenção) que, por isso mesmo, é obrigado à humilhação para que a humildade o não deixe, substituída por soberbas e atitudes titânicas, surgidas sobretudo quando se deleita em rituais que mais não são do que rasteiras.

Sem alardear o seu entendimento, mas registrando-o, Frei Agostinho da Cruz teve consciência do seu tempo e de quanto o rodeava – e também consciência do valor real da escrita poética, da hierarquia de valo-

23. Cruz, 2019: 273 – 274 [“Endechas”].

24. Cruz, 2019: 271 [“Redondilhas a Nossa Senhora”].

25. Cruz, 2019: 269 – 270 [mote “Rodeado nesta Serra”].

26. Cruz, 2019: 275 [“Endechas”].

27. Cf. Ventura, 2017.

res em que deve incluir-se. Soube assim que nem tudo vale a pena – e nesse desnudamento se fortalece a alma. Teve, sobretudo, a capacidade de escolher, de perceber que a vida mendicante é o melhor caminho para o empobrecimento vital, aquele que mantém em nós a sede e a fome, a fragilidade e a dependência, o vazio ou nada que abre espaço para uma realidade transcendente que só se aproxima de nós quando nos tornamos menores ou mínimos, eternos aprendizes ou crianças²⁸.

Percebemos assim que “manjar melhor” é esse chamado “liberdade”. A obra de Frei Agostinho da Cruz propõe-nos uma libertação. É algo que não podemos menosprezar neste “tempo de indigência” que é o nosso (a ser que queiramos engrossar o número dos “homens ocos” ou das “senhoras de Cambridge”...). Estruturada sobre um triângulo em cujos vértices encontramos a Natureza-Mundo, a Palavra-Poesia e Deus-Amor²⁹, a sua obra conduz-nos pelo pensamento até à convicção de que não se trata do registo de uma experiência mística, mas antes de um valioso conjunto de poemas onde contactamos com um rigoroso percurso de conseqüente ascese. São textos prenhes de experiência com os homens, com o ambiente e com a divindade mais ou menos humanada, registos eloquentes, francos e desafiadores de uma experiência teândrica. Neles, o engenho artístico é secundarizado em benefício de um bem maior. Esse bem maior nos propõe em cada passo, consciente – com seu pai espiritual, São Francisco de Assis – de que a criatura só tem valor porque espelha o Criador e a pintura só merece ser salvaguardada porque nos aponta o seu supremo Pintor³⁰.

Professor da Cruz³¹, é também ele, discretamente, um apóstolo da Dona Pobreza. Não nos sugere, apenas, um despojamento de todo e qualquer bem material. Como se fosse o nosso director espiritual, propõe antes um extenso caminho de peregrinação ou de aprendizagem

28. Mc 10, 14 – 15.

29. Cf. Ventura, 2017: 37.

30. Cf. Cruz, 2019: 55 [soneto “Da contemplação”].

31. Cf. Faria, 1999.

que poderá conduzir à pacificadora entrega ao Divino das potências da nossa alma, gerando assim – como queria o *Poverello* – a mais perfeita alegria³².

Referências

- AA. VV.– *Bíblia Sagrada – versão dos textos originais*. Lisboa / Fátima, Difusora Bíblica – Franciscanos Capuchinhos. 2002.
- AA. VV.– *Fontes Franciscanas I – S. Francisco de Assis*. Braga, Editorial Franciscana. 2005.
- ALIGHIERI, Dante– *A Divina Comédia*. Trad. Vasco Graça Moura, Rio de Mouro, Círculo de Leitores, 1998.
- CUMMINGS, E. E. – *livrodepoemas*. Trad. Cecília Rego Pinheiro, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- CRUZ, Frei Agostinho da. *Antologia Poética*. Organização de Ruy Ventura, Évora, Editora Licorne. (2019)
- ECO, Umberto. “La Edad Media ha comenzado ya” [1973]. *La Nueva Edad Media*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. 4ª edição, trad. Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- ELIOT, T. S. *A Terra Sem Vida*. Trad. Maria Amélia Neto, Lisboa, Edições Ática, 1984
- FARIA, Daniel Augusto da Cunha. *A vida e a conversão de Frei Agostinho: entre a aprendizagem e o ensino da Cruz*. Lisboa, Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, 1999.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Elegias*. Trad. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim, 1999.
- PASCOAES, Teixeira de. *Os Poetas Lusíadas*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e (1971) – *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1987.
- VENTURA, Ruy. *A Chave de Sebastião da Gama*. Évora, Editora Licorne / Associação Cultural Sebastião da Gama, 2017.

32. Cf. AA. VV., 2005: 135 – 136.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

26.01.2021

aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutorado em Teologia
Moral pela Pontifícia
Universidade Gregoriana,
Roma. antigo Director
Adjunto da Faculdade de
Teologia do Porto,. Contato:
jorgeteixeira81@gmail.com

DE PODERES ABRIR A VIDA - ¹
sobre a casa na poesia de Luiza
Neto Jorge e de Daniel Faria.

OF POWERS OPEN LIFE - about
the house in the poetry of Luiza
Neto Jorge and Daniel Faria.

**Jorge Teixeira*

Resumo

Este artigo apresenta uma leitura do conceito de «casa» nas obras dos poetas Luiza Neto Jorge e Daniel Faria. Para Luiza Neto Jorge, esta casa precisa de abolir a sua imobilidade e a do mundo; o caminho é, pois, o da liberdade. Para Daniel Faria, a casa possibilita o caminho para o céu, o qual permitirá procurar o alto e ver o rosto de Deus.

Palavras-chave: Luiza Neto Jorge;
Daniel Faria; casa; liberdade;
Deus.

Abstract

This article presents a reading of the concept of «home» in the works of poets Luiza Neto Jorge and Daniel Faria. For Luiza Neto Jorge, this home needs to abolish its immobility

1. Verso de Daniel Faria (cf. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2012, p. 166). Todas as citações da obra de Daniel Faria seguem esta edição.

and that of the world; the path is, therefore, that of freedom. For Daniel Faria, the home makes possible the way to heaven, which will allow to seek heights and see the face of God.

Keywords: Luiza Neto Jorge; Daniel Faria; home; freedom; God.

Construirás — como se diz — a casa térrea —
Construirás a partir do fundamento²

SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDERSEN

Falemos de casas como quem fala da sua alma, entre um incêndio³

HERBERTO HELDER

1.

Luiza Neto Jorge nasceu a 10 de maio de 1939. Daniel Faria nasceu 32 anos depois a 10 de abril de 1971.

Luiza Neto Jorge cursou Filologia Românica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; foi poeta, professora e tradutora. Daniel Faria frequentou o curso de Teologia na Universidade Católica Portuguesa — Porto; cursou, posteriormente, Estudos Portugueses na Faculdade de Letras da Universidade do Porto; foi poeta, seminarista, colaborador da paróquia de Santa Marinha de Fornos, Marco de Canaveses, e noviço no Mosteiro de Singeverga.

Luiza Neto Jorge morreu a 23 de fevereiro de 1989, pouco antes de completar 50 anos. Daniel Faria morreu a 09 de junho de 1999, pouco depois de completar 28 anos.

Os dois poetas publicam os seus primeiros livros⁴ na casa dos 20 anos. Luiza Neto Jorge reúne a primeira parte da sua poesia em 1973 (*Os sítios sitiados*) e não volta a publicar até à data da sua morte; uma segunda parte da obra é reunida, postumamente, em *A lume* (1989).

2. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner — “A casa térrea”, «O nome das coisas». In *Obra poética*. Alfragide: Caminho, 2011, p. 628.

3. HELDER, Herberto — “Prefácio”, «A colher na boca». In: *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 12.

4. Respetivamente *Noite vertebrada* (1960) e *Uma cidade com muralha* (1991).

Daniel Faria publica as obras da juventude entre 1991 e 1993 e duas obras da maturidade em 1998⁵. Postumamente edita-se *Legenda para uma casa habitada* e *Dos Líquidos*, ambos no ano 2000, e *O livro do Joaquim* em 2007.

Atualmente a obra destes dois poetas «resume-se», essencialmente, à reunião dos seus livros num único volume; não estamos, pois, a falar de obras muito extensas, mas, claramente, de obras muito intensas⁶.

2.

Daniel Faria, na entrevista a Francisco Duarte Mangas, afirma: «Eu não leio muita poesia, por incrível que pareça»⁷. Curiosa esta alegação de Daniel assegurando que lê pouca poesia; na verdade, os amigos testemunham o quanto Daniel partilhava os poetas que ia conhecendo e amando⁸. Os seus poetas de eleição eram Sophia de Mello Breyner Andresen, António Ramos Rosa, Herberto Helder, Ruy Belo, Carlos Drummond de Andrade, Adélia Prado, Rilke, Kaváfis, entre outros. Mais à frente na entrevista, assegura ainda: «Gosto muito de Luiza Neto Jorge»⁹.

Frei Bernardino conta que, na cela de Daniel, tudo está praticamente como ele deixou:

5. Carlos Azevedo lembra: «No fim do primeiro Inverno em Singeverga [...] dá-se o episódio que levou à edição dos dois primeiros livros comercializados no mercado, “Explicação das Árvores e Outros Animais” e “Homens Que São Como Lugares Mal Situados”: perde uma disquete com os dois textos e assusta-se com a ideia de alguém os publicar primeiro. [...] propus-lhe fundar uma coleção de poesia. [...] à beira do verão de 1998 os livros estavam cá fora.» *Apud* COELHO, Alexandra Lucas — Daniel Faria: o rapaz raro. *Público* — *Mil Folhas*, 14 de julho de 2001, <https://www.publico.pt/2001/07/14/jornal/daniel-faria-o-razap-raro-159820> [consultado em 20 de junho de 2019].

6. Os livros fazem parte da coleção «Documenta poetica» da Assírio & Alvim; *Poesia* de Luiza Neto Jorge (número 23 da coleção) tem 319 páginas e *Poesia* de Daniel Faria (número 144 da coleção) tem 458. Este livro não inclui as obras *O livro do Joaquim* e *Legenda para uma casa habitada*.

7. FARIA, Daniel — Um anjo atingido na raiz. Entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas. In *Gazeta literária*. N.º 5 (2019), p. 19.

8. Cf. COELHO, Alexandra Lucas, Daniel Faria: o rapaz raro.

9. FARIA, Daniel — Um anjo atingido na raiz, p. 20.

[...] a poesia de Luiza junto à cama (com o cancioneiro de Garcia de Resende, a Regra de São Bento, e manuais de literatura), a poesia de Santa Teresa d'Ávila e de São João da Cruz em cima da mesa (onde foi encontrado o manuscrito de «Dos líquidos» [...]).¹⁰

Constatamos que Daniel Faria, tal como refere Vera Vouga, «deixou sobre a mesa de trabalho quase, quase pronto, o livro que estava a rever e de que tinha falado a pessoas próximas»¹¹ — *Dos líquidos*. A presença do livro de Luiza Neto Jorge na mesa de cabeceira e o facto de Vera Vouga afirmar que «O ciclo da magnólia [«Do ciclo das intempéries»] foi o último a ser escrito»¹² mostra-nos que a obra da poeta esteve presente na vida de Daniel Faria até aos seus últimos dias.

Parece-me ainda que, efetivamente, a obra de Luiza Neto Jorge marca a de Daniel Faria, ainda que, como é o caso da «magnólia»¹³, por exemplo, os semantemas não evidenciem a mesma simbologia.

3.

O tema da casa é outro exemplo de um símbolo que está patente quer na obra de Daniel Faria quer na de Luiza Neto Jorge.

Partamos da entrada «casa» do *Dicionário dos símbolos*:

[...] a casa está no *centro do mundo*, é a imagem do universo. [...]

A casa significa o *ser interior* [...].

A casa é também um *símbolo feminino*, no sentido de *refúgio*, de *mãe*, de *proteção*, de *seio maternal* [...].¹⁴

10. *Apud* COELHO, Alexandra Lucas, Daniel Faria: o rapaz raro. O itálico é meu.

11. VOUGA, Vera — Da magnólia entre nós. In *Sobre este dia precipitem as manhãs. Daniel Faria ou da tão primeira nuvem*. Porto: Sombra pela cintura, 2009, pp. 64-65.

12. *Ibidem*, p. 79.

13. «Quero dizer-te que esta magnólia não é a magnólia / Do poema de Luiza Neto Jorge que nunca veio / A minha casa» — FARIA, Daniel — *Dos líquidos*, p. 338. Ver também JORGE, Luiza Neto — O seu a seu tempo. In *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, p. 137. Todas as citações da obra de Luiza Neto Jorge seguem esta edição.

14. CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain — Casa. In *Dicionário dos símbolos*. Dir. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Lisboa: Teorema, 2010, pp. 165-166. Os itálicos são meus.

Será que a casa de Daniel Faria e de Luiza Neto Jorge se enquadra nesta leitura do signo «casa» enquanto centro do mundo, lugar interior ou mãe?

4.

Na obra de Luiza Neto Jorge, importa destacar *Terra imóvel* (1964), em especial a secção «As casas»¹⁵. Este livro foi escrito em Paris, cidade que, em 1961, a poeta escolheu para viver durante cerca de uma década; Luiza Neto Jorge afirma: «em Paris, distante, aprendi a conhecer Portugal, [...] pela distância, pela diferença, pela ausência [...] e porque me sentia liberta»¹⁶. Não podemos ignorar que, neste período, em Portugal se vivia sob a capa de um regime ditatorial.

Convoco aqui as palavras de Gastão Cruz, referindo-se à poeta:

[...] politicamente muito empenhada. A opção interventiva [...] não a impedia, evidentemente, de procurar uma linguagem poética que nada tinha que ver com os padrões mais convencionais da literatura de combate, principalmente os de uma espécie de segunda ou terceira gerações de neorrealistas.¹⁷

A poesia de Luiza Neto Jorge tem como um dos objetivos desassossegurar o homem. Um destes poemas não pode deixar um leitor no seu estado inicial, aquele que pré-existia à leitura; nas palavras de Derrida, «não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.»¹⁸

Os poemas de «As casas» não são, como a maioria da obra de Luiza Neto Jorge, de leitura transparente. Nesta secção de *Terra imóvel*,

15. O semantema «casa» surge nesta divisão dezassete vezes; na restante obra de Luiza Neto Jorge, surge vinte e uma vezes de forma mais dispersa.

16. Ver ROQUE, João — *Luiza Neto Jorge*, RTP (série *Artes e Letras*), 1982, <https://www.youtube.com/watch?v=99qO-ntFPyY&t=209s> [consultado em 10 de julho de 2019].

17. CRUZ, Gastão — Memória de um tempo e de Luiza Neto Jorge. In *Relâmpago*. N.º 18 (2006), p. 125.

18. DERRIDA, Jacques — *Che cos'è la poesia?*. Coimbra: Angelus Novus, 2003, p. 9.

estamos perante uma referência — a casa — que concorre para a ideia de imobilidade que o título da obra transporta.

Luiza Neto Jorge apresenta-nos um quadro de exemplos de casas, o qual suscitará «seres inimigos do conformismo»¹⁹, revoltando-se contra uma visão que uniformiza todos na obediência a padrões instalados e castradores.

O poema «I» apresenta-se como prólogo das casas²⁰:

As casas vieram de noite
De manhã são casas
À noite estendem os braços para o alto
fumegam vão partir²¹

De manhã, de facto, são só casas; na noite fecunda e criadora, estas vivem efetivamente, quando os olhos dos que as condenam já não conseguem «ver». As casas têm corpo, são (habitadas por) seres humanos — mulheres, homens, crianças. Aquelas parecem querer recusar a inércia ou sonhar combatê-la, por isso «estendem os braços para o alto» e «vão partir»; aproveitando ainda a noite, podem mesmo fechar os olhos, porque não precisam deste sentido para percorrer «grandes distâncias»²². Conhecemos ainda outras características destas casas: mais dóceis do que as crianças, pensativas e apreciadoras da transparência do silêncio e, portanto, longe da apatia.

O erotismo e o sexo surgem, nesta secção, como elementos promotores da rutura com o institucionalizado. No poema «II», parte-se de uma promessa: «ser virgem toda a vida»²³. Nesta casa, a mulher virgem está fechada sobre si mesma, alimenta-se nesse fechamento ensimesmado,

19. PEREIRA, Elsa — *A insurreição do corpo e da palavra: Terra imóvel, de Luiza Neto Jorge*, p. 2, <http://docplayer.com.br/44301149-A-insurreicao-do-corpo-e-da-palavra-terra-imovel-de-luiza-neto-jorge-1.html> [consultado em 8 de junho de 2019]

20. Só neste poema — do grupo dos catorze — temos o semantema «casas» no plural. Isto parece significativo, já que depois deste grupo de poemas, vamos encontrar o «Posfácio às casas»; aqui podemos estar perante um prefácio às casas.

21. JORGE, Luiza Neto — *Terra imóvel* [TI], p. 98.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*.

como quem vive no medo. O seu corpo e o seu sexo estão do lado do encobrimento. A promessa, contudo, acaba por perder-se: «Ruiu num espasmo de verão / molhada por um sol masculino»²⁴.

Esta «escrita erotizada»²⁵ é característica da obra de Luiza Neto Jorge, como em poucas na poesia portuguesa, e, escandalizando, estimula a libertação sexual, sobretudo a da mulher. No poema «III», o incêndio, iniciado na essência da casa — os alicerces —, consumiu-lhe o ventre; o mesmo fogo rodeou-lhe a cintura, andando portanto junto à zona genital. A casa é humana: fala, expressa-se por palavras, canta e comunica também pelo olhar. Nesta casa, os espelhos mostram um mundo simulado, porque «sempre tiveram / portas viradas do avesso / janelas desvirtuadas»²⁶.

Para que servem estas portas e janelas se não permitem sair ou ver o horizonte? Se só contribuem para a clausura em casa? Se só permitem ver uma *verdade* simulada? Contudo, é em casa que ela afirma sentir-se bem (porventura como se se tratasse de um mal menor) e foi mesmo capaz de esquecer «o ímpio corpo / dos homens»²⁷. A casa já não fala; autocondenando-se, limita-se a esperar a morte.

A denúncia à hipocrisia vigente numa sociedade parada no tempo é tratada de forma veemente.

No poema «XI», conhecemos a sem vergonha; dela até os jornais diários deram notícia, na tentativa de impor uma moralidade; aquela «Despe-se a desoras para o amante»²⁸, sendo, por isso, a desonra, a humilhação da comunidade.

Nestas casas, de acordo com José Ricardo Nunes, coexistem «dife-

24. *Ibidem*, p. 99.

25. MARTELO, Rosa Maria — Luiza Neto Jorge e a máquina de oscilar. In *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004, p. 168.

26. JORGE, Luiza Neto — TI, p. 100.

27. *Ibidem*.

28. *Ibidem*, p. 103.

rentes perspetivas morais»²⁹, mas considero que o mundo — que não é o que Luiza Neto Jorge busca — parece pouco tolerante para as aceitar.

A da esquina (poema «V»), porque era louca, recebia qualquer pessoa em sua casa e a qualquer hora. Todos as pessoas lá cabiam, até prostitutas convidava:

Caía em pedaços e
 vejam lá convidava as rameiras
 os ratos os ninhos de cegonha
 apitos de comboio bêbados pianos
 como todas as vozes de animais selvagens³⁰

No poema «IV», são-nos também apresentadas as crianças. Estas «Podiam brincar aos domingos»³¹. Percebemos que os meninos, neste dia de deus, podiam ter esse prazer, mas tinha de ser disciplinado: «nunca atravessar-a-rua [...] / bater sem força as portas»³².

A família, alicerce do Estado Novo, coopera com uma educação castradora, aqui condenada por Luiza Neto Jorge com recurso à ironia. Percebemos que, de facto, esta limitação à liberdade surge em todos os períodos da vida humana e em todas as circunstâncias da vida pessoal e social.

No poema «X», assistimos à única mulher que acompanha o morto. Querendo partir, foi impedida; mas permanece o seu grito de revolta, interpelando o leitor:

e ainda hoje clama
 (ouvem?)
 «Aqui viveu um homem
 ano a ano
 Aqui morreu sozinho»

29. NUNES, José Ricardo — *Um corpo escrevente. A poesia de Luiza Neto Jorge*. Lisboa: & etc, 2000, p. 50.

30. JORGE, Luiza Neto — TI, p. 101.

31. *Ibidem*, p. 100.

32. *Ibidem*.

Ela alerta: aqui viveu um homem e aqui morreu sozinho, condenado à solidão na vida e na morte; no fundo, parece perguntar também ao leitor se ele, aprisionado, quer morrer sozinho, sem viver.

Perante estes cenários, ficam ainda as perguntas da casa, as questões «de quem não quer partir sozinho, abandonado; perguntas repletas de humanidade e de angústia»³³:

Quem me lavará antes da morte?
 Quem perfumará meu corpo morto?
 A mim casa quem me chorará?³⁴

Luiza Neto Jorge captura a essência do ser humano, é «criadora de sentidos densos e de laços fortíssimos com o mundo, com a vida»³⁵ e denuncia os seus males, mostrando-se absolutamente comprometida nos acontecimentos da história do seu tempo. Nestas casas, vive-se escondido de forma dissimulada. Luiza Neto Jorge vem exigir uma atitude de coragem e resistência:

Romperás a máscara
 tuaaammáscara
 ó casa dúctil de cal viva [...]

 Perante os tijolos iguais todos
 miolos eles todos iguais totais
 dirão
 «o rosto da casa seu rosto repostos
 verdadeiro em sangue»³⁶

Romper a máscara vai exigir fazer diferente, ter uma atitude de oposição ao vigente:

Escolham

33. TEIXEIRA, Jorge — *Conheço toda a terra só de amar. Sobre a eternidade na poesia de Luiza Neto Jorge*. Comunicação apresentada no II Colóquio Internacional Poesia e Transcendência: «Nascidas do sangue das palavras» — vozes e universos poéticos femininos, Porto, 5 de julho de 2017, Universidade Católica Portuguesa, p. 10 (não publicado).

34. JORGE, Luiza Neto — TI, p. 105.

35. CRUZ, Gastão — *Memória de um tempo e de Luiza Neto Jorge*, pp. 128-129.

36. JORGE, Luiza Neto — TI, p. 105.

para sair
 a hora
 delgada
 da
 loucura
 a hora
 fora
 da lei
 dei-
 tem fora
 a casa
 inútil morada
 de quem
 mora³⁷

5.

Na obra de Daniel Faria, a casa está, materialmente, ainda mais presente do que na obra de Luiza Neto Jorge³⁸.

O poeta traça a necessidade de, antes de mais, se conhecer o caminho para casa. O fogo é a «provisão», porque, destruindo, permite o nascimento da estrela, luz que guia o homem:

A estrela nasce da raiz carbonizada
 Do caule queimado
 Da roda dos bois afogueados
 Quando em chamas com cornos espigados
 Passam entre medas que alumiam o caminho para casa.³⁹

Mas nem sempre, ainda assim, o homem é capaz de ver este caminho. Em «Explicação da cegueira», quando o homem se vê cego e

37. JORGE, Luiza Neto — TI, p. 106.

38. Na obra de Daniel Faria, opto por centrar-me nas três obras da maturidade, *Explicação das árvores e de outros animais* [EAOA], *Homens que são como lugares mal situados* [HSLMS] e *Dos líquidos* [DL].

O semantema «casa» surge nas três obras noventa e uma vezes (EAOA — vinte e uma; HSLMS — vinte e quatro; DL — quarenta e seis).

39. FARIA, Daniel — EAOA, p. 32.

incapaz de reconhecer o caminho de casa, decide-se pela espera. Aqui a salvação só pode chegar-lhe pela mãe. José Rui Teixeira afirma que a mulher estabelece «uma relação orgânica com a casa»⁴⁰. De facto, nas «Últimas explicações», a «Explicação da casa»⁴¹ não recorre uma única vez ao semantema casa, mas refere os semantemas mulher e viúva: estas são quem efetivamente *faz* a casa, mesmo quando os homens nem sequer o pressentem. A mulher relaciona-se visceralmente com a casa, quando a aspira «para dentro dos pulmões» e põe «a mesa / Ao redor do coração»⁴²; aliás, ela é profunda guardiã da casa, pois se «Pudesse tocar / A fímbria ou a franja de toda a casa / Ela a sararia»⁴³.

Daniel Faria vê os homens como «sítios desviados / Do lugar»⁴⁴; estes são como casas saqueadas e, por isso, apossadas da essência; são ainda como projetos de casas⁴⁵, portanto homens por fazer. Sara, aliás, é o exemplo de uma vida por fazer, sentada «nos degraus das casas destruídas»⁴⁶.

Este homem precisa de ser desmoronado para poder ser reconstruído. Na secção «Explicação das casas», Daniel Faria também espera a evolução a partir da casa «desabrigada / Arbusto por abrir», uma vez que «A casa vem demolir o homem»⁴⁷.

Partindo da obra de São João da Cruz, o poeta de *Dos líquidos* mostra que, inicialmente, o homem não entende totalmente a noite; esta traz-lhe um certo deslumbramento, mas este caminho é imprescindível para a missão de «procurar o alto»⁴⁸:

40. TEIXEIRA, José Rui — Ofício de morrer. O corpo e a morte na poesia de Daniel Faria [um tríptico para o desdobramento da imolação]. In AZEVEDO, Carlos A. Moreira (Coord.) — «Se acender a luz não morrerei sozinho»: receção de Daniel Faria, a 20 anos da morte. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2019, p. 163.

41. FARIA, Daniel, EAOA — p. 113.

42. FARIA, Daniel — HSLMS, p. 122.

43. *Idem* — DL, p. 320.

44. *Idem* — EAOA, p. 125.

45. *Vd. ibidem*, 126.

46. *Idem* — HSLMS, p. 149.

47. *Idem* — EAOA, p. 56.

48. *Ibidem*, p. 44.

A princípio as trevas alumbram. Porque no escuro
 O coração para de correr. Secando a água
 Secam os caminhos, perdem-se os companheiros
 De viagem, perdem-se as casas dos vizinhos.
 A noite a princípio é o homem sem casa, é o lugar
 Em silêncio. É a humildade humedecendo
 O corpo descalço e consumido⁴⁹

Aqui o homem caminha em solidão, porém esta permite-lhe despojar-se do excesso; este homem não tem casa, pois não chegou ainda a um lugar interior que lhe permita o adentramento. A verdade é que «A luz entra sempre de noite»⁵⁰ e até por isso não pode ser a luz solar, mas sim a luz interior; esta possibilita a chegada à consciência, mas revela-se tantas vezes na forma de angústia; se antes «Não tinha nada de onde vim», agora o silêncio possibilita perceber que «Ainda não há lugar no mundo onde possa sossegar de tu não seres / O vazio que persiste à minha beira». Na cela, procurou Deus, mas ele nem sempre esteve ou antes nem sempre foi visto. José Rui Teixeira, referindo-se a *Explicação das árvores e de outros animais*, afirma:

[...] perpassa uma vaga tensão escatológica, o «já agora» e o «ainda não» de uma presença que, sendo esmaecida na experiência existencial, é sentida como ausência. E apesar de uma vida espiritual tão intensa, a expectativa do pleroma condenava Daniel Faria a uma insatisfação que nem primícias da vida monástica pareciam saciar.⁵¹

O poema «De veres o meu lugar. De me veres só» é absolutamente revelador do que aqui se refere. Por um lado, Deus parece ser tudo e tudo preencher: «De estares à minha beira e no quarto ao lado / Vazio, no vazio búzio / De ocupares o vazio para o libertar»⁵².

49. *Idem* — DL, p. 221.

50. *Idem* — EAOA, p. 57.

51. TEIXEIRA, José Rui — Um modo de te amar dentro do tempo. Sobre a saudade de Deus na poesia de Daniel Faria. In *Igreja e Missão*. N.º 232 (maio/agosto de 2016), p. 208.

52. FARIA, Daniel — HSLMS, pp. 189-190.

Por outro, temos um desespero profundo de quem não corresponde a todas as graças que vêm de Deus e se vê longe do céu, bem confinado ao chão: «E de me erguer como um odor a terra — como a tempestade — / Cansado, cansado. / Sem força para ver a tua face.»⁵³

Esta angústia existe também quando o homem se depara com a possibilidade da destruição deste lugar de encontro, de silêncio, de adentramento:

Se o fogo destruir a casa
E apagar a cal que caia a casa
Onde irei escrever o teu nome? [...]
E se o fogo destruir o homem que caia a casa
E apagar o coração
Como explicarei aos sem abrigo
O teu auxílio?⁵⁴

Contudo a inquietude de Daniel Faria não é permanente nem leva a um abandono definitivo, não deixando de alertar que «É preciso portanto concluir a noite para passar / A outra noite.» A casa não é mesma do princípio. Agora «Deus / Sobe os degraus com a noite nos braços»⁵⁵. Até chegarmos aqui foi preciso que o silêncio e a meditação ganhassem terreno, na linha de São João da Cruz:

Este sossego e quietude desta casa espiritual vem-no a conseguir a alma [...] por meio dos atos de toques substanciais da divina união [...] a alma se foi purificando, sossegando e fortalecendo e fazendo-se estável [...]⁵⁶.

Na verdade, mesmo na humanidade repleta de imperfeições, Daniel sabe que o homem pode sempre viver de novo, pois «Naquilo que não fui vim encontrar-me / E sempre que te vi recomecei»⁵⁷.

53. *Ibidem*.

54. *Ibidem*, 193.

55. *Idem* — DL, p. 222.

56. CRUZ, São João da — Noite escura. In *Obras completas*. Oeiras: Edições Carmelo, 1986, pp. 550-551.

57. FARIA, Daniel — EAOA, p.59.

A questão central em Daniel Faria é que a casa na terra não se apresenta como morada definitiva; a casa é um espaço de encontro, mas é-o transitoriamente; por isso, como o mundo provisório, «Devo ser [...] a casa posta à venda»⁵⁸. «Zaqueu», por sua vez, é o melhor exemplo desta casa espaço de encontro; ele desce «para abrir a casa»⁵⁹ a Deus que é aquele que nos enche «a casa como um ano bom»⁶⁰.

Como Zaqueu, Daniel sabe que é preciso ser pequeno, esse é o caminho para o alto:

Queria ter a posição dos claustros
A posição do monge antigo que os varre [...]
Queria
Como se tivesse
A posição da casa e alguém me visitasse⁶¹

Esta pequenez surge associada à vontade de entrega ao outro na consciência da finitude: «Na minha casa sou um utensílio que se vai quebrar / Na minha casa sou alguém que vai morrer»⁶²; e este desejo da morte vem aliado ao anseio pela luz partilhada: «Soubesse eu morrer / Iluminando»⁶³. Este movimento ascensional para Deus, marcado pelo desconhecimento da casa, mas pelo conhecimento da própria casa⁶⁴, mostra-nos como esta é uma casa ferida: «Carrego a casa como um fardo / Carrego-a como promessa»⁶⁵.

E se a casa, por um lado, não tem asas, não se aproxima do céu, por outro, não deixa de ser a promessa ao homem e ao povo escolhido, neste percurso de descensão e ascensão:

Portanto farei uma escada no coração.
E pelos degraus subirei da minha casa

58. *Ibidem*, p. 38.

59. *Idem* — HSLMS, p. 166.

60. *Ibidem*, p. 185.

61. *Idem* — DL, p. 303.

62. *Ibidem*, p. 304.

63. *Ibidem*, p. 310.

64. Vd. *ibidem*, pp. 313 e 314.

65. *Ibidem*, p. 316.

Até bater com o pensamento no altíssimo.⁶⁶

A casa permite encontrar(-se) e chegar a Deus; Daniel Faria nunca desconsidera o mais importante, ainda que saiba que, ao alto, pode não chegar:

Sei bem que não mereço um dia entrar no céu
Mas nem por isso escrevo a minha casa sobre a terra⁶⁷

Em *O livro do Joaquim*, Daniel Faria é muito claro ao afirmar a escolha pelo caminho da esperança, mesmo quando habitou o deserto: «[...] vivi mais das possibilidades do que das certezas, das esperanças mais do que das decisões»⁶⁸.

6.

Numa entrevista conduzida por Ricardo Araújo Pereira, Sophia de Mello Breyner Andresen afirma:

A poesia é das raras atividades humanas que, no tempo atual, tentam salvar uma certa espiritualidade. A poesia não é uma espécie de religião, mas [...] não há poeta, crente ou descrente, que não escreva para a salvação da sua alma — quer a essa alma chame amor, liberdade, dignidade ou beleza.⁶⁹

Estamos, efetivamente, perante dois poetas, duas poéticas, duas casas, mas ambos escrevendo certamente para a salvação da alma.

Luiza Neto Jorge chamará a essa «alma» liberdade. As casas de Luiza Neto Jorge não são tanto abrigo, mas prisão, porque feitas de máscaras. Só a liberdade será capaz de abolir estas casas; na sua revolta e rebelião, pretende mover a terra. Neste mundo não há Deus;

66. *Ibidem*, p. 217.

67. *Idem* — EAOA, p. 62.

68. *Idem* — *O livro do Joaquim*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007, p. 75.

69. ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner — O poema é uma outra forma de conhecer. Entrevista concedida a Ricardo Araújo Pereira. In *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, n.º 709, 17/12 a 30/12/1997, p. 7.

estamos muito mais no plano do imanente, mas não deixa de ser um caminho com sentido na procura de um alto — a liberdade.

Daniel Faria chamará a essa «alma» caminho para o céu, amor de Deus. A casa deste poeta, sendo do mundo do concreto como a escada ou os degraus, por exemplo, faz parte de um grupo de elementos que ajudam a percorrer o caminho do sentido que possibilitará procurar o alto e ver o rosto. Contudo Daniel, reconhecendo-se «Uma espécie de anjo ferido na raiz»⁷⁰, nunca perde a consciência de que «só o verá quem se aproxima pelo interior»⁷¹. Na casa, a escuta, a união espiritual com Deus é possível.

Daniel Faria viveu a afirmar: «[...] lembrar-te-ás de que existir é procurar um lugar»⁷², não deixando, contudo, que este *lugar-dentro* fosse fechado sobre si mesmo, isolado na sua casa pessoal e individual; por isso, foi mais longe e assegurou: «Não acredito que cada um tenha o seu lugar. Acredito que cada um é um lugar para os outros»⁷³.

Referências

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. O poema é uma outra forma de conhecer. In *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XVII, n.º 709, 17/12 a 30/12/1997.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Alfragide: Caminho, 2011.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain — *Dicionário dos símbolos*. Dir. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Lisboa: Teorema, 2010.

COELHO, Alexandra Lucas. Daniel Faria: o rapaz raro. *Público — Mil Folhas*, 14 de julho de 2001, <https://www.publico.pt/2001/07/14/jornal/daniel-faria-o-razap-raro-159820> [consultado em 20 de junho de 2019].

CRUZ, Gastão. Memória de um tempo e de Luiza Neto Jorge. In

70. FARIA, Daniel — HSLMS, p. 169.

71. FARIA, Daniel — Autorretrato do artista enquanto agora. In *Gazeta literária*. N.º 5 (2019), p. 9.

72. *Idem* — Retrato de mim, numa aula de introdução aos estudos literários. In VOUGA, Vera — *Sobre este dia precipitem as manhãs. Daniel Faria ou da tão primeira nuvem*, p. 50.

73. *Idem* — *O livro do Joaquim*, p. 69.

- Relâmpago*. Lisboa. N.º 18 (2006). ISSN 0873-9501, pp. 123-131.
- CRUZ, São João da. *Obras completas*. Oeiras: Edições Carmelo, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*. Coimbra: Angelus Novus, 2003. ISBN 972-8115-94-6.
- FARIA, Daniel. Autorretrato do artista agora. In *Gazeta literária*. Porto. N.º 5 (2019). ISSN 218-1497, pp. 8-9.
- FARIA, Daniel. Um anjo atingido na raiz. Entrevista concedida a Francisco Duarte Mangas. In *Gazeta literária*. Porto. N.º 5 (2019). ISSN 218-1497, pp. 12-24.
- FARIA, Daniel. *O livro do Joaquim*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2007.
- FARIA, Daniel. *Poesia*. Porto: Assírio & Alvim, 2012.
- FARIA, Daniel. Retrato de mim, numa aula de introdução aos estudos literários. In VOUGA, Vera. *Sobre este dia precipitem as manhãs. Daniel Faria ou da tão primeira nuvem*.
- HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- JORGE, Luiza Neto. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001. ISBN 972-37-0352-1.
- MARTELO, Rosa Maria. Luiza Neto Jorge e a máquina de oscilar. In *Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004. ISBN 972-610-853-5, pp. 151-173.
- NUNES, José Ricardo — *Um corpo escrevente. A poesia de Luiza Neto Jorge*. Lisboa: & etc, 2000.
- PEREIRA, Elsa. *A insurreição do corpo e da palavra: Terra imóvel, de Luiza Neto Jorge*, <http://docplayer.com.br/44301149-A-insurreicao-do-corpo-e-da-palavra-terra-imovel-de-luiza-neto-jorge-1.html> [consultado em 08 de junho de 2019]
- ROQUE, João. *Luiza Neto Jorge*, RTP (série *Artes e letras*), 1982, <https://www.youtube.com/watch?v=99qO-ntFPyY&t=209s> [consultado em 10 de julho de 2019].
- TEIXEIRA, Jorge. *Conheço toda a terra só de amar. Sobre a eternidade na poesia de Luiza Neto Jorge*. Comunicação apresentada no II Colóquio Internacional Poesia e Transcendência: «Nascidas do sangue das palavras» — vozes e universos poéticos femininos, Porto, 05 de julho de 2017, Universidade Católica Portuguesa (não publicado).

- TEIXEIRA, José Rui. Ofício de morrer. O corpo e a morte na poesia de Daniel Faria [um tríptico para o desdobramento da imolação]. In AZEVEDO, Carlos A. Moreira (Coord.) — «Se acender a luz não morrerei sozinho»: recepção de Daniel Faria, a 20 anos da morte. Vila Nova de Gaia: Fundação Manuel Leão, 2019. ISBN 978-989-8151-55-1, pp. 147-188.
- TEIXEIRA, José Rui — Um modo de te amar dentro do tempo. Sobre a saudade de Deus na poesia de Daniel Faria. In *Igreja e Missão*. Cucujães. N.º 232 (maio/agosto de 2016). ISSN 1647-8509, pp. 201-217.
- VOUGA, Vera — Da magnólia entre nós. In *Sobre este dia precipitem as manhãs. Daniel Faria ou da tão primeira nuvem*. Porto: Sombra pela cintura, 2009.

Teo
Lite
raria



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.02.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Pontificia Universidad
Católica Argentina
(UCA). Contacto:
anarodriguezfalcon@hotmail.com

“Persigo a un colibrí de la hermosura”¹

**Lo sagrado en el espacio poético
y el espacio poético como
sagrado en Amelia Biagioni**

“I chase a hummingbird of beauty”

**The Sacred in the poetic space and the
poetic space as sacred in Amelia Biagioni**

**Ana Rodriguez Falcón*

Resumen

Amelia Biagioni, poeta argentina nacida en 1916 y fallecida en el año 2000, es tan fundamental para la poesía argentina contemporánea como lo es para Portugal Sophia de Mello Breyner Andresen. Con el trabajo que aquí presentamos intentaremos realizar una pequeña introducción a su persona y a su obra, para luego ingresar en uno de los ejes que atraviesan su poesía, específicamente, el del camino poético-literario como espacio de encuentro con la belleza, con el otro (humano/ divino) y con la propia identidad, realidades que en Biagioni son fundamentales, pero nunca definitivas o preestablecidas. Al contrario, toda su poesía es movimiento, sed, y búsqueda en respuesta a un llamado vital, de una promesa que se torna fugitiva y huidiza. Para el análisis nos centraremos en su último libro

1. BIAGIONI, Amelia - Al rey sin fin. En *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 525.

publicado *Región de fugas* (1995), específicamente en uno de sus poemas “Al Rey sin fin” del cual surge el verso citado en el título de nuestro trabajo: “Persigo a un colibrí de la hermosura”.

Palabras clave: Biagioni – mística – sagrado - teotopía

Abstract

Amelia Biagioni, an Argentine poet born in 1916 and died in 2000, is as essential to contemporary Argentine poetry as Sophia de Mello Breyner Andresen is to Portugal. With the work that we present here we will try to make a small introduction to his person and to his work, and then enter one of the axes that crosses his poetry, specifically, that of the poetic-literary path as a space of encounter with beauty, with the other (human / divine) and with her own identity, realities that in Biagioni are fundamental, but never definitive or pre-established. On the contrary, all her poetry is movement, thirst, and search in response to a vital call, of a promise that becomes fugitive and evasive. For the analysis we will focus on her latest published book, *Region of Fugues* (1995), specifically in one of her poems “Al Rey sin fin” from which the verse quoted in the title of our work arises: “I chase a hummingbird of beauty “

Keywords: Biagioni – Mystic- sacred- teotopia

Introducción

“Veo en la oscuridad un vertical fulgir”²

“E l tiempo de un autor –como señala José Rui Teixeira siguiendo a Walter Benjamin– no coincide necesariamente con su contexto existencial, sino con su alcance y la perduración de su legibilidad”.³ Amelia Biagioni, poeta argentina, nacida en 1916 y fallecida en el año 2000,⁴ es tan fundamental para la poe-

2. BIAGIONI, Amelia - Noche entreabierta. En *poesía completa*, p. 573.

3. TEIXEIRA, José Rui - *Vestigia Dei. Una leitura teotopológica da literatura portuguesa*. Porto: Cosmorama edições, 2019, p. 17.

4. Nace en Gálvez, pequeña ciudad en el centro-sur de la provincia de Santa Fe. Luego viaja a Rosario para realizar sus estudios en Letras. Allí comienza a ejercer su profesión como docente. Finalmente se traslada a Buenos Aires, donde ejerce la docencia y la dirección de una escuela media hasta su muerte.

sía argentina contemporánea como lo es para Portugal Sophia de Mello Breyner Andresen, cuyo centenario de nacimiento estamos conmemorando.

Esta afirmación categórica podría traer aparejada una serie de objeciones si consideramos la poca visibilidad que ha tenido la obra de Biagioni a lo largo del siglo pasado. Sin embargo, es destacable la nueva recepción que comienza a asomarse luego de su muerte, y fundamentalmente a partir de la edición de sus obras completas en 2009.⁵ Son los críticos actuales, fundamentalmente los poetas, quienes han sabido reconocer en ella a una poeta digna de un lugar preponderante en el canon, y quienes han realizado las afirmaciones más arriesgadas al decir, por ejemplo, que se trata de la poeta “más cósmica”⁶, la mística “más coherente y perseverante, [...] la más brillante por esos derroteros”⁷ de la literatura argentina y de Latinoamérica y que, junto con Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Jorge Luis Borges, es una “torre de Dios”.⁸

Con el trabajo que aquí presentamos intentaremos realizar una pequeña introducción a su persona y a su obra, para luego ingresar en uno de los ejes que atraviesan su poesía, específicamente, el del camino poético-literario como espacio de encuentro con la belleza, con el otro (humano/ divino) y con la propia identidad, realidades que en Biagioni son fundamentales, pero nunca definitivas o preestablecidas. Al contra-

5. Además de la edición de la *Poesía Completa* que le dio nueva visibilidad, destacamos los estudios de Clelia Moure, Cristina Piña; el volumen monográfico *Amelia Biagioni*, publicado por Ediciones del Dock en 2013; la tesis doctoral dedicada a Biagioni, a cargo de Valeria Melchiorre y publicada por Corregidor en 2014 –entre otras publicaciones–; y los estudios de Ivonne Bordelois, Tamara Kamenszain y de Alicia Genovese (cuya referencia completa está incluida en la bibliografía final); incluso su incorporación en algunas antologías poéticas como *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*, a cargo de Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda.

6. Cfr. BORDELOIS, Ivonne - Amelia Biagioni: vocación de totalidad. *La Nación*, Buenos Aires, (3 de dic. de 2000), secc. 6, p. 1-2; Bordelois, Ivonne – Un resplandor de ojos de linca. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 9-20.

7. SIMIZ, Claudio - Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 133-134.

8. Cfr. BORDELOIS, - Amelia Biagioni: vocación de totalidad. *La Nación*, p. 1.

rio, toda su poesía es movimiento, sed, y búsqueda en respuesta a un llamado vital, de una promesa que se torna fugitiva y huidiza.

Mujer anónima y poeta marginal

“Soy mi desconocida”⁹

Amelia Biagioni posee una producción literaria acotada¹⁰, ya que comienza a publicar a los 38 años y, a excepción de sus primeros dos poemarios –*Sonata de soledad* (1954) y *La llave* (1957)–, el resto de sus obras se distancian entre sí por una década aproximadamente: *El humo* (1967), *Las cacerías* (1976), *Estaciones de Van Gogh* (1984) y *Región de fugas* (1995). A sus seis libros se le suman algunos otros pocos poemas publicados en periódicos y uno último, póstumo, titulado “Episodios de un viaje venidero”.¹¹

A lo largo de su vida Biagioni se mantuvo alejada de los círculos y circuitos literarios tradicionales; se la ha considerado una figura anónima.¹² Esto ha contribuido a adquirir cierto halo de misterio, a ser considerada como “invisible” y a pertenecer a una literatura en los márgenes de las corrientes en boga, a pesar de publicar sus poemas en medios reconocidos y canónicos y de haber recibido por sus libros publicados premios significativos.¹³

9. BIAGIONI, Amelia - El bosque. En *Poesía completa*, p. 521.

10. Valeria Melchiorre la considera “Casi magra”. (Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 1-10).

11. Poema difundido por el diario *La Nación* el 3 de diciembre de 2000.

12. Cecilia Romana afirma: “quería extraviarse, andar sin que la vieran”. (Amelia y José: Los idos de Gálvez. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 114).

13. Recibe el Segundo Premio Municipal de Buenos Aires, por *Sonata de Soledad*; el Primer Premio Municipal de Buenos Aires, por *El humo*; el Premio Jorge Luis Borges, de la Fundación Argentina para la Poesía y el Tercer Premio Nacional de poesía, por *Las Cacerías*; el Segundo Premio Nacional de Poesía, por *Estaciones de Van Gogh*; y el galardón de la Academia Argentina de Letras por *Región de fugas*. (cfr. Melchiorre, Valeria - A manera de presentación. En BIAGIONI, Amelia - *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 6).

La crítica literaria ha propuesto diversos caminos para abordar o interpretar su obra poética. Por un lado, se trata de una poesía profundamente femenina, sin por eso caer en estereotipos o clisés, sin ser por ello feminista o ideológicamente combativa.¹⁴ Por otro lado, su obra puede ser abordada desde la estética comparada por su diálogo constante con lo musical y con lo pictórico. También se han destacado sus vínculos con la filosofía y con los lenguajes de la mística.

En vistas a una contextualización dentro del campo literario argentino, la obra de Biagioni resulta del todo inclasificable. Se la ha relacionado con otros autores y con corrientes como el posmodernismo, el cuarentismo o el neorromanticismo. También con la poesía de vanguardia y experimentación. Aun así, se propone su ubicación como “ex-céntrica”¹⁵ Su producción siempre parece anacrónica o distanciada respecto de las tendencias de su época.¹⁶

Es indudable, sin embargo, la influencia que han tenido en ella corrientes artísticas de origen europeo, como la poesía pura.

Se ha estudiado, por ejemplo, el nexo entre la poesía de Biagioni y la de Stéphane Mallarmé, en su concepción de la literatura y del libro, que se observa en el uso de los blancos en la página, el juego de tipografías, el dibujo de los poemas o el “principio de lectura reversible” que aparece

14. Es una poesía que “convoca a lo humano desde un lugar particular: el de la mujer” (SIMIZ, Claudio - Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni. En BORDELOIS, Ivonne [et al.], *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 127).

15. Melchiorre, Valeria - *Amelia Biagioni: La “ex-centricidad” como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2014.

16. “La obra de Biagioni ya no entronca con ninguna de las corrientes de la poesía argentina: ni con la influencia anglosajona [...]; ni con las tendencias ‘objetivistas’, ‘neobarrocas’ o ‘femeninas’ dominantes en los 80 [...]. Ni en torno a la revista Último Reino [...]. Es posible afirmar entonces que el camino solitario de Biagioni termina por alejarla de cualquier categoría estanca con que la crítica lee el campo poético argentino. Y que su obra adopta, en el tercer período, todos los principios que según Heinrich marcan las producciones de aquellos escritores regidos por el imperativo de la singularidad” (Melchiorre, Valeria - *Amelia Biagioni: La “ex-centricidad” como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*, p. 171).

en su libro *Región de fugas*.¹⁷ Otros de los postulados mallarmeanos que han sido destacados son la relación entre poesía y música, el ‘esencialismo’, la autorreferencialidad, la relación palabra-silencio o la desvinculación con lo social.¹⁸

Por otra parte, la obra de Biagioni toma distancia de esta influencia y se inscribe en otras corrientes cuya correspondencia también es detectable, como los son el simbolismo y el romanticismo.

La influencia simbolista puede verse en la importancia que posee el “emplazamiento del yo”. También se destaca el nexo romántico/simbólico en el vínculo entre vida y obra, y la conversión del poeta o pintor en héroe sufriente. Se ve en sus escritos una síntesis genérica que puede interpretarse como la pretensión de realizar una “obra de arte total” integrando las diversas artes. Así adquiere valor la sinestesia. A esto se le suma la invocación explícita a Hölderlin y a los ideales que pregona romanticismo alemán: el valor de la subjetividad, el peso y el nexo con la naturaleza o la visión del artista como un dios. Incluso la dimensión religiosa o sacra de su poesía puede pensarse, al menos en parte, desde esta influencia romántica.¹⁹

La nota clave que diferencia a la poesía de Biagioni de muchas de

17. Cfr. PIÑA, Cristina a lo largo de sus estudios: (a) *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (Vol. 2). Buenos Aires: Biblos, 2003. (b) Amelia Biagioni: la ‘salida fuera del libro’ como articulación concreta del ‘libro que vendrá’. *Actas del 1° Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 2003. (c) Mallarmé/Biagioni: una nueva tirada de dados. *Actas XIII Jornadas nacionales de literatura francesa y francófona*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de humanidades y ciencias de la educación/ Association Argentinne de Professeurs de Littérature Française Francophone, La Plata, (2003), p. 573-583. (d) Amelia Biagioni: Una poética de la ruptura. En PIÑA, Cristina y Clelia MOURE, *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar, 2005, p. 13-100. También MOURE, Clelia - Yo persigo el escondite secreto de la ardiente metamorfosis. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013, p. 81-95. Y MELCHIORRE, Valeria. y luego Melchiorre - *Amelia Biagioni: La “ex-centricidad” como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor, 2014.

18. cfr. Melquiorre - *Amelia Biagioni: La “ex-centricidad” como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*, p. 363.

19. cfr. *Ibidem*. p. 363-371.

sus influencias de finales del siglo XIX, incluso de las tendencias o personalidades nacionales con las que se la ha relacionado, está dada en que en ella se “revierte [...] cualquier aspecto sombrío de la existencia”.²⁰ Su obra es profundamente vital y luminosa, cargada de una confianza y una esperanza no inocente que parece sobreponerse a toda muerte, a todo vacío y oscuridad.

En movimiento incesante

“La humanidad / es fugitiva”²¹

Para introducirnos en el análisis de la poesía de Amelia Biagioni, hemos decidido comenzar por el final. *Región de fugas* es el último libro publicado en vida por nuestra poeta. En él confluyen todos los caminos trazados a lo largo de su obra precedente. Aun así, se trata de un texto que, en lugar de cerrar el itinerario y de presentarse como un punto de llegada, es, por sobre todas las cosas, apertura de sentido y “región de fugas”, como su mismo título lo indica.

Una de las características fundamentales de este libro es la “hibridación de lenguajes”²² que se produce mediante el diálogo con diversas realidades, géneros, épocas y artistas.²³ A ello se le suma la “pluralización de la subjetividad”, ya que el yo lírico asume diversas voces y se multiplica a lo largo de los poemas. Podemos agregar la explotación de los elementos fónicos para generar sentido y un recurso característico de la poesía de Biagioni que es la creación de palabras a partir de la unión y la rearticulación.²⁴ Todo en la obra apunta a romper con la “biunivocidad

20. *Ibidem*. p. 371.

21. BIAGIONI, Amelia. *Poesía completa*, p. 578.

22. SIMIZ, Claudio - Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 125-138.

23. *Ibidem*. p. 135.

24. PIÑA, Cristina. - Amelia Biagioni: Una poética de la ruptura, p. 77.

significante/significado propia del signo lingüístico”.²⁵

Desde el título se nos presenta una clave de lectura abierta a partir de la polisemia que adquiere el lexema “fuga”. Por un lado, este término profundiza la idea de “huida” presente ya en sus poemarios anteriores y, por otro lado, plantea la obra como una composición musical caracterizada por “la repetición de un tema y su contrapunto”²⁶, a partir de una diversidad de tonos. Para generar el efecto de fuga Biagioni incorpora, además de los otros recursos ya mencionados, un elemento que la crítica llamó “principio de lectura reversible”²⁷: ya que en algunos de sus poemas las estrofas se distribuyen en dos columnas que abren el texto a múltiples posibilidades de lectura y generan, por tanto, un abanico de sentidos.

Por último, diremos que en *Región de fugas* se desprende un tono eufórico, celebrativo y vital. A pesar de la aparente caída y el vaciamiento del lenguaje, del sujeto, del mundo y de la divinidad que se observan, se afirma “una forma personalísima y renovadora de lo trascendente”.²⁸ El tema del amor y de la muerte cobran una dimensión fundamental y habilitan en la obra una lectura en clave mística.²⁹

25. *Ibidem*. p. 80.

26. REAL ACADÉMIA ESPAÑOLA - Fuga. En *Diccionario de la lengua española*. [en línea] <https://dle.rae.es/?id=MaS6XPk>

27. PIÑA, Cristina. - Amelia Biagioni: Una poética de la ruptura, p. 78.

28. *Ibidem*. p. 83.

29. Cfr. SIMIZ, Claudio - Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 125-138; DÍAZ MINDURRY, L. - Cacería y fuga en las ‘islas extrañas’ de Amelia Biagioni. En BORDELOIS, Ivonne (et al.) - *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013, p. 29-43; MELCHIORRE, Valeria - *Amelia Biagioni: La “ex-centricidad” como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*. ARIAS, Aida - Amelia Biagioni y el decir insuficiente. Modulaciones de la tradición de inefabilidad mística en *Región de Fugas. Anuario de la Facultad de ciencias humanas*, Año XII, Volumen 12, (diciembre 2015). p. 1-15. ARIAS, Aida - Amelia Biagioni, una ‘isla extraña’ en la conformación del repertorio de poesía mística argentina del siglo XX. Debates y divergencias de la crítica. *Anuario de la facultad de ciencias humanas*, año xiv, volumen 14, (diciembre 2017), 23-38.

Lenguaje místico, espacio sagrado, teotopía...

“Tan sólo sé / que el bosque errante de los nombres / es mi hogar”³⁰

¿Por qué decir que la poesía de Amelia Biagioni habilita una lectura mística? ¿Por qué afirmar, como lo hemos hecho en el título de nuestra presentación, que en ella el espacio poético puede considerarse sagrado? ¿Qué justificaría pensar su obra como una “teotopía”, utilizando el término que inaugura este congreso?

Resulta difícil, en el escaso tiempo que tenemos realizar una justificación teórica que nos habilite a utilizar los términos “mística”, “sagrado” o “teotopía”. Nos remitimos a los estudios que, desde diversas perspectivas, han realizado otros autores.³¹ Tampoco nos es posible tomar la obra de Biagioni en su totalidad, ni siquiera un poemario completo. Nos limitaremos a la singularidad de un poema. Poema extenso de *Región de fugas* que esperamos nos permita pensar y arriesgar posibles respuestas a los interrogantes formulados.

Al Rey sin fim	Ao Rei sem fim
<p>No me diste a beber mi agua aleteante mi nombre en fuente y me obligaste a usar su doble su fantasma sediento que es uno de los alias de mi incómoda especie: la que escribe explorando tu sombralumbre en el vacío. Por eso si alguien me llamara me buscara preguntaría por “una niña de mil años”.</p>	<p>Não me deste de beber a minha água esvoaçante o meu nome em fonte e obrigaste-me a usar o seu duplo o seu fantasma sedento que é uma das alcunhas da minha incómoda espécie: a que escreve explorando a tua sombra-lume no vazio. Por isso se alguém me chamasse me buscasse perguntaria por “uma menina de mil anos”.</p>
<p>Sin el aya oscura, ni el ángel sin el permiso de tus ojos nunca hallados, con mi dragón y mi escritura y mi llanto y mi adivinanza, estoy alegre –apenas mía– jugando a muerte con mi futura identidad.</p>	<p>Sem a aia escura, nem o anjo sem o consentimento dos teus olhos nunca achados, com o meu dragão e a minha escrita e o meu pranto e a minha adivinhança, estou alegre – apenas minha – brincando à morte com a minha futura identidade</p>

30. BIAGIONI, Amelia. *Poesía completa*, p. 521.

31. Citamos solamente a los tres que serán referidos de forma explícita en el trabajo: de CERTEAU, Michel - *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2004 (1982); ELIADE, Mircea - *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1981. TEIXEIRA, José Rui - *Vestigia Dei. Una leitura teotológica da literatura portuguesa*. Porto: Cosmorama edições, 2019.

Y al mismo tiempo parto
con saltitos de Martín cazador.
Llevo mi caperuzo de pelo blanco riente
cubreojos perpetuos que ocultan el asombro
siempreverde atavío de mítica palabra natural
botines que saben andar sobre la hoguera
y en la mano un lápiz azul –de mi sangre remota–
que me sella los labios
mientras inscribe en mí sin rima otra versión
de mi pregunta milenaria;
y llevo adentro un caminito rojo y sombra
por donde pasa el bosque del vuelo que persigo.

Detrás de mis antiguas facciones inocentes
se alejan encorvadas mis cuatro caras de elemento,
y, oh Rey, tu espalda –madre terrible– avanza inmóvil
escuchándome el músico anotar y callar.

Voy saltando muriendo volando feliz
en el viaje que me deshoja.
Persigo a un colibrí de la hermosura,
que huye por las tormentas ondulado
con mi nombre oculto en el pecho.
Mientras convierto las esfinges de mi aventura en
odisea que navega en los ritmos,
lo persigo por el cuento maravilloso del tiempo inmortal
los espejos y laberintos y cuchillos de Borges
el extraviado canto de Ofelia
el fiscal sin juez el patíbulo que no cesa
y el pánico de perder mi sonido en tu ausencia fulgurante.

Ahora me arrojó a una tumba.
Pero evitando lápida de muerte definitiva
me rescato, ya un poco mutilada y sin saliva.
Y otra vez me trascibo me muero iluminada y salto
sobre el único pie,
cazando amando más urgida,
adiós balada en desvarío terminal,
volando a espíritu,
adiós botín impar embarrado en los astros.

Entregada a mi lápiz de drama en flor azul,
iré dejando en asombrosos cementerios de otros mundos
casi todo mi cuerpo en la persecución.
Y detrás de mi alado nombre y su bandada,
entrará en tu castillo sin puente sin puerta sin bordes,
mi mano, la que escribe.³²

E ao mesmo tempo parto
com saltinhos de Martín caçador.³²
Levo o meu capuchinho de pelo branco ridente
vendas perpétuas que ocultam o assombro
o sempre-verde traje da mítica palavra natural
botins que sabem andar sobre a fogueira
e na mão um lápis azul – do meu sangue remoto –
que me sela os lábios
enquanto inscreve em mim sem rima outra versão
da minha pergunta milenar;
e levo por dentro um caminhito vermelho e sombra
por onde passa o bosque do voo que persigo.

Detrás dos meus antigos rasgos inocentes
afastam-se curvadas as minhas quatro caras de elemento,
e, ó Rei, o teu dorso – mãe terrível – avança imóvel
escutando-me o músico anotar e calar.

Vou saltando morrendo voando feliz
na viagem que me desfolha.
Persigo um colibri da formosura
que foge pelas tormentas ondulado
com o meu nome oculto no peito.
Enquanto converto as esfinges da minha aventura em
odisseia que navega nos ritmos,
persigo-o pelo conto maravilhoso do tempo imortal
os espelhos e os labirintos e as navalhas de Borges
o extraviado canto de Ofélia
o fiscal sem juiz o patíbulo que não cessa
e o pânico de perder o meu som na tua ausência fulgurante.

Agora arrojó-me a um túmulo.
Mas evitando a lápide da morte definitiva
resgato-me, já um pouco mutilada e sem saliva.
E uma vez mais transcrevo-me morro iluminada e salto
sobre o único pé
caçando amando mais urgida
adeus balada em desvario terminal
voando a espírito,
adeus botim ímpar enlameado nos astros.

Entregada ao meu lápis de drama em flor azul
irei deixando em cemitérios assombrosos de outros mundos
quase todo o meu corpo na perseguição.
E atrás do meu nome alado e do seu bando
entrará no teu castelo sem ponte sem porta sem beira
a minha mão, a que escreve.³⁴

El poema comienza con una negación porque pareciera que se par-

32. Se hace referencia al juego de niños conocido en Argentina como “Martín Pescador” y en Portugal como “Bom barqueiro”.

33. BIAGIONI, Amelia. *Poesía completa*, p. 524-525.

34. Traducción de José Pedro Lopes Angélico.

te de un vacío, de una ausencia primordial y de la privación de algo que nos pertenece, pero que no nos ha sido dado en su completud: el nombre, la identidad: “No me diste a beber mi agua aleteante mi nombre en fuente”. El Rey, aquel tú al que se dirige la voz femenina parece ser el responsable de suscitar en ella tan solo el deseo, una sed profunda que la lleva a ponerse en movimiento, a asumir su vida y concebir toda su escritura como una persecución. El yo poético se sabe singular y, al mismo tiempo, representante de toda la humanidad. Sin otra guía que la “sombrolumbre”, la “adivinanza”, o la “espalda” del Rey que no se torna jamás a mirarla pero que, sin embargo, escucha su “músico anotar y callar”, emprende el viaje de la escritura comenzando por el mito y el cuento tradicional, y luego avanza por otros ritmos y por otras voces de la literatura y de la cultura: Homero, Shakespeare, Borges y Kafka; su escritura personal de “lápiz azul” por su “sangre remota” y toda escritura, palabra y gesto humano son para ella espacio de búsqueda, no solo de su propio nombre, también de un tú escurridizo: “tus ojos nunca hallados”. La labor poética, región de muerte y de vida, de despojamiento y plenitud, de entrega absoluta, la hace atravesar hogueras, embarrarse entre las estrellas. Desde el “bosque de los nombres” se eleva en un vuelo detrás del “colibrí de la hermosura”. La propia identidad y el tú anhelados se presentan como el horizonte y la promesa que nos ponen en movimiento; la sed y el amor son el motor —“cazando amando más urgida”—; y el camino es la belleza de la palabra poética. No hay puente, ni borde ni puerta en el castillo que se aspira alcanzar, el acceso es la propia escritura concebida como morada, vocación y camino.

Si retomamos las preguntas con las que comenzamos este apartado, la primera de ellas nos lleva a abordar la cuestión mística: ¿es el poema “al Rey sin fin” un poema místico? No podríamos afirmar jamás que Amelia Biagioni lo fuera, pero sí podemos certificar que hace uso de su lenguaje, de su *modus loquendi*, siguiendo a de Certeau³⁵, con un estilo que le es propio y el “efecto” que se produce al trabajar de un

35. de CERTEAU, Michel - *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. p. 139.

modo particular el lenguaje, de forzarlo a decir lo indecible. Podríamos mencionar diversos recursos: los oxímoros, el lenguaje apofático, la sinestesia, los neologismos. Los motivos: como el movimiento, la caza, el vuelo, la enamorada y su amado ausente. Los espacios: el bosque y el castillo. ¿Se trata en Biagioni, como sugiere de Certeau, para la cultura contemporánea, de una forma sin contenido? ¿Es un mero conjunto de juegos retóricos?

Señala de Certeau que “el místico”, “el caminante”, “el viajero” contemporáneo “ya no tiene fundamento ni fin”. Curiosamente el poema de Biagioni se dirige a un “Rey sin fin”, ¿acaso hace eco de este postulado? Y luego continúa afirmando el crítico francés: “[...] siempre en busca de un cuerpo o de un lugar poético. Continúa caminando, trazándose en silencio, escribiendo”³⁶. ¿Harán eco de esta afirmación los versos del poema de Biagioni en los que la espalda del Rey avanza inmóvil escuchando su “músico anotar y callar”?

¿Son el libro, la escritura y la palabra desarmada de la poesía que se escribe y reescribe, aquella en la que el alma se “deshoja”, un lugar vaciado de contenido “divino” o es el espacio que emerge como posibilidad y horizonte para un decir renovado?

Nuestra segunda pregunta, al comienzo del apartado apuntaba a abordar este mismo interrogante: ¿Es sagrado el espacio poético en la poesía de Amelia Biagioni? El hombre religioso, afirma Mircea Eliade es un hombre sediento: posee “sed de lo sagrado y [...] nostalgia del Ser”.³⁷ Esta sed lo hace habitar el mundo de lo sagrado. En Amelia Biagioni la escritura es centro. El mundo del texto, el mundo de la palabra y de lo humano es sagrado en la medida en que es capaz de conectarnos con lo trascendente. El bosque que atraviesa el sujeto poético, el bosque de la palabra a partir del cual remonta el vuelo, no puede sino ser espacio sagrado. Constituye un mundo transitable, un recorrido desde el origen

36. *Ibidem*. p. 352-353.

37. ELIADE, Mircea - *Lo sagrado y lo profano*, p. 58.

remoto al destino último del ser humano mediante una dimensión o eje horizontal: la cacería, y una dimensión vertical: el salto y el vuelo.

Por medio de la palabra Amelia Biagioni “cosmiza” el caos y hace del poema un mundo habitable y santo, “semejante al mundo de los dioses”.³⁸ Es la nostalgia de un nombre, de un origen –¿podemos llamarla saudade?³⁹– la que la ponen en movimiento para crear y atravesar el mundo por medio de la palabra. El cosmos creado por la poesía rompe con lo profano y con el sinsentido y, en un presente eterno, inmortal, une aquel pasado remoto de origen divino y un futuro posible en el castillo del Rey. No es casual que, al mismo tiempo que ingresamos con la poesía de Biagioni en un espacio sagrado, ingresemos también en un tiempo inmemorial, en un tiempo mítico.

Todo esto debemos afirmar haciendo una salvedad. Porque aun siendo sagrado, el mundo del poema no está segregado, separado. Para Eliade, son “especialmente las imágenes del puente y de la puerta estrecha las que sugieren la idea de pasaje peligroso”⁴⁰. La poesía de Biagioni en sus versos finales pareciera contradecirlo: no hay puente, ni borde ni puerta que separe del castillo; la escritura se torna el lugar donde lo inmanente y lo trascendente se funden.

Cuando concebimos la poesía de Biagioni como un espacio sagrado, no lo hacemos, entonces, atendiendo a su sentido dominante: “religiosamente restricto, exclusivo y disyuntivo”⁴¹. No hay puente, ni borde, ni puerta ante el castillo del rey, tan solo la mano que escribe: el orden de

38. *Ibidem*. p. 42.

39. En el extracto de su tesis doctoral José Pedro Lopes Angélico afirma en relación con la saudade: “Enraizada en el amor, la saudade tiende hacia él en tránsito”. (p. 34) Y más adelante en el texto agrega: “El amor como base de toda la conciencia saudosa potencia la confianza o la fe que se entrega integralmente al Otro, entrega de manera tan intensa que puede, en la ausencia, instaurar una elpídica actitud, a la vez poiética, futurante y trascendente” (p. 54). LOPES ANGÉLICO, José Pedro – *Saudade, misterio de amor doliente*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014.

40. *Ibidem*. p.110.

41. Teixeira, José Rui - *Vestigia Dei. Una leitura teotopológica da literatura portuguesa*, p. 28.

lo divino se percibe más bien como algo “transimantente”.⁴²

Nos deslizamos con esta afirmación a la tercera pregunta que hici-mos al comienzo de este apartado: ¿podemos decir que la poesía de Amelia Biagioni es una “teotopía”? ¿Se trata de un “lugar” donde se asoma la pregunta sobre Dios, “mismo cuando parece habitar apenas el sentimiento de su ausencia”—como lo describe José Rui Teixeira?⁴³ ¿Es Dios, en el poema “al Rey sin fin” un “nombre” posible?⁴⁴

Nada se dice de forma explícita sobre Dios en el poema.⁴⁵ Se nombra a un rey, en mayúsculas, personaje principal de cuentos tradicionales y mitos. Un rey ausente y presente, que se oculta y se revela, cuya sombra es luz y cuya ausencia es “fulgurante”. La protagonista —si se puede hablar así en poesía— es una niña de mil años, que juega como niña, salta como niña, vuela como niña y conserva la capacidad de asombro, la risa, la inocencia y el deseo de embarcarse en una aventura que posee todo niño. Como en los juegos, como en las historias, ella es capaz de morir y renacer, de caer y levantarse para seguir jugando. Sin embargo, percibimos que detrás de ese viaje y de ese juego hay algo más. Hay un llamado, un deseo, una pregunta milenaria y una vocación.

Ni Dios, ni los otros, ni uno mismo son en la poesía de Biagioni verdades que se sepan. Son, en todo caso, una posibilidad a la que se accede por medio de la palabra poética, persiguiendo la belleza, siempre escurridiza. Mueve la sed, mueve el deseo, mueve la saudade. El poema es un lugar, una región de fugas, infinitas versiones de una misma pregunta, un movimiento de vacío y de entrega, de muerte y resurrección; el

42. Termino de Jean-Luc Nancy (en *Las musas*, Buenos Aires: Amorrortu, 2008, p. 31), que Teixeira retoma (en *Vestigia Dei. Una leitura teotopológica da literatura portuguesa* p. 58) y que nos parece apropiado para la poesía de Amelia Biagioni.

43. Cfr. TEIXEIRA, José Rui - *Vestigia Dei. Uma leitura teotopológica da literatura portuguesa*. p. 9-10.

44. Cfr. *Ibidem*. p. 16.

45. “Do mesmo modo, uma poesia em que o semantema «Deus» é recorrente não considera necessariamente mais a questão de Deus do que uma poesia em que esse semantema é fundamentalmente omissa”. TEIXEIRA, José Rui - *Vestigia Dei. Uma leitura teotopológica da literatura portuguesa*, p. 19.

poema y no ya el poeta es el intermediario entre un origen incierto y un destino anhelado.

Referencias

- ARIAS, Aída. Amelia Biagioni y el decir insuficiente. Modulaciones de la tradición de inefabilidad mística en *Región de Fugas. Anuario de la Facultad de ciencias humanas*, Año XII, Volumen 12, (diciembre 2015). [en línea] DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/an1204> - ISSN 2314-3983, pp. 1-15.
- ARIAS, Aída. Amelia Biagioni, una 'ínsula extraña' en la conformación del repertorio de poesía mística argentina del siglo XX. Debates y divergencias de la crítica. *Anuario de la facultad de ciencias humanas*, año xiv, volumen 14, (diciembre 2017), 23-38. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/an1402> - ISSN 2314-3983
- BIAGIONI, Amelia - *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. ISBN: 978-987-1556-20-5
- BORDELOIS, Ivonne. *Antología poética*, de Amelia Biagioni. *Letras de Buenos Aires*, n. 36, marzo, (1997), p. 107-109. ISSN: 0326-3363
- BORDELOIS, Ivonne. Amelia Biagioni: vocación de totalidad. *La Nación*, Buenos Aires, (3 de dic. de 2000), secc. 6, p. 1-2.
- BORDELOIS, Ivonne. Amelia Biagioni: la fiesta desplegada. *ADN Cultura, La Nación*, (24 de oct. 2009), p. 8-9. [en línea] Cultura. <http://www.lanacion.com.ar/1188614-amelia-biagioni-lafieta-desplegada>.
- BORDELOIS, Ivonne (et. al). *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. ISBN: 978-987-559-222-3
- de CERTEAU, Michel. *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2004 (1982). ISBN: 10: 9688591211
- DÍAZ MINDURRY, L. Cacería y fuga en las 'insulas extrañas' de Amelia Biagioni. En BORDELOIS, Ivonne (et al.). *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013, p. 29-43.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1981. ISBN: 10:8433500538
- GENOVESE, Alicia. Lo leve, lo grave, lo opaco. Amelia Biagioni, Susana Thénon, otras voces. En *Leer poesía: lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2016. ISBN: 9789505578757

- KAMENSZAIN, Tamara. En el bosque de Amelia Biagioni. *La edad de la poesía*. Rosario, Beatriz Viterbo, (1996) p. 9-18. [También en: KAMENSZAIN, Tamara - *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Padós, 2000, p. 93-99.
- KAMENSZAIN, Tamara. A la búsqueda del asombrero perdido”. En: BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013, p. 55-63.
- LOPES ANGÉLICO, José Pedro. *Saudade, misterio de amor doliente*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014. ISBN: 978-84-7299-795-0
- MELCHIORRE, Valeria. Amelia Biagioni: una identidad en fuga por el lenguaje errante. [En línea] *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 1-10. [Consultado el 5 de abril de 2015] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/biagioni.html>
- MELCHIORRE, Valeria. Límites y alcances de la biografía poética: Van Gogh y Hölderlin en la producción de Amelia Biagioni. En ALTAMIRANDA, Daniel y Esther SMITH (eds.), *Perspectivas de la ficciónanlidad*. Buenos Aires: Editorial Docencia, t. II, (2005), p. 587-597.
- MELCHIORRE, Valeria. Amelia Biagioni: por una (re)definición del canon. *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires* (54), 2006. p. 95-106.
- MELCHIORRE, Valeria. A manera de presentación. En BIAGIONI, Amelia, *Poesía completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009, p. 5-14.
- MELCHIORRE, Valeria. Amelia Biagioni: el fulgor en movimiento(s). *Plebelli, Poesía actual*, 2010. p. 7-11
- MELCHIORRE, Valeria. La proliferación de lo divino. [en línea] *Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología : Miradas desde el Bicentenario : Imaginarios, figuras, poéticas* (IV). Buenos Aires, Argentina: Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, (10 de diciembre de 2014).
- MELCHIORRE, Valeria. La obra de arte total: a partir de “Arles”, en *Estaciones de Van Gogh*. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013, p. 64-80.
- MELCHIORRE, Valeria. *Amelia Biagioni: La “ex-centricidad” como trayecto : poesía y campo poético, poesía y multiplicidad: el camino hacia lo singular*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor,

2014.

- MONTELEONE, Jorge. Una figura en un tapiz. En MONTELEONE, Jorge y Heolisa Buarque de Hollanda (eds.). *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea. Antología bilingüe*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 9-21.
- MOURE, Clelia. Voces y materias en Amelia Biagioni: la escritura como devoración-generación. En PIÑA, Cristina, *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (Vol. 2). Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 107-140.
- MOURE, Clelia. Yo persigo el escondite secreto de la ardiente metamorfosis. En BORDELOIS, Ivonne (et al.). *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013, p. 81-95.
- PIÑA, Cristina. Amelia Biagioni: La ruptura como tradición. *Hablar de poesía*. Buenos Aires: Nuevohacer, año 1, (junio 1999), p. 41-54.
- PIÑA, Cristina. (ed.). *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (Vol. 2). Buenos Aires: Biblos, 2003.
- PIÑA, Cristina. Amelia Biagioni: la 'salida fuera del libro' como articulación concreta del 'libro que vendrá'. *Actas del 1° Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, 2003. <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/opq/pina.htm>. (Última consulta: 25/10/2015).
- PIÑA, Cristina. Mallarmé/ Biagioni: una nueva tirada de dados. *Actas XIII Jornadas nacionales de literatura francesa y francófona*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de humanidades y ciencias de la educación/ Association Argentinne de Professeurs de Littérature Française Francophone, La Plata, (2003), p. 573-583.
- PIÑA, Cristina. Amelia Biagioni: Una poética de la ruptura". En PIÑA, Cristina y Clelia MOURE, *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar, 2005, p. 13-100.
- PIÑA, Cristina. Amelia Biagioni: por una (re)definición en el canon. *Letras. Revista de la facultad de filosofía y letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, N°. 54, Julio-Diciembre, 2006, p. 95-106.
- PIÑA, Cristina. Amelia Biagioni: de la impersonalidad mallarmeana a la gozosa multiplicidad. *Prisma*, n. 4: Número de homenaje a la poeta Amelia Biagioni, Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 2006, p. 28-39.

- PIÑA, Cristina. Una de poetas: Cristina Piña sobre Amelia Biagioni. En *Diario de Cultura* [en línea]. 2009-2015. [citado el 24 de octubre de 2018] <http://www.diariodecultura.com.ar/columnas/una-de-poetas-cristina-pi-na-sobre-amelia-biagioni/>
- PIÑA, Cristina. Amelia Biagioni: Los avatares de una subjetividad en fuga. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013, p. 96-110.
- PIÑA, Cristina. Amelia Biagioni: los avatares de una identidad en fuga". En *Academia.edu*. [en línea] [consultado el 29 de octubre de 2018] http://www.academia.edu/29723048/Amelia_Biagioni_una_poética_de_la_ruptura.docx
- PIÑA, Cristina; MOURE, Clelia. *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Botella al Mar, 2005.
- REAL ACADÉMIA ESPAÑOLA. Fuga. En *Diccionario de la lengua española*. [en línea] <https://dle.rae.es/?id=MaS6XPk>
- ROMANA, Cecilia. Amelia y José: Los idos de Gálvez. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 111-115.
- SILES, Guillermo. La poesía de Amelia Biagioni". En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 116-124.
- SIMIZ, Claudio. Diez apuntes sobre la poesía de Amelia Biagioni. En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 125-138.
- TEIXEIRA, José Rui. *Vestigia Dei. Una leitura teotopológica da literatura portuguesa*. Porto: Cosmorama edições, 2019.
- VILLALBA, Susana. Amelia Biagioni. La galaxia espiralada". En BORDELOIS, Ivonne (et al.), *Amelia Biagioni*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2013. p. 139-154.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em
26.01.2021

Aprovado em
22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

* Universidade Católica
Portuguesa- UCP. Contato:
martinhosoares@gmail.com

**“Ó flor que é impossível ver”:
a associação metonímica como
princípio de continuidade em
Toda a Terra, de Ruy Belo**

**“O flower that is impossible to
see”: metonymic association as
a principle of continuity in the
whole Earth, by Ruy Belo**

**Helder Moreira*

Resumo

Reconhecida pela *torrencialidade* discursiva, a poesia de Ruy Belo assume em *Toda a Terra*, de 1976, os seus traços mais excêntricos. O presente artigo analisará o contributo da associação metonímica para o desenvolvimento da obra em questão, partindo da hipótese de que este *tropo* assume uma dimensão matricial na poética de Ruy Belo. A metonímia funciona, então, não apenas como figura de retórica, mas como processo cognitivo que orienta o sentido anagógico subjacente a toda a escrita beliana e que, em *Toda a Terra*, atinge o grau máximo de concretização. À insuficiência da linguagem para chegar a uma transcendência ou a uma totalidade por si própria anunciada, a poesia de Ruy Belo contrapõe um *excesso de palavras* — uma excentricidade contínua alimentada por um princípio gerador estável — na busca de uma palavra-total simbolizada pela “flor”.

Palavras-chave: *tropo*, **metonímia**, **catacrese**, *Toda a Terra*, **Ruy Belo**

Abstract

Well-known for its discursive *torrentiality*, Ruy Belo's poetry displays its most eccentric features in *Toda da Terra*, in 1976. The present paper will analyse the importance of the metonymic association in this book. It will be suggested that this trope plays a key role in Ruy Belo's poetics. Metonymy works, then, not only as a rhetorical figure, but also as a cognitive process that guides the anagogical meaning underlying Belo's writing. This process reaches its height in *Toda a Terra*. Ruy Belo's poetry exhibits a *surplus of words* – a continuous eccentricity fed by a stable generating principle – in search for an absolute-word symbolized by the "flower". This poetry tries, therefore, to challenge the inability of human language to transcend a totality triggered by its own existence.

Keywords: *trope, metonymy, catachresis, Toda a Terra, Ruy Belo*

Este artigo incide sobre uma obra particular de Ruy Belo, mas também, implicitamente, sobre Jorge de Sena, cujo centenário de nascimento se celebrou no passado dia 2 de novembro¹. No final da primeira parte de "Ensaio de uma Tipologia Literária", publicado primordialmente na *Revista Letras*, em 1960, Sena perguntava como se poderia lançar, na confusão terminológica que percorre a História da Literatura, "alguma luz que supere ao mesmo tempo as limitações das várias posições críticas", de modo que se tornasse viável "uma espécie de tipologia literária"². O autor propunha uma perspetiva "tipológica" (em oposição a histórica) da literatura, em torno de "certas *atitudes* fundamentais no que se refere aos limites do conhecimento, à sua origem, à sua natureza, aos seus modos"³. Tratava-se de evidenciar, na matriz do discurso poético, arquétipos epistemológicos que orientam a escrita de um determinado poeta, ou, por outras palavras, de estabelecer uma "organização teórica da multiplicidade de virtualidades probabilísticas do conhecimento"⁴, que se manifestam num determinado contexto histórico-sociológico. Segundo esta perspetiva, é possível poetas de diferentes

1. O Colóquio Internacional Teotopias teve no lugar no dia 8 e 9 de novembro de 2019.

2. SENA, Jorge de. *Dialéticas da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1973, p. 22

3. SENA, Jorge de. *Dialéticas da Literatura*, p. 22

4. SENA, Jorge de. *Dialéticas da Literatura*, p. 23

períodos literários terem afinidades de *atitude*, assim como poetas pertencentes ao mesmo período divergirem neste plano. Um poeta que historicamente se situe no modernismo poderá adotar uma *atitude* clássica; um poeta do século XVI pode, por esta lógica, manifestar uma *atitude* modernista.

Ora, seguindo o raciocínio de Jorge de Sena, parto, então, para uma pergunta: seria possível elaborar uma história da literatura a partir, não de *atitudes* (como propõe Sena), mas de *tropos* fundamentais? Mutlu Konuk Blasing, ensaísta norte-americana, numa obra de 1987, tentou redefinir a tradição poética americana, traçando estratégias retóricas fundamentais na gênese dessa tradição⁵. Neste sistema imaginário, cada *tropo* corresponde a um processo cognitivo que se impõe na relação do “eu” com a linguagem e da linguagem com o mundo. Esse processo funciona como ponto de partida para a escrita, numa perspectiva essencialista da gênese do discurso poético⁶.

Nesta história potencial, em que posição do sistema colocaríamos, então, Ruy Belo? A que *tropo* o associaríamos? A poesia de Ruy Belo é “uma aventura de linguagem”⁷ que, nas palavras de Luís Adriano Carlos, se manifesta pelo “desejo de perpetuar a vivência estética do estado poéti-

5. BLASING, Mutlu Konuk. *American Poetry. The Rhetoric of Its Forms*. New Haven & London: Yale University Press, 1987. O modelo proposto por Blasing tem por base o artigo “Four Master Tropes”, de Kenneth Burke, publicado em 1941. BURKE, Kenneth — “Four Master Tropes”. *The Kenyon Review*, vol. 3, No. 4 (Autumn). Gambier, Ohio. 1941, pp. 421-438

6. Se a poesia – os “instrumentos do fogo”, como escreveu Daniel Faria em *Homens que São Como Lugares Mal Situados* – começa com um confronto com a linguagem do passado, na leitura de outros poetas, a vantagem de uma leitura sincrónica da História Literária encontra-se na possibilidade de se observar a manifestação e a evolução de um determinado *tropo* em diacronia, o que permite a análise de uma forma específica de encarar a relação entre o “eu” e a linguagem, e entre a linguagem e o mundo (“*atitudes*”, no léxico de Sena).

7. Ruy Belo, *Obra Poética, Volume 3*. Lisboa: Editorial Presença, 1984: “Para mim, mais uma vez o digo, a poesia é a forma por excelência do exercício da linguagem, é uma aventura de linguagem.”, p. 248. Ver também: “Mas só se poderá compreender devidamente aquela [poesia] que seja fundamentalmente uma aventura de linguagem e isso sempre o fim”, p. 22.

co em altas “temperaturas”⁸. A meu ver, a esponja e o vórtice são imagens que poderiam representar esta poesia: enquanto a esponja aponta para a capacidade (no sentido volumétrico) de apreensão do poema, que tudo agrega e absorve, o vórtice remete para o equilíbrio de semelhanças e diferenças que a linguagem necessariamente impõe sempre que um sujeito nela se (in)screve⁹. É por essa razão que o verso beliano traz em si a impressão de torrencialidade e fluência, sem deixar de ser carregada de elevada “temperatura” (rimas, aliterações, anáfora,...)¹⁰. Na verdade, “Ruy Belo procura a manifestação simultânea, no coração latejante do discurso poético, da conceção e da *execução*, da inventio e da *dispositio*.”¹¹

Assim, considero que a poesia de Ruy Belo tem como princípio cognitivo estruturante a metonímia, ou seja, a associação pela proximidade, já que a escrita *aponta* para além de si própria para as circunstâncias que a constituíram, absorvendo a própria circunstância que a criou¹². O texto interroga o mundo, mas sobretudo integra-o, elidindo as fronteiras entre o texto e o real, de tal maneira que o real passa a ser texto e o texto substitui-se à realidade. Vários poemas incluem referências ao seu momento de criação, que é, desse modo, absorvido pela linguagem que

8. CARLOS, Luís Adriano. *Poética do Génio e Estética do Sublime em Ruy Belo*. Porto: Edição do Autor, 2005, p. 10

9. Para a associação da poesia à metáfora da esponja, veja-se o capítulo II de HERD, David - *John Ashbery and the American Poetry*. Manchester University Press: Manchester, 2003. Nesta obra, o autor analisa as primeiras obras de John Ashbery a partir desta metáfora, associando-a à poesia de Boris Parternak. Para exemplo da possível aplicação da metáfora do vórtice à poesia de Ruy Belo, propomos a leitura da sequência de sonetos “O Jogador do Pião”, de *Boca Bilingue*.

10. A propósito desta questão, veja-se o artigo “Ruy Belo: torrencialidade, lirismo e ironia”, de Vasco Graça Moura, in *Literatura Explicativa. Ensaios sobre Ruy Belo*, org. Manaíra Aires Athayde. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, pp. 127-143.

11. CARLOS, Luís Adriano. *Poética do Génio e Estética do Sublime em Ruy Belo*. Porto: Edição do Autor, 2005, p. 8

12. Roberto Acílezo de Souza cita Bühler, que estabelece a distinção entre nomear («nennen») e mostrar («zeigen»), duas formas básicas e complementares da significação linguística, o que reforça a especificidade da significação deíctica. Torna-se, então, evidente a coexistência de signos designativos («Zeigzeichen») e signos conceptuais («Nennwörter») nas línguas naturais. SOUZA, Roberto Acílezo: s.v. “Dêixis”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 4-11-2019. Neste artigo, tentaremos chamar a atenção para o carácter designativo da poesia de Ruy Belo em *Toda a Terra*.

o evoca, na procura de uma totalidade sempre em excesso em relação a si própria. Os poemas são “formas deslizantes”¹³ na busca eterna de um sentido que é eternamente adiado.

Como figura de retórica, a metonímia constitui um desvio de sentido ou de referência. É uma tentativa de alargamento do campo semântico de uma palavra, pela substituição de um nome por outro. Através da metonímia, designa-se uma realidade por um termo cujo significado aponta para outra realidade que lhe é próxima ou contígua¹⁴. Segundo Halliday, estamos perante a metonímia quando “uma palavra é usada para se referir a alguma realidade relacionada com a aquilo a que normalmente se refere.”¹⁵ Por metonímia, entendemos todas as relações associativas que não são baseadas na similaridade, mas na contiguidade. Desta forma, é importante distinguir a metonímia da metáfora. De um ponto de vista cognitivo, são processos conceptuais distintos, em que a noção de domínio desempenha um papel crucial. Enquanto a metáfora associa conceitos de domínios diferentes, o mapeamento metonímico ocorre dentro de um único domínio conceptual. A metonímia constitui, por isso, uma translação de sentido pela proximidade de ideias, uma transferência de denominação, que corresponde a um deslocamento de referência. Segundo Jakobson, a metonímia, como a figura privilegiada da literatura realista (enquanto a metáfora estaria associada à literatura romântica e simbolista), permite-nos apreender a visão particular através da qual um autor apreende o universo real¹⁶. Assim, a metonímia constitui um movimento da linguagem do particular para o universal – uma deslocação

13. A expressão é de Eduardo Prado Coelho. *Apud* FRIAS, Joana — *Repto, Rapto (Alguns Ensaios)*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), 2014, p.46

14. PINTO, Sílvia Regina: s.v. “Metonímia”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 4-11-2019

15. *Apud* GOOSSENS, Louis. “Metaphonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Figurative Expressions for Linguistic Action”, in *By Word of Mouth. Metaphor, Metonymy in Linguistic Action in a Cognitive Approach*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995, p. 160

16. PINTO, Sílvia Regina: s.v. “Metonímia”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 4-11-2019

dos limites em direção ao todo. Kenneth Burke reforça esta perspectiva ao considerar que a metonímia (ou mudança de nome) constitui uma estratégia de redução do intangível ao tangível, do imaterial ao material¹⁷. Neste sentido, é um *tropo* integrativo, na medida em que tem origem numa percepção desviante do sujeito, a qual se expande pelo emprego de uma palavra para além do seu campo semântico específico (em relações de proximidade). A mudança de nome das coisas desloca a sua referência. Em diacronia, a maior parte das alterações de significado de um lexema ocorre pela lexicalização de uma modificação metonímica. Desta forma, a metonímia constitui um desvio no que toca às relações históricas conhecidas entre as palavras.

Segundo Pedro Serra, numa visão holística da poética de Ruy Belo, “se na produção da década de 1960 temos uma dicção poética subsumida por todos orgânicos, a década de 1970 significará a opção por unidades bem mais excêntricas”¹⁸. Na minha perspectiva, é no volume de poemas *Toda a Terra*, de 1976, que essa excentricidade assume maior expressão. O livro contém trinta e um poemas, divididos em duas partes: a primeira, “Areias de Portugal”, contém vinte poemas; a segunda, “Terras de Espanha”, contém onze poemas. Na totalidade, a obra é constituída por mais de 5000 versos, sendo que na segunda parte predominam os poemas longos, nenhum baixando a fasquia dos cem versos. O poema “A Sombra o sol”, que encerra o volume, aproxima-se dos mil versos. O único sinal de pontuação utilizado é o ponto de interrogação; em “Terras de Espanha”, a estrofe, enquanto unidade rítmica, é praticamente eliminada (as exceções são “Agora o verão passado” e “A sombra o sol”). Como nota Gastão Cruz, se é verdade que o poeta ensaiara noutras obras o poema longo, uma parte substancial dos poemas *Toda a Terra* assume de forma plena este estatuto: as estratégias de continuidade postas em prática elevam-nos para além da mera colagem

17. Apud BLASING, Mutlu Konuk. *American Poetry. The Rhetoric of Its Forms*. New Haven & London: Yale University Press, 1987, pp. 4-5

18. SERRA, Pedro. “Ruy Belo e o Estilo Tardio”, in *Literatura Explicativa — Ensaios sobre Ruy Belo*, org. Manaíra Aires Athayde. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 244

de segmentos¹⁹. Ou seja, os poemas longos de *Toda a Terra* são dificilmente subdivisíveis em unidades menores.

Para além da unidade-poema, poder-se-ia falar da unidade-livro. O título, desde logo, remete para a ideia de absoluto, não só pela utilização do quantificador universal (“Toda”), mas também pela aliteração. A decomposição do título nos subtítulos ao nível do significado tem uma correspondência estrutural, já que as três palavras seguem a sequência nome + preposição + topónimo. Em *Toda a Terra*, a metamorfose pelo significante sobrepõe-se, como princípio desenvolvimento, à equivalência metafórica pelo significado; a metonímia guia o método de composição da obra, como se a associação de significantes permitisse guiar a descoberta do significado. Gastão Cruz refere-se ao “exuberante tratamento que, em *Toda a Terra*, o poeta dá ao estrato fónico dos textos”²⁰, de forma bem mais acentuada do que em qualquer dos livros anteriores ou de qualquer autor seu contemporâneo. Nas palavras do autor de *Campânula*, a estratégia utilizada por Belo consiste em “infletir constantemente o discurso em direções imprevisíveis para o leitor, numa incessante aventura linguística, que o poeta dá a impressão de controlar minuciosamente”²¹. *Toda a Terra* é, pois, o ápice da violência formal e técnica que Ruy Belo reivindicava para a poesia; uma espécie de incisão no corpo adormecido da linguagem do dia a dia, na busca de uma elevada “temperatura” do poema. Como explica Luís Adriano Carlos, esta “metáfora termodinâmica [...] constitui uma descrição naturalista do entusiasmo que preside ao ato criador”²², uma “energia sensual e emocional” provocada pelo texto. Em *Toda a Terra*, este caminhar pela linguagem na procura de uma “fixação móvel” é transmitida pela metáfora dos passos:

19. “Mas esses poemas longos, sobretudo os de *O Problema da Habitação*, organizavam-se como uma espécie de colagem de segmentos, cada um dos quais possuindo alguma autonomia. [...] Nos poemas de *Toda a Terra* [...] não é bem disso que se trata, [...]”. CRUZ, Gastão — “Introdução” a *Toda a Terra*. Presença: Lisboa, 1999, p. 12

20. *Idem*, p. 15

21. *Idem*, p. 12

22. CARLOS, Luís Adriano. *Poética do Génio e Estética do Sublime em Ruy Belo*. Porto: Edição do Autor, 2005, p. 9

“Agosto são talvez estas palavras todas onde me perco onde procuro pôr os meus passos/ onde afinal penso que permaneço um pouco mais do que no frágil edifício dos dias” (“Como se Estivesse em Agosto”)²³; “era a convivência contente das flores bravias um momento despertas no descampado vasto dos nossos passos” (“Esse Dia no Miradouro da Boca do Inferno”)²⁴. É a deambulação do poeta por “toda a terra” da linguagem, numa aventura sem limites, que levará à descoberta (ou nascimento) da “flor que é impossível de ver” (“Nem Sequer Não”)²⁵.

O “Toda” do título remete, por isso, para a busca de uma totalidade que abarque a desordem: acidente e desígnio, forme e informe são absorvidos numa unidade estável, que procura assegurar a metamorfose, em continuidade. Essa estabilidade é assegurada por um princípio de agregação metonímica, alicerçado sintaticamente na anáfora gradativa. A repetição de lexemas como “vento”, “flor”, “árvore”, “crianças”, de nomes de meses (como “agosto” ou “setembro”), de expressões como “Tu estás aqui”, de formas verbais como “éramos” ou “havia”, servem como “molas” que asseguram o desenvolvimento do texto, impulsionando-o numa ascensão controlada.

O livro abre com uma dedicatória — “À melhor das mães” — que aponta para o nascimento, ideia retomada na epígrafe, transcrita do *Sermão de Santo António*, de 1670, de Padre António Vieira: “Para nascer, pouca terra; para morrer, toda a terra. Para nascer, Portugal; para morrer, todo o mundo”. As ideias de universalização, de totalidade e de absoluto encontram-se, desde logo, no momento de abertura, situando o percurso da obra entre o nascimento e o pó da sepultura. O paralelismo contrastivo da epígrafe (“nascer”, “morrer”) encontra também paralelo nos títulos das duas partes (“areias”/ “terra”; “Portugal”/ “Espanha”), retirados do romance tradicional “Nau Catrineta”.

O poema de abertura, “Em Louvor do Vento”, constitui uma introdu-

23. BELO, Ruy. *Toda a Terra*. Lisboa: Editorial Presença, 2000 [1976], p. 69

24. *Idem*, p. 57

25. *Idem*, p. 106

ção ao canto. O texto joga semanticamente com a coincidência fonológica entre “vento” e “invento”, retomando a etimologia da palavra. Em latim, a forma “ventus” refere-se não só a “vento”, mas também à ideia de “chegada”, “vinda”. Esta coincidência é explorada pelo poema, que (con)funde a inspiração poética e a inspiração de ar pelos pulmões. O processo metonímico do texto é introduzido pela referência a “uma simples dor no dedo mínimo de um pé ou um brilho nos olhos de uma mulher / que passa”²⁶. Esta simples dor no “dedo mínimo de um pé” assume-se como o centro de rotação que abre o vórtice metonímico da linguagem. A sua força giratória rapidamente se transformará num “canto próprio inconfundível decerto inolvidável para quem uma noite o ouviu”, “difícilmente dicionarizável porque a essas horas os académicos dormem”²⁷. O texto desenvolve-se numa intensificação progressiva conduzida por associação, segundo a semelhança fonética ou gráfica (por pares mínimos²⁸), à qual corresponde um deslocamento de referência denotativa. Assiste-se a uma (pro)vocação do acaso fonético, na busca de novos sentidos.

Às vezes talvez uma simples dor no dedo mínimo de um pé ou o brilho nos olhos de uma mulher
que passa e passa decididamente decerto para sempre e sinto ser possivelmente essa mão
inconfundível devido a uma determinada pressão no ombro desde sempre esperada
sim talvez essa dor ou esse brilho ou esse brilho e essa dor simultaneamente
distraem-me do vento que roda lá fora que roda loucamente lá fora que roda como se rodar fosse para ele uma verdadeira maneira de ser que roda envergando todas as suas vestes de inúmeras peças tufadas

26. *Idem*, p. 27

27. *Idem*, p. 28

28. Segundo Maria Helena Mira Mateus, “[o] método dos *pares mínimos* foi desenvolvido pela linguística estrutural mas é utilizado por outras teorias porque permite determinar, de forma objetiva os segmentos que os falantes reconhecem como elementos do sistema fonológico.” AA.VV. — *Gramática da Língua Portuguesa*. 7.ª Edição. Lisboa: Caminho, 2006, p. 991. O método consiste em agregar, aos pares, palavras isoladas que se distinguem apenas num som e que têm um significado diferente. A partir desse método, faz-se o levantamento de todas as vogais e de todas as consoantes da língua (em posição inicial, medial ou final). Sem querer entrar por caminhos biografistas, convém lembrar que Ruy Belo foi estudioso da linguística, particularmente da fonologia.

compridas e transparentes
 e ascende das areias invariavelmente passivas da praia humilde
 feminina sensível às constantes embaixadas envolventes do mar
 até às pedras altas do velho forte altas e altivas no cimo da sua altura
 e da sua idade
 na forma de um vulto esguio redondo e rodopiante de pinheiro ou
 simples ampulheta ou clépsidra²⁹

O tema da ascensão é representado, simultaneamente, por uma imagem e pela elevação da “temperatura” da linguagem: “[...] o vento que roda lá fora [...] e ascende das areias invariavelmente passivas da praia humilde/ [...] até às pedras altas do velho forte altas e altivas no cimo da sua altura e da sua idade [...]”³⁰. É por isso que o poema cresce em extensão e intensidade, ao mesmo tempo que o poeta sente que “as pontas dos pés me chegam cada vez mais longe”³¹. O mecanismo que dirige a ascensão anagógica do sujeito poético³² culmina no desejo de extinção no final ou de fusão entre o poeta e o canto: “até que um dia eu para sempre me veja disperso no vento e não passe / talvez de um secundaríssimo instrumento na complexa e simples orquestra do vento”³³. Tornando indistintos canto e poeta, o “eu” funciona como uma caixa de ressonância, aceitando o que as circunstâncias do vento proporcionam.

Como proposição e invocação de *Toda a Terra*, “Em Louvor do vento” introduz outro tópico fundamental da obra: a ideia de “distração”. A dor no dedo mínimo do pé e/ou a mulher que passa distraem o poeta do vento: “sim talvez essa dor ou esse brilho ou esse brilho e essa dor simultaneamente / distraem-me do vento que roda lá fora”³⁴. A referência à distração é uma estratégia metonímica de tornar o exterior, interior; uma

29. BELO, Ruy. *Toda a Terra*, p. 27

30. *Idem, ibidem*

31. *Idem*

32. No sentido em que o poema propõe uma coincidência entre a experiência textual e a experiência existencial, entre o literal e o figurativo, o formal e orgânico, numa tentativa de superação dicotomias. Sobre o conceito de poetas anagógicos, veja-se BLASING, Mutlu Konuk. *American Poetry. The Rhetoric of Its Forms*. New Haven & London: Yale University Press, 1987, p. 9

33. BELO, Ruy. *Toda a Terra*, p. 33

34. BELO, Ruy. *Toda a Terra*, p. 27.

forma de incluir o lado-de-fora-do-texto. A impossibilidade de a palavra deixar de ser texto, para passar a ser mundo, é transformada em referência no poema às circunstâncias da sua produção.

Irene Ramalho Santos, tendo por base Maurice Blanchot, usa o termo “interrupção” para se referir a esta fronteira do texto que nunca é ultrapassada, mas que aponta para a sua transposição³⁵. A poesia de Ruy Belo constitui, então, uma experiência de extensão de limites, na medida em que o texto denota o momento em que o poeta se distrai ou em que o discurso é interrompido. Ao incluir no poema algo que lhe seria exterior, o poeta parece tomar consciência de que a palavra não representa o mundo (e de que, paradoxalmente, a representação do mundo só pode ser feita de palavras), a poesia de Belo aproxima-se da de Fernando Pessoa, quando transporta para o texto a dualidade sentir/pensar: “Que lastro a consciência impõe ao pensamento / não o posso pensar sem logo perturbar / a inocência líquida de olhar” (“Discurso Branco sobre Fundo Negro”)³⁶. O poeta sabe que “um olhar interroga um olhar duvida talvez um olhar é coisa de tempo / é a mais funda fala de quem num momento se sente bem / se despede de si mesmo de todos se isola cor-tante como uma proa na vida”, porque não tenta repelir, ao contrário do Beneficiado Faustino das Neves, “as mãos coercivas do transcendente”

35. SANTOS, Irene Ramalho. *Atlantic Poets. Fernando Pessoa's Turn in Anglo-American Modernism*. Hanover and London: University Press of New England, 2003. Para esta reflexão, importa, sobretudo, o Capítulo 7, “Poetic Interruption: A Pessoaan Concept for Reading the Lyric”: “[...] I see no other way of dealing with poetic language than to acknowledge its capacity [...] to go on imposing self-reflective interruptions on itself. No poem is worthy of the name [...] if it does not include, however, unobtrusively, anxiety about the gaps between the saying, the said, and the unsaid.” Irene Ramalho Santos acrescenta que nada disto tem a ver com o conceito de inefabilidade ou com o silêncio, mas com as propriedades da linguagem, aproximando-se com a noção derridiana de “différance”: “[...] it has everything to do with the power of language to unsay what it says in the very act of saying it”, p. 230

36. BELO, RUY. *Toda a Terra*, p. 119. Veja-se também o tão pessoano verso “Quanto mais sentes tanto mais tu mentes”, de “Nem Sequer Não”, p. 99. Lembre-se que Ruy Belo teorizou, como Pessoa, a questão do fingimento poético em dois textos de *Na Senda da Poesia*: “Os Dois Fingimentos” e “Ficção e Significação: o Carácter Metafórico da Palavra Poética”. BELO, Ruy – *Obra Poética, Volume 3*. Lisboa: Editorial Presença, 1984, pp. 64-66

(“O Beneficiado Faustino das Neves”)³⁷. A estratégia poética da interrupção corresponde ao reconhecimento de que a linguagem inclui em si a consciência reflexiva da sua existência. Desta forma, os poemas exibem a tensão que resulta da consciência de que nenhuma palavra pode transpor a fronteira entre o texto e o mundo, entre o dito e o não-dito.

Desta forma, são vários os momentos de *Toda a Terra* em que o poeta aponta para as circunstâncias em torno da escrita do poema. Sem querer exaustivo, podemos apontar alguns exemplos: “Eu estou deitado e então sinto a ponta dos pés nos lençóis recém-mudados / sinto como mais uma parte do meu corpo os próprios lençóis / e imediatamente faço calar o coro que na rádio canta o messias de Haendel / e abre assim um espaço que não é do meu quarto mas sim o da catedral / de toledo aconchegada na penumbra de certas tardes nos fins de maio” (“Em Louvor do Vento”)³⁸; “enquanto nesta manhã como aliás nas demais manhãs nos dias de praia / vou lendo atento o jornal e aqui sentado com o mar ao fundo” (“A Guerra Começou Há Trinta e Quatro Anos”)³⁹; “Lavo os dentes e descubro imensas coisas enquanto os lavo e decerto / lavaria muitas vezes os dentes ao dia se antecipadamente soubesse que descobriria / tantas coisas como agora descubro e não são os dentes nem as gengivas / nem qualquer destas coisas das quais aliás falo só por falar / através de palavras que deito para trás das costas como a vida que vivi / e se perderão para mim exatamente como essa vida palavras que nem mesmo conseguirei / ver no espelho onde aliás nada vejo a não ser as gengivas e os dentes / ou pelo menos os lava como uma forma de estar à tarde sozinho em casa / e se sente bem sozinho e gosta moderadamente de estar em casa” (“Ao Lavar os Dentes”)⁴⁰; “Estou escarranchado no lombo nutrido de agosto / sentado à mesa de um café envolvo no manto de múltiplas vozes” (“Como se Estivesse em Agosto”)⁴¹; “Seria outra ma-

37. *Idem*, pp. 92-93

38. *Idem*, p. 28

39. *Idem*, p. 50

40. *Idem*, p. 66

41. *Idem*, p. 68

nhã esta manhã / se sentado num banco eu que sentado penso / se eu que aqui me sento aqui me sinto / mais à margem da vida do que à beira da avenida / a não sentisse tão sensivelmente eu/abrir como uma flor e ser o espaço / que há nesse regaço tutelar do céu” (“Meditação Anciã”)⁴².

Este apontar do texto para as circunstâncias da sua criação inclui referências à materialidade da escrita e à circunstância de composição: “livros lápis folhas”, “papéis escritos”, “reúno papéis diversos”, “mas hoje não há os papéis / há voltas a dar”. Aliás, um dos aspetos mais visíveis de *Toda a Terra* é a utilização quase obsessiva de deícticos⁴³. “Aqui”, “agora”, “hoje” “este(a)” são palavras que ancoram o texto no momento de enunciação. Ao apontar para o contexto situacional da sua criação, o poema constata a efemeridade da circunstância que o gerou. A materialidade do texto substitui essa circunstância, ocupa o espaço deixado vazio pelo passar do tempo e conseqüente diluição do instante. O texto reatualiza (substitui, embora não se identifique) o momento, ao reinstalar as coordenadas de enunciação — eu/aqui/agora. O poema toma o lugar da circunstância que o gerou e transforma-se num emblema (uma palavra-coisa) que ocupa um espaço cujo tempo deixaria esquecido, inominado (teria existido sem a linguagem?). Na verdade, significante e significado coincidem numa identidade apocalíptica: a linguagem coincide com as estruturas do universo: o texto revela e é, (con)funde-se com o mundo. Que as palavras podem criar o mundo, afirmara Belo no ensaio

42. *Idem*, p. 126

43. Vejam-se alguns exemplos, meramente ilustrativos: “Agora nestes finais de agosto”; “Neste momento sou apenas sou”; “a manhã de hoje é horizontal e lisa”; “Mais ou menos aqui havia há pouco umas crianças / três ou quatro crianças mais ou menos ali / Devia haver crianças há este sítio do sol / aqui onde o vento vítima às vezes o verão / ... Há aqui este cabeça estavam estariam aqui”; “Setembro meus amigos foi aqui / eu cá aqui se fui setembro fui / aqui que o sol se põe como aliás em toda a parte / sem precisar enfim de mim para se pôr / Aqui não sei mais do que isso chove chove como então”; ou até nos títulos dos poemas “Esse dia no miradouro da boca do inferno” ou “Tu estás aqui”. Segundo Isabel Hub Faria, “as expressões deícticas têm como função “apontar”, indicar referentes no interior da situação ou contexto onde são usadas e, por essa razão, ficam dependentes desse mesmo contexto para a interpretação plena das referências pessoais, espaciais e temporais que comportam”. AA.VV. — *Gramática da Língua Portuguesa*. 7.^a edição. Lisboa: Caminho, pp. 61-62

Na Senda da Poesia: “não há bem mais humano que a palavra (...) Ela ajuda a criar, e participa da história do homem. Daí que pô-la em jogo seja movimentar o universo.”⁴⁴ A dúvida instalada sobre se as coisas *realmente* aconteceram ou se a palavra as criou é uma constante ao longo de *Toda a Terra*: “para num barco atravessarmos o rio do fim o rio hades / sem que voltemos sequer a cabeça para esta terra terra de dias e de sol / onde nem mesmo tenhamos talvez um só dia estado / para logo a seguir esquecermos tudo o que tínhamos talvez um vasto passado” (“A Sombra o Sol”)⁴⁵. Por essa razão, em “Nem Sequer Não”, o poeta afirma: “Não parto de uma ideia mas talvez chegue a uma ideia / ao real à verdade terra a céu aberto”⁴⁶. Perante a morte, a inexorabilidade do tempo, e inevitabilidade do esquecimento, restam os poemas-coisas, na sua materialidade:

Como dizer-lhe que tudo é esta terra
que outra terra que houver é desta terra
que há gestos inúteis nas melhores das mãos
que nada tem no fundo algum sentido
que é escusado que não há saída
que se qualquer sentido tem a nossa vida
é só no fundo ver passar o tempo
pensar alguma coisa olhar as folhas
enquanto a noite súbita não desce⁴⁷.

Dessa forma, o poema aspira a uma “perfeita transparência”⁴⁸, a uma identificação total com o presente, onde se encontra o verdadeiro nome das coisas, porque “é tudo como atravessar o longo corredor da noite / num comboio comprido que a perfura.”⁴⁹ Como o poeta afirma em “Tu estás aqui”:

44. BELO, Ruy. *Obra Poética, Volume 3*. Lisboa: Editorial Presença, 1984

45. BELO, RUY. *Toda a Terra*, pp. 217-218

46. *Idem*, p. 100

47. “Meditação Anciã”, *Idem*, p. 136

48. A expressão encontra-se num dos diários de Walt Whitman. *Apud* BLASING, Mutlu Konuk — *American Poetry. The Rhetoric of Its Forms*. New Haven & London: Yale University Press, 1987, p. 9

49. “Meditação Anciã”, *Toda a Terra*, p. 133

Que ninguém conheça este meu nome
 este verdadeiro nome depois talvez encoberto noutro
 nome embora no mesmo nome este nome
 de terra de dor de paredes este nome doméstico
 [...] prossegue nos gestos não pares procura permanecer sempre presente⁵⁰.

Um dos momentos mais significativos do livro acontece no poema “*Nem Sequer Não*”, quando o poeta invoca a “*flor de olhar profundo do princípio do mundo*”, numa enumeração que se estende por mais de cem versos:

e tu mulher por tuas próprias mãos enclausurada
 em clausura maior és essa flor
 esse óbvio eflúvio com que donatária és o doador
 flor de cativa cor que vi um dia
 flor singular em que toquei só pelo aroma que cheirei
 flor que cortei levei para casa e se tornou minha casa
 flor murcha um dia na marcha do tempo
 flor com que me deitei fora quando a deitei fora
 flor faladora e leve aérea como a ave
 (...)
 flor de sonho e silêncio alta como um vício
 flor que ao certo não sei se existe ou se a criei
 flor que ou chorou ou a manhã a orvalhou
 e como a parca flor perdida em dunas ergue
 a haste que lhe base nas hostis areias
 flor parca ameaçada pelas parcas
 que antes de conhecer já conhecia
 [...]
 flor que não maculasse um só olhar
 que fosse a minha única forma de lhe tocar
 flor de um momento anterior ao esquecimento
 absoluto reinado sempre ameaçado
 [...]
 flor a que chamo flor para a poder chamar
 para neste verão a nomear e ela deixar de estar distante
 e ficando distante ficar nesta praia ao alcance da minha mão⁵¹

50. *Idem*, p. 63

51. BELO, RUY. *Toda a Terra*, pp. 103 a 106

A flor que o poeta invoca⁵² é um equivalente da palavra-total, do absoluto que *Toda a Terra* procura — um espaço [o paradoxo] anterior à palavra e ao sentido, inexistente senão pela palavra e pelo sentido. A “flor” invocada constitui um *excesso de sentido* em relação ao poema que é transportado para o próprio texto: “Só tu vias ó flor que é impossível ver / mas vias se possível o impossível / sabias insolúvel a questão desta vida”⁵³. Assim, o poema torna-se, simbolicamente, a referência a uma palavra nova, nunca antes dita, tornando-se agente de nomeação — uma catacrese. Manuel Gusmão sublinhou que a catacrese “assinala, ao mesmo tempo, a insuficiência da linguagem e a natureza violenta da correção”⁵⁴. Trata-se do emprego de uma expressão imprópria, por falta de um termo adequado para o que se quer dizer. Esta perspectiva é confirmada por Lausberg: “A necessidade (...) que leva à catacrese, é um fenómeno de pobreza (*inopia*) do sistema linguístico, que é falho de um corpo de palavras para a coisa que necessita de designação”⁵⁵.

A “flor”, neste contexto, poderá representar a palavra-total — o “símil da lábil criança”⁵⁶ de *Boca Bilingue*. Simboliza, também, um pacto com o leitor e com a circunstância que deu origem ao poema, mas que nunca será acessível (ao poeta e o leitor). Neste pacto, está implícito que a flor nomeada pelo poema designa uma falha de linguagem. Desta forma, o poema (e a flor) representam um excesso de sentido que resulta de uma ausência de nomeação. “Nem Sequer Não” provoca, pois, um movimento da linguagem, ou seja, um deslocamento metonímico face à ausên-

52. Veja-se: “ó flor de olhar profundo do princípio do mundo”; “ó flor que é impossível ver”; “ó flor humilde, ó mulher imensa”. *Idem*, p. 106

53. “Nem Sequer Não”, *Idem*, p. 106.

54. *Apud* ROWLAND, Clara. “Conspiração de Folhas: Ruy Belo e o Livro de Poesia”, in *Literatura Explicativa. Ensaios sobre Ruy Belo*, org. Manaíra Aires Athayde. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015

55. LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. 2.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p. 145

56. BELO, Ruy. “Ce Funeste Langage”, *Boca Bilingue*. Lisboa: Editorial Presença, 1997, p. 27

cia de um nome para aquilo que se designa⁵⁷. Os poemas constituem formas de totalidade que se excedem: ao mesmo tempo que esticam a linguagem até à realidade, deslocam os limites de referência para além deles próprios e tornam-se formas de designação para esse excesso de sentido. O poema é o resultado do movimento do vórtice, num poema-esponja: uma palavra-total no lugar da circunstância que a gerou.

Neste sentido, será possível ver na poesia de Ruy Belo a mesma aspiração que Jorge de Sena reconhecia na sua própria poesia, no prefácio da coletânea *Poesia III*: “Reclusa a vida em poesia, não para tirá-la da Vida, mas para encerrá-la dentro do mundo da transfiguração poética, o único capaz de abarcar inteiramente tudo, compreendendo tudo, fitando tudo, aceitando tudo, menos aquilo que diminua a liberdade de criação, que o mesmo é dizer a liberdade do ser humano [...]”⁵⁸. Jorge de Sena, tal como T.S. Eliot⁵⁹, é uma referência para Ruy Belo relativamente à forma como encara o discurso poético. Na variação de formas poéticas que Sena ensaia de livro para livro, não se poderá ver o mesmo impulso em direção ao todo que encontramos na poesia de Belo? “Em princípio o nome de cada coisa serve para distinguir umas coisas das outras”, diz o poeta em “Tu estás aqui”⁶⁰. O deslocamento de referência provocado pela metonímia poderá “desenha[r] passos inaugurais no princípio do mundo”⁶¹ (“Esse Dia no Miradouro da Boca do Inferno”). Deles nascerá

57. Encontro, no excerto de “Nem Sequer Não” semelhanças com a sequência de poemas “Voyages”, do poeta norte-americano Hart Crane, no que se refere ao uso da “flor” como símbolo do poema resistente à paráfrase, ou seja, uma forma de catacrese. No sexto poema, a “flor flutuante” transforma-se na palavra encarnada, que não pode ser traída: “The imaged Word, it is, that holds/ Hushed willows anchored in its glow/ It is the unbetrayable reply/ Whose accent no farwell can know.” CRANE, Hart — *The Complete Poems of Hart Crane. The Centennial Edition*. New York & London: Liveright, 2001

58. SENA, Jorge. “Prefácio”, *Poesia III*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 15

59. Veja-se o capítulo “Da Extravagância (Hagiográfica. Ruy Belo e a Crítica)”, de *Um Nome para Isto*, de Pedro Serra: “Ruy Belo foi um leitor assumido e assíduo de Eliot, sendo que na verdade a lição eliotiana se dilui e dissemina tanto na sua poesia como na sua poética.” A conclusão de Serra tem por base as inúmeras referências a T. S. Eliot nos ensaios de Ruy Belo, em particular em “Na Senda da Poesia”, e o reconhecimento do próprio poeta da influência do autor norte-americano.

60. BELO, Ruy. “Nem Sequer Não”, *Toda a Terra*, p. 63

61. *Idem*, p. 57

(ou neles se descobrirá) um nome para a “flor que é impossível ver.”⁶²

Referências

- BELO, Ruy. *Obra Poética, Volume 3*. Lisboa: Editorial Presença, 1984
- BELO, Ruy. *Boca Bilingue*. 4.^a Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.
- BELO, Ruy. *Toda a Terra*. 4.^a Ed. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- BLASING, Mutlu Konuk – *American Poetry. The Rhetoric of Its Forms*. New Haven & London: Yale University Press, 1987.
- BURKE, Kenneth. “Four Master Tropes”. *The Kenyon Review*, vol. 3, No. 4 (Autumn). Gambier, Ohio. 1941, pp. 421-438
- CARLOS, Luís Adriano. *Poética do Génio e Estética do Sublime em Ruy Belo: Lição de Síntese sobre o Problema da Criação como Experiência Íntima da Modernidade*. Porto: Edição do Autor, 2005.
- CRANE, Hart. *The Complete Poems of Hart Crane. The Centennial Edition*. New York & London: Liveright, 2001.
- CRUZ, Gastão. “Introdução”, in *Toda a Terra*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, pp. 7-17. ISBN: 972-23-2560-4
- FARIA, Isabel Hub. “O uso da linguagem”. In AA.VV. — *Gramática da Língua Portuguesa*. 7.^a Edição. Lisboa: Caminho, 2006.
- FRIAS, Joana. *Repto, Rapto (Alguns Ensaios)*. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP), 2014.
- GOOSSENS, Louis. “Metaphtonymy: The Interaction of Metaphor and Metonymy in Figurative Expressions for Linguistic Action”. In AA. VV. — *By Word of Mouth. Metaphor, Metonymy in Linguistic Action in a Cognitive Approach*. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1995, pp. 159-174
- HELDER, Herberto. *O Bebedor Nocturno*. Porto: Assírio & Alvim, 2013.
- HERD, David. *John Ashbery and the American Poetry*. Manchester University Press: Manchester, 2003.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. 2.^a edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972
- MATEUS, Maria Helena Mira. “Fonologia”. In AA.VV. — *Gramática da*

62. *Idem*, p. 106

- Língua Portuguesa. 7.^a Edição. Lisboa: Caminho, 2006, pp. 987-1033.
- MOURA, Vasco Graça. Literatura Explicativa. Ensaios sobre Ruy Belo, org. Manaíra Aires Athayde. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.
- PINTO, Sílvia Regina: s.v. “Metonímia”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 4-11-2019
- ROWLAND, Clara. “Conspiração de Folhas: Ruy Belo e o Livro de Poesia”, in Literatura Explicativa. Ensaios sobre Ruy Belo, org. Manaíra Aires Athayde. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, pp. 257-271. ISBN: 978-972-37-1835-5
- SANTOS, Irene Ramalho - Atlantic Poets. Fernando Pessoa’s Turn in Anglo-American Modernism. Hanover and London: University Press of New England, 2003. ISBN: 1-58465-220-9
- SENA, Jorge. “Ensaio de uma Tipologia Literária”. In Dialéticas da Literatura. Lisboa: Edições 70, 1977, páginas 15-66
- SENA, Jorge. Poesia III. Lisboa: Edições 70, 1989
- SERRA, Pedro. Um Nome para Isto: Leituras da Poesia de Ruy Belo. Coimbra: Angelus Novus, 2003. ISBN: 972-8827-18-0
- Coimbra: Angelus Novus. “Ruy Belo e o Estilo Tardio”. In ATHAYDE, Manaíra Aires (org.) — Literatura Explicativa — Ensaios sobre Ruy Belo. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, pp. 233-246. ISBN: 978-972-37-1835-5
- SOUZA, Roberto Acílezo: s.v. “Dêixis”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 4-11-2019

Teo
Lite
raria



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

* Profesor adjunto de Teología en Universidad del Salvador. Contato: marianitenc@yahoo.com.ar

Alejandra Pizarnik: trazida (também) ao espanto da luz

Alejandra Pizarnik: brought (also)
to the amazement of light

**Mariano Carou*

Resumen

Alejandra Pizarnik (1936-1972) y Sophia de Mello Breyner (1929-2004) son dos de las poetas más reconocidas en sus países. Fueron muy diferentes entre sí, pero compartieron un “espanto” por la luz, entendiendo “espanto” con la ambigüedad que presenta en portugués: como ‘horror’ y como ‘asombro’. En el caso de la poeta argentina, su preferencia por la noche y la oscuridad muestra claramente su inclinación a la luz como horror; en el caso de la poeta portuguesa, por el contrario, la luz es sinónimo de asombro y de claridad.

Palabras clave: Alejandra Pizarnik;
Sophia de Mello; “espanto”;
luz; poesía

Abstract

Alejandra Pizarnik (1936-1972) and Sophia de Mello Breyner (1929-2004) are two of the most celebrated poets in their countries. They were both very different, but they shared an “espanto” for light, if we understand “espanto” with the ambiguous meaning it has in Portuguese: as ‘horror’ and as ‘astonishment’.

In which concerns to the Argentinian poet, it was clear that she preferred thinking about light as horror; on the other hand, in which concerns to the Portuguese poet, the light is a synonym for astonishment and clearness.

Keywords: Alejandra Pizarnik; Sophia de Mello ; “espanto”; light; poetry

A luz, como símbolo, sempre aparece associada ao positivo. No discurso cotidiano, “dar à luz”, “trazer à luz”, “a luz foi feita” ou simplesmente “é uma luz” são expressões que se referem à busca da verdade, dos afetos mais profundos ou de uma realidade feliz. Na Bíblia, a primeira coisa que Javé faz é separar a luz das trevas, e é a primeira das criações a que ele qualifica de “boa” (cf. Gn 1, 3-4). Isaías anuncia que uma grande luz brilhará sobre as pessoas que andam nas trevas (cf. Is 9, 2). E na plenitude da Revelação, Cristo é a luz que nasce do alto, que vem iluminar os que vivem na sombra da morte (cf. Lc 1, 78-79), e ele próprio é a Luz do Mundo (cf. Jo 8, 12). Contudo, as Escrituras também reúnem outros significados para a luz: para Habacuque, a luz de Deus provoca medo, pois demonstra seu poder que estremece a Terra (cf. Ha 3, 3ss). Paulo, cercado pela luz que revelará sua vocação, fica cego (cf. Atos 9, 2-9). É que, embora um relacionamento com o bem, a verdade e a beleza predominem em seu significado, a luz deixa a porta aberta para uma certa ambiguidade.

Essa ambiguidade também aparece em português na palavra “espanto”, que significa tanto “assombro” quanto “horror”. Portanto, a escolha do verso “Trazida ao espanto da luz” para animar estas jornadas reflete a polissemia dos dois termos. A luz pode ser percebida como assombro, mas também, se for muito poderosa, como causa de dor. Não devemos esquecer que o verbo $\mu\acute{\upsilon}\omega$ aparece na raiz da palavra “misticismo”, que pode indicar abrir ou fechar lábios ou olhos, e está associado a piscar; entende-se que pelo excesso de luz. Por outro lado, é um fenômeno cotidiano fácil de verificar: nem sempre estamos em posição de receber a luz, pois muitas vezes nos incomoda ou nos machuca. No

caso de Pizarnik, a luz era frequentemente uma causa de dor e, podemos também dizer, de espanto.

Alejandra Pizarnik (1936-1972), uma notável poetisa argentina, teve uma vida difícil e tempestuosa. Sua morte trágica e precoce alimentou o mito em torno a ela como “poeta maldita”, embora seja justo e importante dizer que na vida ele foi considerado uma figura de culto por personalidades como Octavio Paz e Julio Cortázar, por seu particular estilo e por tornar sua vida uma obra de arte, como postularam os surrealistas. Sophia de Mello, por outro lado, morreu idosa, cercada de reconhecimentos e num lugar privilegiado do cânone da poesia portuguesa. Mas há algo que as une: as duas perceberam que a luz era causa de espanto, isto é, de assombro e horror. De fato, para Pizarnik, a luz poderia ser “un sol horrendo” (2004: 57), e o próprio sol “un gran animal oscuro” (p. 420), incapaz de matar a noite (p. 449). Porque o seu ambiente natural era a noite:

Toda la noche hago la noche.

Toda la noche me abandonas lentamente como el agua cae lentamente. Toda la noche escribo para buscar a quien me busca.

Palabra por palabra yo escribo la noche. (Pizarnik, 2004: 420)

Quem a procura durante a noite? É, como os místicos, algum tipo de Presença que responde à sua sede? Ou será que a mesma presença será tão ambígua quanto a luz? Indagando a verdade das coisas, e em particular de suas próprias feridas, ela diz o seguinte:

Si te atreves a sorprender
la verdad de esta vieja pared;
y sus fisuras, desgarraduras,
formando rostros, esfinges, manos, clepsidras,
seguramente vendrá
una presencia para tu sed,
probablemente partirá
esta ausencia que te bebe. (Pizarnik, 2004: 193)

Essa sede e essa ausência fazem o eu lírico retirar-se ainda mais. Por isso, ela pedirá que a noite não a deixe, nem a entregue à luz:

no me entregues,
 tristíssima medianoche,
 al impuro mediodía blanco. (Pizarnik, 2004: 186)

Tanto o eu lírico quanto o eu biográfico de Alejandra Pizarnik, que muitas vezes são difíceis de distinguir, reconheceram que não pertenciam à luz. Ou melhor ainda: que a luz, com toda sua carga vital e benevolente, era uma prisão que obrigava ao heroísmo suportar a vida de pé:

[...] El dorado día no es para mí. Penumbra del cuerpo fascinado por su deseo de morir [...] Y yo me digo: Vende tu luz extraña, tu cerco inverosímil. Un fuego en el país no visto. Imágenes de candor cercano. Vende tu luz, el heroísmo de tus días futuros. La luz es un excedente de demasiadas cosas demasiado lejanas.
 En extrañas cosas moro. (Pizarnik, 2004: 345)

Do que a luz pode ser excedente? Se perguntarmos a Alejandra, possivelmente a resposta é que a luz é a clareza que ilumina tudo o que ela não desfrutará novamente, que ela não terá, o reservado para os outros. Ela se reconhece

lejos de lo nacido
 de lo que vibra con soles
 y lleva espanto en su ritmo. (Pizarnik, 2004: 328)
 Antes fue una luz
 en mi lenguaje nacido
 a pocos pasos del amor.
 Noche abierta. Noche presencia. (Pizarnik, 2004: 167)

Ela não está no reino do amor, mas a alguns passos dele; poucos, mas o suficiente para torná-lo inacessível. Por esse motivo, a luz não lhe mostra a presença, mas é uma lembrança permanentemente do imenso vazio da ausência; a presença não está na luz, mas na noite. O excesso de luz lembra-lhe a felicidade reservada para os outros. Algo semelhante - talvez demais - ao que Pessoa, ou melhor, Bernardo Soares, declara no *Livro do Desassossego*: “Entre mim e a vida há um vidro ténue. Por mais nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar

[...] A (minha) vida é como se me batessem com ela” (Pessoa, 1982: 344). A luz não serve para apagar a distância; sua nitidez não nos permite mergulhar na aventura da presença, nem evita a dor da ausência. O excesso, em qualquer caso, é de solidão.

No entanto, se perguntarmos a Sophia, talvez a resposta seja que a luz e a manhã são uma possibilidade da vida mostrar sua própria exce-dência:

Como um fruto que mostra
Aberto pelo meio
A frescura do centro
Assim é a manhã
Dentro da qual eu entro. (Mello, 2018: 171)

Além disso, a luz revela a imensidão das coisas. Para Sophia, ver a vida e admirar o mistério que é revelado mostra como são maravilhosas as coisas mais simples:

la e vinha
e a cada coisa perguntava
que nome tinha. (Mello, 2018: 81)

Devemos, no entanto, ser prudentes. Sophia de Mello não anula ja-mais a tensão e a angústia: só que o eu lírico costuma vir à luz para encontrar o sentido das coisas. Mas ele conhece de perto o espanto e a dor das trevas:

Este é o tempo
Da selva mais obscura
Até o ar azul se tornou grades
E a luz do sol se tornou impura
Esta é a noite
Densa de chacais
Pesada de amargura
Este é o tempo em que os homens renunciam. (Mello, 2018: 132)

O último versículo é a chave: os homens renunciam. O uso da tercei-ra pessoa do plural nos permite inferir: “homens, outros, renunciam; eu não”. O eu lírico permanece firme à noite e é capaz de recusar o abando-

no. Em vez disso, Pizarnik vive essa possibilidade com desassossego. Olha para o mundo a partir do abismo e assegura-nos que descobrir a essência das coisas em seu ser mais íntimo é sem dúvida um gesto de resistência, mas que, por sua vez, causa a autodestruição do olhar:

una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos (Pizarnik, 2004: 125)

Por que não consegue encontrar a felicidade em admirar uma rosa? Parece que, ao contrário do que Silesius expressou, para ela a rosa tem um *Warum*: o problema é que esse por que, quem ela procura desesperadamente, não será revelada a menos que se adentre à noite:

Mensajeros en la noche anunciaron lo que no oímos.
Se buscó debajo del aullido de la luz. (Pizarnik, 2004: 75)

Sophia é mais sutil: ela não fala de uivos, mas sugere, na ambiguidade da palavra, que as coisas devem necessariamente ser trazidas à luz, com os riscos, as promessas e a aventura que isso implica:

O cardo floresce na claridade do dia. Na doçura do dia se abre o figo.
Eis o país do exterior onde cada coisa é:
trazida à luz
trazida à liberdade da luz
trazida ao espanto da luz. (Mello, 2018: 215)

Algo impensável para Alejandra, para quem o cardo não pode florescer, mas apenas trazer dor. Sophia de Mello abraça a ambivalência da palavra “espanto”; Alejandra Pizarnik fica com o lado mais sombrio, o do horror, o do vazio. Com as palavras, tentará cavar aquele vazio que mostra a luz, para chegar a algum lugar dentro da noite que lhe revele o ritmo vital:

Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla del naufrago. Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar. Era la luz reencontrada, doblemente apagada, pero de

algún modo más viva que mil soles. El color del mausoleo infantil, el mortuorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos el ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz. (Pizarnik, 2004: 279)

No entanto, nem tudo está perdido. Tenta encontrar no poema a chave que permita exorcizar a dor. Em uma entrevista, ela disse o seguinte:

Entre otras cosas, escribo para que no suceda lo que temo; para que lo que me hiere no sea; para alejar al Malo. Se ha dicho que el poeta es el gran terapeuta. En este sentido, el quehacer poético implicaría exorcizar, conjurar y además reparar. Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos. (Pizarnik, 2010b: 312)

Não está longe do que a própria Sophia dirá sobre o poema:

[...] Este é o poema — engano do teu rosto
No qual eu busco a abolição da morte. (Mello, 2018: 56)

Agora, apesar de procurar, apesar de tentar, o eu lírico de Pizarnik sabe de antemão que a batalha está perdida.

Tú lloras debajo del llanto,
tú abres el cofre de tus deseos
y eres más rica que la noche.
Pero hace tanta soledad
que las palabras se suicidan. (Pizarnik, 2004: 77)

As palavras cometem suicídio porque sabem que são incapazes de mergulhar tanto quanto o eu lírico pede. A riqueza existe, mas não há como alcançá-la. Isso inevitavelmente submerge-a no desassossego:

lloro, miro el mar y lloro.
canto algo, muy poco.
hay un mar. hay la luz.
hay sombras. hay un rostro.
un rostro con rastros de paraíso perdido.
he buscado.
sino que he buscado.

sino que agonizo. (Pizarnik, 2004: 376)

É surpreendente que neste poema ela use símbolos tão presentes na poética de Sophia de Mello, mas com um significado oposto. O mar não é promessa, mas infelicidade; a luz apenas revela a profundidade das trevas e as sombras. Nelas, um rosto “do paraíso perdido”, que ela procura, mas que não alcança. E essa busca sem sentido leva-lhe à agonia. Em vez disso, a autora portuguesa também parte das sombras, mas convencida de que os deuses confirmarão sua intuição: que tudo faz sentido.

[...] Desde a sombra do bosque
 Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite
 e onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla
 Desde a sombra do bosque desde a orla do mar
 caminhei para Delphos
 porque acreditei que o mundo era sagrado
 e tinha um centro [...]
 Só Antinoos mostrou o seu corpo assombrado
 Seu nocturno meio-dia. (Mello, 2003: 112)

Se a beleza do deus pagão revela que, em um horizonte de significado, num ordenamento sagrado, luz e noite podem viver juntas, o Deus cristão fará ainda muito mais:

[...] Não trago Deus em mim mas no mundo o procuro
 sabendo que o real o mostrara
 Não tenho explicações
 Olho e confronto
 E por método é nu meu pensamento
 A terra o sol o vento o mar
 São a minha biografia e são meu rosto [...] (Mello, 2018: 226)

Caminha com sentido, sabendo que a vida (a biografia e o rosto) dependem da nudez com a qual passa entre eles. Pergunta às coisas, à Criação, como Agostinho no Livro X das *Confissões*; e ela sabe que as coisas responderão. Mas o eu lírico de Pizarnik acha difícil resignar-se a essa nudez: ele se armou demais para aceitar a intempérie. O seu é um ascetismo bastante estudado. Como Piña (1999) argumenta,

este proceso de potenciar por medio de la sustracción -de énfasis, de cantidad de palabras, de recursos-, entraña una cuidadosa selección del léxico utilizado, que va reduciéndose cada vez más a las palabras, altamente estilizadas y selectas, de una lengua culta, prestigiosa y alejada de los escenarios y las experiencias propias de la vida cotidiana. (Piña, 1999: 109)

É por isso que ela não tem escolha a não ser continuar perguntando:

[...] ¿Quién es el heredero del viento,
quién me llena la boca de días,
quién hace que yo viva?
¿Quién prueba una verdad
en mi dolor sin fondo? (Pizarnik, 2004: 332)

O Deus judaico-cristão (lembre-se de que ela foi educada no judaísmo, ao qual pertenciam seus pais, exilados da Europa Oriental) não é consolo, porque, como Moisés (cf. Ex 33, 22-23), ele revela apenas as costas. Em seu diário íntimo, ela escreve para um destinatário que claramente não é humano:

¿Por qué me hiciste llena de sed?
¿Para qué pusiste en mí todos los deseos y todos los anhelos?
¿Por qué me formaste las manos en posición de estrechar otras?
[...] ¿Por qué me obligaste a ser deseo puro?
Si sabías que la desposesión es la llave de mi reino.
[...] Y por qué estoy en el final de mi vida.
Pregunto porque para ello fui hecha. (Pizarnik, 2010a : 294)

Confrontado com as questões mais profundas da existência, o eu lírico parece endereçar ao (D)estinatário a quem havia endereçado uma questão dramática muitos anos antes. Pergunta ainda válida:

[...] ¡Pudiera ser tan feliz esta noche!
Aún quedan ensueños rezagados.
¡Y tantos libros! ¡Y tantas luces!
¡Y mis pocos años! ¿Por qué no?
La muerte está lejana. No me mira.
¡Tanta vida Señor!
¿Para qué tanta vida?
(Pizarnik, 2004: 57-58)

Como a pergunta permanece válida, a falta de resposta praticamente a leva a tomar a decisão mais dramática:

¿Cómo no me suicido frente a un espejo
y desaparezco para reaparecer en el mar
donde un gran barco me esperaría
con las luces encendidas?
¿Cómo no me extraigo las venas
y hago con ellas una escala
para huir al otro lado de la noche? [...]
Señor
La jaula se ha vuelto pájaro
Qué haré con el miedo (Pizarnik, 2004:103)

Em 25 de setembro de 1972, Alejandra Pizarnik, internada num hospital psiquiátrico por causa de uma crise depressiva, toma uma dose letal de cinquenta comprimidos de barbitúrico. Graziano, para quem a morte de Pizarnik é uma espécie de autenticação retrospectiva da sua obra, também sustenta que, dessa maneira, os poetas malditos são irmãos de Cristo, pois neles o nexo criação / autodestruição dá origem a

un contexto en que la relación del hombre con la palabra y con el mundo no es muy diferente de la de su desventurado Dios cristiano, quien en la encarnación encontró el sentido de su muerte curiosamente entrelazado con su creación. Cristo debe haber venido al mundo [...] para mostrar que la falta de sentido también es divina (Graziano, 1984: 9-10)

No momento em que Alejandra Pizarnik se rende ao espanto da luz, Sophia de Mello publica *Dual*, em um de cujos poemas ela diz: “Caminhei na luz nua” (Mello, 2003: 112). Essa nudez é o que lhe permitiu se deixar guiar por uma luz que vem do alto:

Eu caminhei na noite
Entre silêncio e frio
só uma estrela secreta me guiava. (Mello, 2018: 176)

Somente quem, como Sophia, acredita na nudez de sua vida, pode ser guiada por uma estrela, para que possa continuar caminhando.

Dessa maneira, cumpriu o propósito que foi feito em seu primeiro poema publicado:

A pesar das ruínas e da morte
Onde sempre acabou cada ilusão,
A força dos meus sonhos é tão forte,
Que de tudo renasce a exaltação
E nunca as minhas mãos ficam vazias. (Mello, 2018: 45)

No final dos seus dias, ela deixou uma produção imensa. Em grande parte, é porque, apesar de sua desapropriação e nudez, abraçar a ambiguidade da luz fez que suas mãos nunca se esvaziassem e que seus sonhos pudessem renascer. Desde o início, a luz transfigura sua realidade e a coloca ao lado do espanto como assombro. Ou, de qualquer forma, como assombro e horror. Para Pizarnik, ao contrário, o espanto é apenas horror. Irmãs no espanto da luz - daquela luz condenada a aparecer e desaparecer ciclicamente -, elas deram respostas diferentes do ponto de vista existencial, mas igualmente pródigas do ponto de vista poético. O mistério dessa luz que é Deus – o que inclui sua fuga - e que é o amor, e que é a nossa vida, nos faz piscar. Diante do espanto da luz, Alejandra fechou e abriu os olhos repetidamente, até que decidiu fechá-los para sempre. Sophia, por outro lado, honrando seu nome, manteve-os abertos até o fim. Paradoxalmente, a poesia das duas continua a iluminar e mostra em sua validade que o horror, as trevas e a morte não têm a última palavra.

Referencias

- GRAZIANO, Frank (comp.) (1984). *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México: FCE.
- PESSOA, Fernando (1982). *Livro do desassossego*. Lisboa: Atica.
- PIÑA, Cristina (1999). *Poesía y experiencia de Ilímite: Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar.
- PIZARNIK, Alejandra (2004). *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.
- PIZARNIK, Alejandra (2010) (a). *Diarios*. Buenos Aires: Lumen.

- PIZARNIK, Alejandra (2010) (b). *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (2018). *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, Sophia de (2003). *En la desnudez de la luz*. Salamanca: Ediciones de la Universidad.

Teo
Lite
raria



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

* Membro asociado
da Alalite. Contato:
silviajuliac@gmail.com

“Busco el nacer de la luz...”

Decir el desierto y la sed en la poética de Hugo Mujica.

«I seek the birth of light ...»

Saying the desert and the thirst
in Hugo Mujica’s poetics.

**Silvia Julia Campana*

Resumen

La poesía de Hugo Mujica, poeta argentino contemporáneo, nos sumerge en un espacio literario en el cual el silencio, el deseo, el desierto, la sed, el vacío perfilan un camino que conduce al acontecimiento del poetizar. Poeta del silencio que revela honduras de las cuales somos protagonistas, que oscilan entre paradojas: palabra-silencio, desierto y sed, luz y oscuridad, trascendencia e inmanencia, presencia y ausencia, que nos asoman al abismo de belleza y misterio del cual pendemos. La obra de Mujica está atravesada por lo sagrado como lo inaugural, la fuente que conduce al poeta-pensante a cavar hondo en lo más despojado, “allí donde la vida es la de todos, donde desnudos, somos todos un mismo rostro”. Y su decir es testigo y fruto del diálogo con otros, entre ellos: Juan de la Cruz, el maestro Eckhart, Heidegger. Nos adentraremos en su espacio poético para volvernos escucha de esta hondura y descubrir la tensión que lo rodea, hacia el misterio de lo indecible.

Palabras clave: desierto, sed, decir
poético, espacio sagrado.

Abstract

The poetry of Hugo Mujica, a contemporary Argentine poet, immerses us in a literary space in which silence, desire, desert, thirst, emptiness outline a path that leads to the event of poetizing. Poet of silence who reveals the depths that we are protagonists, which oscillate between paradoxes: word-silence, desert and thirst, light and darkness, transcendence and immanence, presence and absence, that show us the abyss of beauty and mystery from which we hang. Mujica's work is crossed by the sacred as well as the inaugural, the source that leads the poet-thinker to dig deep into the most deprived, "where life is everyone's, where naked, we are all the same face". And his saying is a testimony and the fruit of dialogue with others, including: Juan de la Cruz, Meister Eckhart, Heidegger. We will enter his poetic space to become a listener of this depth and discover the tension that surrounds it, towards the mystery of the unspeakable.

Keywords: desert, thirst, poetic saying, sacred space

“Busco el nacer de la luz...”

Decir el desierto y la sed en la poética de Hugo Mujica.

Amanece y
callo;
callo todo miedo, callo cualquier
presagio,
busco un alba virgen de mí,
busco el nacer de la luz,
no su alumbrarme.¹

Hugo Mujica, poeta argentino contemporáneo, nacido en 1942² testimonia desde su propia vida la búsqueda de la voz que lo identifique, desde la creación poética que significa para él el evento más originario en el cual comenzamos a ser. En su búsqueda

1. MUJICA, Hugo; *Y siempre después del viento*. Madrid: Visor Libros, 2011, p. 14.

2. Tiene publicados más de veinte libros. Sus últimos ensayos son: *Origen y destino; La palabra inicial; La mitología del poeta en la obra de Heidegger; Flecha en la niebla. Identidad, palabra y hendidura; Poéticas del vacío. Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía; Lo naciente. Pensando el acto creador; La casa y otros ensayos; La pasión según Georg Trakl. Poesía y expiación; El saber del no ser. Desierto, cábala, el no-ser y la creación; Dioniso. Eros creador y mística pagana. Solemne y mensurado y Bajo toda la lluvia del mundo son sus dos libros de relatos*. En su página web www.hugomujica.com.ar podemos encontrar todas sus publicaciones así como lo ya escrito sobre él.

da del “nacer de la luz” recorrió los caminos y saberes más diversos: bellas artes, filosofía, teología; en la década del 60 vivió como pintor plástico en el Greenwich Village de Nueva York y vivió después siete años en un monasterio trapense donde conoció a Thomas Merton y donde, en medio de un silencio habitado, comenzó a escribir porque aprendió a escuchar, que es para él el momento originario. La amplitud de su experiencia se ve reflejada en la vastedad de sus intereses que abarcan tanto la narrativa como la mística y la poesía, la ética y la estética. Se define a sí mismo como alguien que piensa poéticamente o que poetiza pensativamente.

Su decir poético es despojado, silencioso, espacial, profundo y nos sumerge en una escucha atenta, a la vez sonora y visual en la cual sólo resta demorarnos. Su escritura es dialógica, dada la vastedad de sus intereses muestra aristas que van de lo teológico a lo filosófico, transidas por lo religioso, el misterio, la mística, que laten, subyacen en la raíz³. No le interesa ser encasillado en una categoría, es él y su originalidad pero en sus raíces, en la prefiguración de su decir desfilan autores y lecturas que colaboran en el armado de su propia y paradójica figura literaria.

Nos adentraremos en su obra desde los autores primordiales en los cuales abreva su pensamiento (prefiguración) para detenernos en su obra, en su lenguaje poético que oscila entre paradojas: palabra-silencio, desierto y sed, luz y oscuridad, trascendencia e inmanencia, presencia y ausencia (configuración), que nos asoman al abismo de belleza y misterio del cual pendemos, en el que nos asomamos en busca de la luz (refiguración) y volvemos escucha de esta hondura en tensión hacia el misterio de lo indecible.

3. El estudio de este poeta se encuentra enmarcado en el ámbito del Seminario Permanente Interdisciplinario entre Literatura y Teología dependiente de la Universidad Católica Argentina y dirigido por la Dra. Cecilia Avenatti. Hemos dedicado a este autor varios de nuestros escritos presentados en los últimos congresos interdisciplinarios de ALALITE (Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología) publicados en <http://revistas.pucsp.br/teoliteraria>. También en www.bibliotecadigital.uca.edu.ar

1 - Las voces de los otros prefiguran el poema

La comprensión poética no aboca a un discurso
sobre lo comprendido,
no es siquiera un acto del pensar:
es la sensibilidad,
la vulnerabilidad pasible de acoger,
de dejar venir, de amparar lo otro como otro;
es el dejarse alterar por la alteridad,
transfigurar el sentido,
iluminar por la belleza,
o herirse por lo sublime⁴.

Escuchar es primero para Mujica y esa escucha se torna apertura para recibir las voces de los otros que van prefigurando el humus donde su poética echará raíces. Meister Eckhart, Angelus Silesius, Juan de la Cruz, Martin Heidegger entre otros son fuente donde su pensamiento se expande y se abren horizontes nuevos para estos tiempos de ausencia.

Dedica a Heidegger el ensayo “La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Martin Heidegger”, hoy reeditada, donde más que hacer filosofía lo que hace es poetizar al pensador, buscando en el mito y el lenguaje místico un lugar originario de expresión del hombre que canta lo sagrado. Afirma Mujica en el prólogo:

Este no es un libro sobre filosofía, no busca serlo, tampoco es un libro *sobre* Martin Heidegger, busca sí ser un libro *desde* él. Ser tan sólo una de las posibles formas de escuchar su voz, casi me atrevería a decir, una de las posibles “leyendas” que pueden escribirse acerca del héroe protagonista de su pensar: *el poeta*. Aquel que no dice al Ser [...] sino que “ nombra lo Sagrado”. El que se asombra y maravilla porque el *Ser se dice en su poetizar*⁵.

Su interés recae en el último Heidegger, el crítico de la técnica, el que busca en los poetas un nuevo decir, la palabra inicial que inaugura el habitar poético, que supone un apertura oyente hacia lo que se dona gratuitamente. El poetizar es acontecimiento donde la verdad se manifiesta, se desoculta en una “apertura donde la luz y el silencio se reúnen

4. MUJICA, Hugo; -Lo naciente. Pensando el acto creador. Valencia: Pre-textos, 2007, p. 81.

5. IDEM -La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Martin Heidegger. Madrid: Trotta, 19962, p.11

protegidos y custodiados”⁶ porque “el habitar poético es un habitar/en lo abierto://un morar receptivamente,/un decir con el lenguaje de la entrega,/un decir sin porqué y sin decirse://un responder.”⁷

El habla se transforma en “morada del ser”, intimidad abierta que se dilata abriéndose hospitalidad como “advenimiento del Ser a la palabra” y hace del lenguaje nuestra patria, “el lenguaje que habitándolo el hombre es”⁸. El poeta deviene custodio de este misterio que no quiere ser apresado sino escuchado, sin explicaciones lógicas porque las sobrepasa en un desborde de sentido.

Y Mujica, desde este recorrido, necesita detenerse en lo que muchos consideran fuente del Heidegger poético, la mística renana, especialmente Meister Eckhart, y Angelus Silesius su discípulo, cuyas huellas podemos vislumbrar en su pensamiento. “La razón de ello radicaría en que el profesor de Friburgo encontró en el peculiar modo de pensar y expresarse de Eckhart una alternativa al lenguaje objetivista [...] impuesto desde antiguo en el ámbito de la metafísica y que [él] pretendía superar”⁹. Le impacta una recreación del lenguaje que es lo que él mismo busca. No podemos detenernos ahora en detalle en el místico renano¹⁰ pero sí rescatamos un término, *Gelassenheit*, desapego, abandono, que no es la *apatheia* de los estoicos ni la *ataraxia* de los epicúreos sino, afirma Mujica, “un estado de libertad, de disponibilidad y dilatación del alma para, ahora sí, el fin para el que fue creada [...]: recibir la Palabra y darle el espacio oyente en el que pueda labrar su resonancia. En el que pueda expresar su comunicación creativa y creadora”¹¹.

Disponibilidad total a la escucha desde el vaciamiento de sí, es ir

6. IBIDEM. p. 87.

7. MUJICA. Lo naciente, p.175.

8. MUJICA. La palabra inicial, p. 90-91.

9. FILIPPI, Silvana. “Ecos de la mística eckhartiana en la obra de Martin Heidegger”. En: AAVV, La mística medieval en el pensamiento contemporáneo. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2011, p. 1-2.

10. Remitimos a nuestro trabajo “Abismados por el misterio. Eckhart, Heidegger y el poeta Mujica en diálogo interdisciplinario” presentado en el VII Congreso ALALITE, Río de Janeiro, Brasil, septiembre 2018 de próxima aparición en la revista en línea Teoliteraria.

11. MUJICA. La palabra inicial, p. 165.

a Dios sin dios, sin método, desde la pura gratuidad, camino hacia el fondo del alma donde Dios y cada uno de nosotros es uno, como acontecimiento radical. Y Heidegger invita al desapego respecto de los entes para acceder al pensar del ser, ya que “la Serenidad para con las cosas y la apertura al misterio se pertenecen la una a la otra, [...] nos abren la perspectiva hacia un nuevo arraigo”¹².

Y las voces de los otros se completan con la de los místicos, la inefabilidad de su decir que trata de expresar y apresar una experiencia, que sólo el lenguaje poético puede llegar a balbucear. Su ensayo “Poéticas del vacío” piensa cantando a Orfeo, a Celan y a Juan de la Cruz, a lo largo de cinco textos donde una ausencia llama y una presencia responde y se plasma texto. Asomarse a sus palabras es ingresar en una vorágine que no deja de asombrarnos y transformarnos, porque “escribir es iniciar, nombrar la ausencia,/después seguir tras lo iniciado,/trazo primero,/puerta de una nueva partida, o del único encuentro/que no es eco de la espera:/lo desconocido/”¹³. Se suceden términos en este ensayo que definen su poética: el desierto, la sed, el dolor, la ausencia, el amor, el exceso, la noche, el vacío. Mujica hace uso del lenguaje místico pero su contexto posmoderno lo sitúa en otro decir para un tiempo de eclipse, de ausencia. Podemos ahora escuchar su voz.

2 - La voz del poeta: configuración de un lenguaje

La poesía es el deseo de las palabras,
el llamado de lo imposible.
En ese imposible que llama
se abre la posibilidad que responde:
el poema¹⁴.

La obra poética de Mujica se nos da como un juego entre espacios, el espacio exterior intenta reflejar el interior, que a su vez es el intento de expresión, muchas veces, de lo indecible, del “llamado de lo imposible”.

12. HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 28.

13. MUJICA, Hugo. *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta, 2009, p. 73.

14. IDEM. *Lo naciente*, p. 120.

Su decir poético juega con nuestros sentidos ya que no sólo se trata de leer o escuchar la sonoridad del poema, sino que visualmente el espacio se muestra particular, minimalista. La disposición de sus versos en la página deja un gran espacio en blanco el cual se fue acentuando en los últimos años. Y su lenguaje causa el mismo efecto, es conciso, breve, hay también un blanco que no se dice, que se insinúa o que sólo es un callar. Gran paradoja: un decir callando. Afirma Mujica en una entrevista ante la pregunta sobre la disposición del poema en la página:

[...] no sé el motivo por el que lo hago. [...] para mí es parte de la composición. Para mí la espacialidad o la diagramación [...] de la página es parte de la expresión. [...] es parte de la escritura. Así como, de alguna forma, lo que trato de transmitir es el silencio del que la palabra acontece, también ese silencio se hace espacialidad en la página donde predomina un espacio de gratuidad o de vacío, en el cual las líneas tienen espacio para resonar y jugar¹⁵.

El diagrama que enmarca el poema es en sí mismo poesía, pues es expresión del silencio desde el que acontece la palabra: “la poesía es el encuentro/entre dos silencios,/entre ella y la escucha;//ni el uno y ni el otro preceden a ese encuentro,/acontecen allí,//allí donde el acontecimiento habla,/en el poema, donde la escucha dice.//”¹⁶. La escucha originaria signa el encuentro con el silencio y a la vez con la ausencia porque “esperar la creación/es custodiar la ausencia,//invitarla,/como la mano del mendigo la dádiva,/como el poeta en el olvido de sí//”¹⁷.

Establece un jugo paradójico: silencio-palabra, escucha-habla e irrumpe el vacío que, en contra de nuestra primera intuición, no es la nada o la carencia, sino que, en relación con la filosofía oriental y con Heidegger, es una “oquedad que entraña la potencialidad para la exis-

15. LLANOS GOMEZ. Hugo Mujica y el acto creador. Entrevista: Hugo Mujica (2) – N° 37 *Espéculo* (UCM), p. 2.

16. MUJICA. –Lo naciente, p. 69.

17. IBIDEM. P. 47.

Silencio-desierto-ausencia son lugares comunes en la poética de Mujica donde vislumbramos las voces de Eckhart y su “ir a Dios sin dios”, Silesius y el sin porqué de la rosa, Heidegger y el abandono, Juan de la Cruz y el desasimiento... Adentrarse en sus poemas nos invita a seguir las huellas de lo inefable que escondido habita en ellos, conmueve el deseo, aumenta la sed. Este lenguaje remite siempre a un “plus”, a un silencio-palabra originario que, como afirma Mandrioni, “se trata de un silencio, nuevo y fecundo, que existe gracias a la palabra humana y a partir del cual brotan las auténticas palabras. [...] Toda palabra humana es un mensaje de lo eterno en el tiempo; es la resonancia de un *dicho* desde siempre”²³. Hay una apertura al misterio y el poeta es quien le da voz, voz que es refigurada en la recepción que de ella hacemos, como la alteridad del poema que en su búsqueda, encuentra.

3 - La otra voz:

del asombro a la luz en la refiguración del poema

Todo poema es él
y lo que en él se abre: la alteridad de sí mismo,
lo inagotable, lo que no dice
para que allí nos escuchemos²⁴.

Desde este poema nos sumergimos en la hermenéutica del texto en el que se abre la alteridad, nos involucra pues, como afirma Ricoeur, “el texto sólo se hace en la interacción de texto y receptor. [...] Lo que se comunica, en última instancia, es, más allá del sentido de la obra, el mundo que proyecta y que constituye su horizonte”²⁵. Hay otra voz, la nuestra, la de los contempladores de la obra, la cual es recibida como un don, como un desborde. Mujica no quiere ser encasillado, definido como un poeta místico, sin embargo, no puede negar la apropiación que su decir hace de ese lenguaje, que en estos tiempos nos conmueve y nos remite a algo más que no está dicho, sólo insinuado y por ello percibido. Afirmo

23. MANDRIONI, Héctor. *Hombre y poesía*. Buenos Aires: Ágape Libros, 2008, p. 16-17.

24. MUJICA. *Lo naciente*, p. 156.

25. RICOEUR, P. –Tiempo y narración. *Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI Editores, 20096, p. 152-153.

el autor en *Poéticas del vacío* que “[l]a diferencia entre lo imposible que llama y lo posible que responde, entre el vacío y sus poéticas, entre lo ya escrito aquí y lo que el decir no abarca, es el espacio que es y abre el lector, el hospedero: el futuro creador de toda escritura. Su apertura, su afuera, su travesía y su volverse a nacer”²⁶.

Su poética pide vaciarse en escucha atenta para transitar, desde la herida que somos, entre orillas, tras el deseo que nos toma por enteros, y canta el poeta: “Se pone el sol/y el camino se va aunando/con la noche./De regreso,/cada hombre encorva/su espalda/lleva el peso de la vida,/carga el miedo a la muerte/(la carga que nos hiera/la herida que nos hermana)”²⁷. El camino a recorrer es arduo y somos seres insertos en una sociedad que hoy cuestiona todas las certezas, invierte todo lo que hasta ayer era un valor. ¿Es este el súper hombre de Nietzsche? ¿Es este un mundo sin verdad, sin bien, sin belleza, sin Dios? Bruno Forte afirma que es “la noche del mundo” y que

Se trata de la condición del tiempo de la pobreza en la que nos encontramos; no es la noche de la carencia de Dios, sino la noche, mucho más dramática, de la incapacidad de sufrir por esa carencia. No es la ausencia del último Dios la que constituye la crisis del tiempo en que vivimos, sino el no sentir nostalgia del Último²⁸.

La relación entre Mujica y Dios se insinúa en su poética como lo esperado, lo por venir o la fuente, lo no nombrado porque el nombrarlo significa posesión, encierro conceptual. A las preguntas que le hacen sobre su concepto de Dios el responde que es la gran interrogación, la incógnita, la pregunta de la vida y se dice escritor “desde” el misterio, no “sobre” él. La minúscula caracteriza el lexema “dios”, como un eco de nuestro tiempo, en búsqueda de *ese ir a Dios* sin el dios que nombramos

26. MUJICA. *Poéticas del vacío*, p. 14.

27. MUJICA. *Y siempre después del viento*, p. 65.

28. FORTE, Bruno. *A la escucha del otro*. Salamanca: Sígueme, 2005, p. 11. Cfr. también PAZ, Octavio. *-El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 117: “El mundo de lo divino no cesa de fascinarnos porque, más allá de la fascinación intelectual, hay en el hombre moderno una nostalgia.”

y afirma que “poeta o místico es quien ve en la presencia, el vestigio de una ausencia, quien escucha en el silencio *la música callada y la soledad sonora*”²⁹, ya que, canta, “[...] Entre la noche y el alba la cita imposible de cada vida: la ausencia que el alma abraza”³⁰.

En el poema *Abrir las manos*, se abre a una nueva dimensión, la otredad

Conocernos es una entrega,
no un saberse,
es soltarnos
y descubrir que no nos hundimos,
que estuvimos siempre
sostenidos³¹.

Podemos vislumbrar en el horizonte una luz, somos seres sostenidos, que avizoran un amanecer confiado en el cual soltarse... ¿hacia quién? ¿hacia qué? Forte, en continuidad con el texto citado, abre una ventana a la esperanza al afirmar que: “En esta noche del mundo el formularse la pregunta acerca del otro sigue siendo el único camino para abrirse a la búsqueda de la patria perdida”³². La salvación viene del encuentro con los otros o con el sumamente Otro. Se trata de dejarse interpelar desde esta poética, transformar la propia voz y quizás permitirse escuchar la Voz que nos nombra desde el silencio eterno. En un juego que establece en su poesía entre dos orillas acontece el derrame del don, como un relámpago: “Otra vez la única vez:/un relámpago/su parto y su partida.//Se pueden medir orillas/pero nunca, jamás,/lo que entre ellas se abre,/lo que lo abierto regala”³³. Porque “Abrirse al don es ya el don de lo abierto:/la íntima lejanía de lo mutuo,/la transparencia”³⁴.

La obra de Mujica está atravesada por lo sagrado como lo inaugural,

29. MUJICA. Poéticas del vacío, p. 53.

30. MUJICA, Hugo. “Entre la noche y el alba” en: *Poesía completa. 1983-2004*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005, p. 424.

31. MUJICA. Y siempre después del viento, p. 58.

32. FORTE, B. A la escucha del otro. p. 11.

33. MUJICA. Y siempre después del viento, p. 39.

34. MUJICA. Lo naciente, p. 191.

la fuente que conduce al poeta-pensante a cavar hondo en lo más despojado, “allí donde la vida es la de todos, donde desnudos, somos todos un mismo rostro”. Afirma Rodríguez Francia que “la poesía de Mujica remite constantemente a un *plus* presente de manera constante, pero al mismo tiempo inasible. Y [...] remite a una *ausencia* que en forma permanente siente y persigue, en una suerte de doloroso y a la vez anhelante peregrinaje. Hay un “cielo” más allá de sus poemas, latente como misterio en los versos de todos sus libros de poesía”³⁵. Debemos dejar que el poema resuene en cada uno de nosotros y para ello debemos hacerle espacio y su voz se unirá a la nuestra componiendo una música propia. Ese *plus* abre ante cada lector su propia búsqueda, en infinitos caminos plagados de ausencia y presencia, de luz y oscuridad, de encuentros, de silencios, porque

El poema es el decir
que deja escuchar lo que no fue dicho en él,
lo indecible,
lo que no está pero debe aparecer:
la poesía, lo que calla en él³⁶.

Cada uno hace propio ese decir y callar en total disponibilidad a la escucha originaria, esperando el tiempo propicio donde la espera se torne esperanza de un nuevo nacer:

Un poema dice lo que se da a oír,
calla lo que se ofrece a escuchar;
lo que sólo al ser escuchado
nace en quien lo escucha³⁷.

“Busco el nacer de la luz” llamamos a esta exposición, desde un verso de Mujica que reclama y expone esta búsqueda incansable y común a todo hombre, aunque el mundo proclame que no hay luz, aunque hablemos de desierto y ausencia, el poema anuncia las huellas de la pre-

35. RODRÍGUEZ FRANCIA, A El “ya pero todavía no” en la poesía de Hugo Mujica. Buenos Aires: Biblos, 2007, p. 50

36. MUJICA. Lo naciente, p. 150

37. MUJICA. Lo naciente, p. 162.

sencia. Y en un canto de esperanza finalizamos con las palabras de otra poeta argentina, Lucía Carmona quien introduce su poemario “Y Dios entre los páramos” con estas palabras:

Porque sabemos que cada día el vuelo es más difícil y la tierra se nos une duramente a los pies, porque sabemos que nuestra mínima condición nos aleja del deslumbramiento, es el poema el que llueve de voz, y habla. Quien ha supuesto que el mensaje del hombre tiene límites, el límite del dolor, el límite de la pequeñez absoluta, que contemple la testificación eterna del poema y encontrará la clave de la continuidad de la palabra. Esa misma tierra que nos aferra es la que nos proporciona el pan de la magia, la que nos convierte en peregrinos alucinados. Ella, la madre tierra, la que conoce la virtud del soplo por la culpa de la permanencia. La que describe el rostro de la eternidad a través de los pueblos. La que nos ama con todo el amor del universo. Por eso, briznas inexplicables, sedientas de iluminación sin espinas, transitamos el páramo para encontrar el río caudaloso y dulce de la presencia de Dios, de Dios y del poema³⁸.

Bibliografía

- MUJICA, Hugo. *Y siempre después del viento*. Madrid: Visor Libros, 2011.
- MUJICA, Hugo. *Lo naciente. Pensando el acto creador*. Valencia: Pretextos, 2007
- MUJICA, Hugo. *La palabra inicial. La mitología del poeta en la obra de Martin Heidegger*. Madrid: Trotta. 1996².
- MUJICA, Hugo. *Poéticas del vacío*. Madrid: Trotta, 2009⁴.
- MUJICA, Hugo. *Poesía completa 1983-2001*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- CARMONA, Lucía. *Y Dios entre los páramos*. Buenos Aires: Índice, 1987.
- FILIPPI, Silvana. “Ecos de la mística ekhartiana en la obra de Martin Heidegger”. En AAVV, *La mística medieval en el pensamiento contemporáneo*. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2011.
- FORTE, Bruno. *A la escucha del otro*. Salamanca: Sígueme, 2005. ISBN 84-301-1575-7.

38. CARMONA, L.- Y Dios entre los páramos. Buenos Aires: Índice, 1987, p. 7.

- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- LLANOS GÓMEZ. “Hugo Mujica y el acto creador”. Entrevista: Hugo Mujica (2) – N° 37 Espéculo (UCM).
- MANDRIONI, Héctor. *Hombre y poesía*. Buenos Aires: Ágape Libros, 2008.
- MARTÍN MORILLAS, Antonio, “La nada en el segundo Heidegger y el vacío en Oriente, Hermenéutica contrastiva”. Tesis doctoral. Departamento de Filosofía. Universidad de Granada, 2003. En línea <https://hera.ugr.es/tesisugr/16760268.pdf> Consultado 10/05/2019.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI Editores, 2009⁶.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María. *El “ya pero todavía no” en la poesía de Hugo Mujica*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012¹⁹.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

26.01.2021

Aprovado em

22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Docente na Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa -núcleo regional do Porto, atualmente se dedica ao estudo do pensamento histórico-filosófico de Paul Ricoeur. Contato: martinhosoares@gmail.com

O Sagrado e o Mistério como categorias de análise e interpretação do Religioso na Literatura: a leitura de Dalila P. da Costa do Moby Dick de Melville

The Sacred and the Mystery as
categories of analysis and interpretation
of the Religious in Literature: the
reading of Dalila P. da Costa from
the Moby Dick of Melville

**Martinho Tomé Soares*

Resumo

O objetivo deste ensaio é o de enquadrar a análise do Moby Dick de Melville feita pela filósofa, ensaísta, poetisa e pensadora Dalila Pereira da Costa à luz da grelha conceptual desenvolvida pela Fenomenologia e Hermenêuticas da Religião. A evocação de categorias de análise como sagrado e mistério ou de conceitos como mito e símbolo, usados por autores como G. van der Leuw, R. Otto, M. Eliade, P. Ricoeur, J. M. Velasco, ajudam a contextualizar e aclarar as linhas de interpretação desenvolvidas pela autora portuguesa.

Palavras-chave: Dalila Pereira da Costa; Melville; sagrado; mistério; mal; símbolo

Abstract

The purpose of this essay is to frame the analysis of Melville's *Moby Dick* made by the philosopher, essayist, poet and thinker Dalila Pereira da Costa in the light of the conceptual framework developed by Phenomenology and Hermeneutics of Religion. The hint of analysis categories such as sacred and mystery or concepts such as myth and symbol, used by authors such as G. van der Leuw, R. Otto, M. Eliade, P. Ricoeur, J. M. Velasco, help us to contextualize and clarify the lines of interpretation developed by this Oporto author.

Keywords: Dalila Pereira da Costa; Melville; sacred; mystery; evil; symbol

O conceito de Sagrado foi introduzido na ciência moderna das religiões por Rudolf Otto na obra *O Sagrado* e apropriado por Mircea Eliade como vetor para a compreensão da estrutura de nível que se produz em todo e qualquer fenómeno religioso¹. Retomando criticamente os trabalhos de R. Otto e de Mircea Eliade, o teólogo espanhol Juan Martín Velasco não identifica o sagrado com o numinoso², de que o mistério seria apenas um elemento, mas alarga o conceito, definindo o sagrado como ordem ou âmbito da realidade na qual se inscrevem todos os elementos que compõem o facto religioso ou as múltiplas manifestações do facto religioso³.

Assim sendo, a religião é antes de mais uma relação com o sagrado, *ordo ad sanctum*, e é à luz do âmbito do sagrado que um objeto, um homem ou uma ação podem receber o atributo de religiosos. Ao considerar o sagrado como ordem ou âmbito da realidade, entende-se que: não constitui, no seu aparecer, uma realidade distinta nem existe

1. Vide OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1992 (versão original – *Das Heilige, über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalem*. Breslau: Trewendt und Granier, 1917; ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1992 (versão original – *Das Heilige und das Profane*. Hamburg: Rowohlt, 1957); ELIADE, Mircea – *Tratado de história das religiões*. Porto: Edições Asa, 1997.

2. VELASCO, Juan Martín. *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Editorial Trotta, 2006, pp. 125-126.

3. *Ibidem*, p. 87.

separado dos factos religiosos particulares, mas que existe como “propriedade transcendental” do religioso; a religiosidade ou caráter religioso de uma realidade constitui-se em relação a este âmbito (por via de uma conexão ou relação); as realidades profanas ou mundanas não sofrem qualquer mudança na sua essência físico-empírica ao inscreverem-se nesta ordem do sagrado; o sagrado não “é” uma realidade determinada físico-empiricamente, mas manifesta-se em tal realidade como suporte objetivo, transcendendo todas as realidades na sua dimensão empírica⁴; é anterior à fração sujeito-objeto, expressando-se através de aspetos subjetivos e objetivos, dado que os engloba a ambos. Em suma, citando ainda Velasco, diríamos que «a ordem do sagrado realiza-se nas múltiplas manifestações concretas a que chamamos religiões, as quais, juntas, constituem a história da realização do sagrado ao longo da existência da humanidade sobre a terra»⁵. O sagrado é em termos fenomenológicos e epistemológicos maior, mais amplo, do que qualquer religião isolada, na medida em que abarca todas as manifestações do fenómeno religioso nas suas múltiplas variantes.

O conceito de Deus, não sendo propriedade comum a todos fenómenos religiosos, afigura-se redutor e inadequado para definir o núcleo do sagrado. Em seu lugar, Juan Martín Velasco considera o Mistério como a essência do sagrado. O Mistério é o termo ou objeto da atitude religiosa, é aquilo que constitui, estrutura e dá ao sagrado o significado que possui. Assim sendo, o Mistério não é uma forma primitiva de Deus, a partir da qual teriam depois derivado por evolução as formas históricas que hoje conhecemos. Não corresponde tão-pouco ao Deus ou aos deuses das religiões como o Cristianismo, o Judaísmo, o Islamismo,

4. O sagrado distingue-se do profano na medida em que este último delimita a realidade como empírica, espaço-temporal, enquanto que o sagrado delimita o nível simbolizador de algo superior e fundante. Qualquer manifestação religiosa começa por ser uma rutura com a vida ordinária. O aparecimento do sagrado provoca uma rutura de nível. O sagrado ergue-se como um mundo específico em relação ao profano. A entrada em contacto com o mundo do sagrado remete o sujeito religioso a uma ordem de realidade transcendente, que se define como absolutamente superior.

5. VELASCO. *Introducción*. p. 205.

o Hinduísmo ou o Budismo. **«O Mistério é a categoria interpretativa com a qual designamos o que têm em comum todas as formas de divindade, isto é, todas as configurações que o sujeito deu do que é o objeto da sua atitude religiosa»**⁶. Segundo Velasco, o Mistério é o nome da divindade no qual se concentram todas as formas da mesma divindade, no qual todas coincidem, e no qual todos os sujeitos religiosos se reconheceram. **É a categoria fenomenológica e hermenêutica que permite de forma abrangente e universal designar o objeto de todas as atitudes religiosas. Ou, pegando nas suas palavras:**

Mistério designa para nós a Presença da Absoluta transcendência na mais íntima imanência da realidade e da pessoa, à qual se referem as variadíssimas representações do anterior e superior ao homem a que remetem todas as religiões⁷.

Já R. Otto insistia na ideia de que a única maneira de nos referimos ao mistério é por intermédio de predicados racionais ou atributos, que não esgotam a ideia da divindade, pois referem-se a um elemento que não é racional. Mas isso não significa que nada se possa dizer, caso contrário o misticismo ficaria reduzido ao silêncio, quando vemos que é muito expressivo e loquaz. Com efeito, o homem religioso percebe e pressente o mistério como experiência viva numa variedade múltipla de formas que apontam sempre para essa realidade que se revela e esconde por trás do nome do inefável, núcleo de qualquer manifestação religiosa.

O termo ou objeto da atitude religiosa é o próprio Mistério como realidade absolutamente suprema, fim último e definitivo para o homem. Mircea Eliade, na sua peculiar forma de entender o sagrado – categoria central do mundo das religiões – criou o neologismo “hierofania” para de-

6. *Ibidem*, p. 125.

7. «Misterio designa para nosotros la Presencia de la Absoluta transcendencia en la más íntima imanencia de la realidad y la persona, a la que se refieren las variadíssimas representaciones de lo anterior e superior al hombre a lo que remiten todas las religiones» (*Ibidem*, p. 125).

signar o objeto da relação religiosa, que para nós é o Mistério. Este conceito expressa ao mesmo tempo o essencial do fenómeno da mediação: o sagrado manifesta-se no profano. E o que toda a hierofania manifesta é a paradoxal coincidência do sagrado e do profano, do ser e do não ser, do absoluto e do relativo, do eterno e do devir.

As mediações do Mistério (misterofanias/hierofanias) podem ser divididas em dois grandes grupos. 1. Mediações objetivas: as constituídas por realidades mundanas de todos os tipos: objetos pertencentes a todos os reinos da natureza (o céu, a terra, a água, o ar); acontecimentos da vida das pessoas ou da história; realidades artificiais; pessoas, etc., nas quais o homem descobriu a presença do Mistério⁸. 2. Mediações subjetivas: expressões com as quais o sujeito responde ao reconhecimento da presença do Mistério. A condição transcendente e não objetiva do Mistério e a condição necessariamente objetivadora do homem faz com este expresse e exteriorize a presença não objetiva do Mistério e a sua relação transobjetiva com ele de forma simbólica. Na constituição do símbolo produz-se o fenómeno da transfiguração de uma realidade

8. As mediações objetivas do Mistério são tantas e tão diversas que M. Eliade escreveu com razão que devemos estar dispostos a aceitá-las em qualquer setor da vida: fisiológico, económico, espiritual, ou social, já que, em suma, não sabemos se existe alguma coisa – objeto, gesto, função fisiológica, ser ou jogo – que não tenha sido alguma vez, nalgum lugar, ao longo da história da humanidade, transformada em hierofania. Eliade refere como mediações objetivas: gestos, danças, jogos infantis, brinquedos, instrumentos musicais, arquitetura, meios de transporte (animais, carros, barcos, etc.), animais, plantas e realidades naturais de toda a espécie; ofícios, artes, indústrias, técnicas; atos quotidianos (caça, pesca, agricultura), os atos fisiológicos (alimentação, vida sexual) e provavelmente também as palavras essenciais da língua.

A história das religiões constitui um movimento permanente de sacralização de realidades antes tidas por profanas, e de dessacralização de realidades antes inscritas no mundo do sagrado. Este permanente intercâmbio de mediações mostra que nenhuma realidade, nem ordem de realidade, é só por si hierofânica, já que todas podem vir a sê-lo ou deixar de o ser. Para Velasco, «a origem do processo está na presença não objetiva, furtiva, do Mistério no centro da própria pessoa. Esta presença, que não se deixa captar de forma objetiva, dota o ser humano de um mais além de si mesmo que o leva a projetá-lo sobre as realidades mundanas mais propensas a isso na sua cultura, para nelas perceber essa Presença, diretamente impercetível, que o anima. [...] De acordo com esta interpretação, as hierofanias seriam um produto imediato da eleição humana, mas teriam a sua origem na Presença do Mistério no ser humano e, por isso, no próprio Mistério» (VELASCO. *Introducción*. p. 203).

natural, graças à qual o sujeito é projetado para um mais além de si mesmo. Este fenómeno não pode explicar-se com a simples encarnação de uma realidade sobrenatural nessa realidade natural. No fenómeno do simbolismo, uma realidade sobrenatural torna-se presente para o homem, não com o tipo de presença empírica própria da forma de aparecer dessa realidade natural, mas sob a forma da “transparência opaca do enigma” – para usarmos uma expressão assumidamente ricoeuriana. É, pois, no contexto das mediações subjetivas e da racionalidade simbólica que podemos inscrever a poesia de um modo geral e a poesia de Sophia de Mello Breyner de um modo muito particular, para apelar ao motivo central e ao ato celebrativo deste colóquio que aqui nos reúne. No entanto, não é da poesia de Sophia que aqui vimos hoje falar. No âmbito das mediações subjetivas do mistério, agrupando formas amiúde heterogêneas e, por vezes, pouco convencionais com que o artista reconhece ou responde à interpelação do mistério, optámos por convocar uma outra autora portuense: a filósofa, ensaísta, poetisa e pensadora Dalila Pereira da Costa.

A leitura de *Duas epopeias das Américas, Moby Dick*, de Herman Melville, e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, abriu a Dalila Pereira da Costa a via para uma profunda reflexão hermenêutica em torno do “problema do mal”, intenção expressa no subtítulo da obra publicada em 1974: *Duas Epopeias das Américas: Moby Dick e Grande Sertão: Veredas (ou o problema do mal)*⁹. Cem anos e dois hemisférios do mesmo continente separam as duas epopeias, mas o que as distingue é bem mais do que isso. Tendo ambas por catalisador o tema do Mal e a questão religiosa inerente, apresentam pontos de vista opostos quanto à consumação escatológica do homem na sua luta contra o Mal. Como a própria autora conclui, Melville, ao identificar a Baleia Branca com o demoníaco, como divindade criadora e destruidora, apresenta uma visão arcaica, pessimista e trágica da existência humana, uma exis-

9. COSTA, Dalila Pereira. *Duas Epopeias das Américas: Moby Dick e Grande Sertão: Veredas (ou o problema do mal)*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1974.

tência fatalmente condenada ao pecado sem remissão, estando mais próxima do orientalismo e das civilizações autóctones da América, ou, dentro do ambiente judeo-cristão, do Deus do Antigo Testamento, colérico e vingativo. Paralelamente, *Grande Sertão*, situa-se e desenvolve-se mais dentro dos valores do Novo Testamento, apostando numa solução final redentora e salvadora, operada por intermédio da graça e do amor. E assim:

Em *Moby Dick*, tudo se elevará sobre sentimentos de morte e não de vida. Ele é como um dos mais portentosos hinos niilistas que o século passado nos legou – como fim, esgotamento, das forças vivas duma cultura, dum mundo¹⁰.

Ao passo que a:

A epopeia brasileira surgirá como a herdeira e depositária da verdadeira essência, luminosa, do cristianismo: como seu coração vivo: Deus é amor¹¹.

Também por isso a epopeia brasileira se presta mais à afirmação e desenvolvimento do pendor ecuménico, messiânico e místico que caracteriza o pensamento de Dalila Pereira da Costa, levando-a a interpretar o *Grande Sertão: Veredas* à luz do mito gnóstico da “Queda” e da “Reintegração”, em linha de continuidade com um dos leitmotiv da sua produção bibliográfica, a qual, por sua vez, tem fortes afinidades com um dos filões do pensamento filosófico luso: refiro-me ao tema do mal¹².

Não obstante, o que aqui nos propomos é bem menos ambicioso e abrangente. Embora a epopeia de Melville também suscite paralelismos simbólicos com os mitos teogónicos babilónicos do caos original e da vi-

10. COSTA. *Duas Epopeias*. p. 134. Cf. etiam p. 139.

11. *Ibidem*, 142.

12. Sobre estas filiações e parentescos, remetemos para o recente estudo de ROCHA, Afonso – *A segunda vinda da saudade: o messianismo de Dalila L. Pereira da Costa*. Porto: Universidade Católica Editora, 2018. Veja-se, de modo particular, o capítulo III, onde o autor, partindo da análise da suprarreferida obra da pensadora portuense, contextualiza e contrasta o tema do Mal no pensamento geral da autora e na escola filosófica portuguesa.

tória da ordem sobre este, patente no confronto entre Tiâmat e Marduk¹³, a análise de Dalila Pereira da Costa estrutura-se fundamentalmente sobre dois eixos bem definidos e afirmados pela autora: a teologia e a fenomenologia. Comprovemos com as suas palavras:

Aqui, nesta obra [*Moby Dick*], haverá, a um tempo, através do seu processo simbólico, a posição da teologia, como aquela que quer descobrir a verdade de Deus; e a da fenomenologia, como esforço de elucidação do fenómeno, daquilo que surge na experiência, que aí se vê, nos é proposto¹⁴.

No que concerne à *dispositio* do ensaio, Dalila Pereira da Costa faz alternar excertos da obra de Melville com comentários seus. Apostilas exegéticas fundadas quer numa tradição hermenêutica quer numa leitura subjetiva do texto, que têm na teologia calvinista, com a sua “consciência avassaladora do mal e do pecado”¹⁵, uma importante chave de leitura e interpretação. Num artigo científico publicado em 1969, Walter Herbert relacionava o *calvinismo e o mal cósmico em Moby Dick*, pondo a tónica nos elementos teológicos que o autor americano usa para entretecer este laço¹⁶. Somos informados do uso extensivo de temas e motivos próprios da teologia calvinista, a teologia da Igreja Holandesa Reformada na qual Melville foi educado. A título de exemplo, a personagem do capitão Ahab é fortemente influenciada pela interpretação que Melville faz da figura do rei Ahab, do Antigo Testamento. Para além disso, o autor conhecia bem a corrente anticalvinista que acusava Calvino de conceber Deus como um monstro brutal.

Mais importante e mais evidente é a constatação feita pelo próprio Melville¹⁷, e secundada por Dalila Pereira da Costa, de que a *Moby*

13. COSTA. *Duas Epopeias*. p. 29-30.

14. *Ibidem*, p. 47.

15. *Ibidem*, p. 43.

16. HERBERT, T. Walter. Calvinism and Cosmic Evil in “Moby-Dick”, *PMLA* 6 (vol. 84), ISSN 00308129 (1969), p. 1613-1619

17. MELVILLE, Herman. *Moby Dick* (trad. Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves). Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 214-230.

Dick se apresenta “como uma interrogação e meditação sobre o mal”¹⁸, tal como o livro de Job, o primeiro a debruçar-se sobre a história do Leviatã¹⁹. Visando esse monstro marinho que na Bíblia surge como uma encarnação do mal – à imagem do monstro do caos primitivo na mitologia fenícia, cuja representação era consentânea com o Dragão ou a Serpente Fugitiva – Job e Melville visam, em última instância, Deus ou, em termos fenomenológicos, o sagrado. Assim, segundo a autora: «Moby Dick poderá ser visto como a obra dum teólogo, pois que se apresentará preferentemente como uma ciência de Deus»²⁰.

Os baleeiros são descritos como “caçadores de absoluto”²¹ e a baleia encarna o sagrado, o detentor de poder. Esta longa caçada é vista como uma comunhão com o sagrado, sendo o mar afigurado ao meio hierofânico onde voga o terrível ser, em intermitentes e fugidias aparições, “epifanias de maravilha e pavor” – no dizer de Dalila Pereira da Costa²². O baleeiro, conquistador do absoluto, vai atrás da essência última da pesca, o seu centro secreto e mais precioso: o espermacete, com o qual se dará a união íntima e final. “Caça sobrenatural ou transcendentemente natural”, levada a cabo ao longo de três anos em preambulações circulares nesse meio sagrado que é o mar, onde se atingirá a plenitude suprema.

Por conseguinte, *Moby Dick* é uma história de carácter sagrado e soteriológico, mas onde não há redenção possível: soteriológica sem salvação²³. Todavia, a contradição da obra, segunda a autora, reside no facto de ser um mito cósmico que inclui o elemento humano com toda a sua problemática existencial e escatológica, mas para o negar. Entre o humano e o divino não há intermediário, Verbo ou Graça, destruindo, por conseguinte, hereticamente, a trindade cristã, erguendo-se como um

18. COSTA. *Duas Epopeias*. p. 9.

19. cf. Job 40, 25-4; 26.

20. COSTA. *Duas Epopeias*. p. 15.

21. *Ibidem*, p. 17.

22. *Ibidem*, p. 18.

23. Cf. *Ibidem*, p. 30.

hino desesperado ao Criador, aqui entendido como o Deus do Antigo Testamento, personagem fria e hostil²⁴, o que resulta num acentuar da culpabilidade humana sem possibilidade de resgate amoroso.

Moby Dick é todo ele impregnado duma cultura religiosa do mundo, mas donde o sentimento de salvação está ausente. Porque aqui, o amor, a graça, foi banida: e o que se elevará das suas páginas será um sentimento total de morte, e não de vida – como delicioso aniquilamento, aceite. [...] Ele será como a imagem truncada, ou cópia contraposta, aberrante, do cristianismo – como um cristianismo reduzido ao seu segundo movimento, a Queda, donde seria abolido o seu terceiro e exultante movimento, a Redenção²⁵.

A hermenêutica desdobrada por Dalila Pereira da Costa neste estudo é tributária de vários autores e obras. A fazer a ponte entre a teologia e a fenomenologia, e mesmo entre as duas epopeias, subentende-se a obra de Paul Ricoeur *A simbólica do Mal*, publicada em 1960 como segunda parte do tomo *Finitude e Culpabilidade*, onde aparecia adossada a um outro volume, com o título de *Homem falível*²⁶. Muito sucinatamente, lembramos que a obra do filósofo francês divide-se em duas partes: numa primeira disserta sobre a dimensão simbólica da racionalidade mítica e numa segunda analisa quatro mitos de timbre arcaico, helénico, cristão e gnóstico relativos às origens e ao fim, permitindo-lhe explorar o tema do mal a partir de quatro perspetivas diferentes: o drama da criação e a visão “ritual” do mundo; o deus mau e a visão trágica da existência; o mito adâmico e a visão escatológica da história; o mito da alma exilada e a salvação pelo conhecimento. São estes mesmos mitos que Dalila Pereira da Costa traz à colação no seu estudo, no qual onde também é legítimo pensar que a dialética ricoeuriana de símbolo e mito terá deixado a sua marca. Ricoeur pensa a realidade do mal a partir das linguagens da confissão religiosa dos pecados e dos mitos cosmogóni-

24. *Ibidem*, p. 31-32.

25. *Ibidem*, p. 15.

26. RICOEUR, Paul. *Philosophie de la volonté : 2. Finitude et Culpabilité*. Paris : Éditions Points, 2009.

cos e escatológicos porque estes possuem um conteúdo simbólico que permite entrar, através das peripécias que contam, na realidade empírica e concreta do homem. Pensar realidades como o paradoxo do mal e do sofrimento é assistir ao fracasso da razão calculadora moderna; o mal não é um objeto ou um ser que possa ser representado segundo conceitos claros, pelo contrário, só nos aproximamos dele pela linguagem subjetiva e simbólica da narrativa. É que se na raiz dos mitos está o símbolo, o que nos permite interpretá-los como estruturas dramáticas é a sua forma narrativa. No mito todo o símbolo toma a forma plástica de uma narrativa dramática, que põe em cena ações de personagens e acontecimentos. Ricoeur procura na dimensão simbólica da racionalidade mítica uma forma indireta de compreender melhor a complexidade das realidades humanas. Com efeito, segundo o próprio, “o símbolo dá que pensar”, faz-nos meditar mais e de um outro modo e não há acesso à experiência do mundo e da vida concreta senão por meio da linguagem simbólica. O que dá que pensar é a polissemia metafórica do símbolo, é o duplo ou os múltiplos sentidos da expressão linguística que se presta a um trabalho de interpretação, é a linguagem que designa um segundo sentido que não pode ser alcançado senão através da intencionalidade do primeiro. Assim, é devido à sua função simbólica, e já não à sua função etiológica ou explicativa, que o mito mantém para nós um interesse exploratório e compreensivo. Enquadradas por estas reflexões, melhor se compreenderão algumas das afirmações de Dalila Pereira da Costa, como as que a seguir transcrevemos:

Se se quebrar, ou ultrapassar a casca do símbolo, será um movimento especulativo, que segue todas as etapas do conhecimento contemplativo, aquele que aqui surge; não o discursivo, efetuado pelas faculdades intelectuais²⁷.

A forma simbólica é a natural do pensamento de Melville. Na sua criação, os símbolos nascem uns dos outros, imbricam-se uns nos outros espontaneamente, num movimento de vida. Os símbolos não são

27. COSTA. *Duas Epopeias*. p. 21.

usados aí conscientemente de forma rígida e formalista, exteriormente. Mas num processo como realizado independentemente do autor. São eles que [pel]a sua ambiguidade e fecundidade criam a profundidade multiplicada, sucessiva e ilimitada do mundo de Melville.

Porque, cada um em si mesmo, conduzindo-se e referindo-se a outro, seguinte, eleva essa arquitetura abissal, construída em planos imbricados uns nos outros, ou em reflexos justapostos. Porque, cada visível, clama um invisível, cada objeto se despoja de si mesmo, da sua importância e realidade, para só se mostrar e se pretender, como signo, ou anunciador doutro – que depois dele virá.

Tudo aí vive em existência profética.

Ambíguo em si, assim também ele conterà o máximo de possibilidades na sua realidade total – como referência²⁸.

Num mundo onde tudo corresponde, em rigorosa articulação, tal uma imensa arte combinatória – tudo é latente, tudo espera uma leitura – como resolução. Ou conquista duma verdade; e que, em si mesma, seria a salvação. Mas a perfeita coerência deste mundo está só no símbolo, como sua superstrutura. E nele, tudo se abrirá sobre o absurdo, como veredicto de leitura ininteligível do enigma proposto.

[...] Então, todo este mito-epopeia se mostrará como uma profecia ou paradigma proposto ao futuro duma nação: de que todo o seu século seguinte não será mais que esse mito-epopeia posto em ação, o seu desenvolvimento e exemplificação na história²⁹.

Obviamente, tanto as análises de Ricoeur como as de Dalila Pereira da Costa supõem de forma evidente e assumida os trabalhos pioneiros de Mircea Eliade sobre religião e mito que acima referimos. Com efeito, é evidente a influência do intelectual romeno tanto no presente estudo como, de um modo geral, na formação do pensamento da autora por-

28. COSTA. *Duas Epopeias*. p. 50.

29. *Ibidem*, p. 51.

tuense, a par de outros reconhecidos estudiosos do fenómeno religioso, como Rudolf Otto e Gerardus van der Leuw.

Na esfera do sagrado encontra-se o numinoso, conceito cunhado por R. Otto a partir do termo latino *numen* (que significa divindade), para designar a realidade que provoca no homem um eco de “sentimento de absoluta dependência” ou da sua condição de criatura. O numinoso constitui a mais clara expressão, no plano subjetivo, da rutura de nível relativamente ao profano ou ao quotidiano operada pelo sagrado. Definido por Otto como *mysterium tremendum, mirum et fascinans*, sendo que *tremendum et fascinans* expressam o essencial da experiência religiosa na sua dimensão psicológica, o numinoso suscita no crente simultaneamente repulsa e atração, terror e fascínio, tal como o cachalote de Melville. É este duplo movimento oscilatório próprio do sagrado que percorre substancialmente o ensaio de Dalila Pereira da Costa. A título ilustrativo, apresentam-se alguns excertos:

E a realidade última (porque aqui Moby Dick está empossada deste prestígio supremo) surge como o mistério e o *tremendum*. Ela é vista como uma potência de fascinação e repulsa para o homem; e que na sua força o destrói. Não potência de que o homem dela participando, por ela atinja a sua salvação. E a relação com ela, como realidade última, feita por tal movimento de atração e de fuga, toma a forma de medo supremo, a angústia: porque toda ela negação e aniquilamento.

[...] A par do carácter aterrador, presente em toda a intuição do sagrado, através de todos os tempos, e que na Bíblia surge tão fortemente impresso, não há em Moby Dick, como nela, o sentimento complementar de paz e confiança, de entrega, surgido de amor³⁰.

O amor como núcleo do cristianismo e todo o movimento criado por ele, que constitui a sua dinâmica particular, foi aqui recusado. O carácter do seu numinoso está amputado na sua totalidade, para subsistir unica-

30. *Ibidem*, p. 13.

mente o lado terrífico, e o «temor e tremor», que ele desperta no coração dos homens³¹.

Aqui o que substitui o amor, como força de atração é só o terror. Aqui, a Baleia Branca, ocupando o lugar prestigioso do sagrado, aquele que no mundo detém a vera potência, surgirá só sob este aspeto³².

Esta realidade é só terror que atrai e fascina; mas nunca a piedosa, a que socorre³³.

Gerardus van der Leeuw é o único autor abertamente nomeado por Dalila, como credor de conceitos ou ideias. Fá-lo por duas vezes a páginas 40 e 47. Leiamos os passos:

Em *Moby Dick*, haverá a religião do afastamento, tal como foi a do século XVIII. Onde a alma do homem e o mundo ficam abandonados a si mesmos. E onde, posteriormente, o Demónio ocupará o lugar que Deus abandonou (van der Leeuw)³⁴.

Mas aqui a Potência surgirá como inimigo do homem. E assim a salvação (como a “puissance vécue en bien”, (van der Leeuw) será, desde logo, impossível³⁵.

O holandês Gerardus van der Leeuw é um destacado autor da Fenomenologia da Religião. Publicou em 1933 na sua língua materna a obra *Fenomenologia da Religião*, obra emblemática e fulcral para o desenvolvimento desta área de estudos. A edição francesa de 1955 haveria de trazer muitos acrescentos e revisões ao texto inicial de 1933 e sairia com o título: *La religion dans son essence et ses manifestations : Phénoménologie de la religion*³⁶. Durante muitos anos, esta obra, dire-

31. *Ibidem*, p. 14. Cf. 42-43.

32. *Ibidem*, p. 15.

33. *Ibidem*, p. 32.

34. *Ibidem*, p. 40.

35. *Ibidem*, p. 47.

36. Leeuw, G. van Der (1955), *La Religion dans son essence et ses manifestations : Phénoménologie de la religion*. Paris: Payot.

tamente citada por Dalila Pereira da Costa, foi considerada por teólogos e filósofos da religião como a grande referência para o estudo do fenómeno religioso, quer pelos pressupostos metodológicos nela expostos, quer pelo grande número de aportes científicos. Neste tratado sobre o fenómeno religioso ganha particular relevo o conceito de Potência, acima citado, como forma vaga e impessoal, que constitui a primeira manifestação ou configuração do objeto da religião, anterior inclusive à representação do divino. A análise de Van der Leuw dirigia-se sobretudo às religiões primitivas e menos às ditas grandes religiões.

Podemos e devemos (porque o tempo assim nos impõe) concluir, dizendo que a espessura e complexidade do pensamento de Dalila Pereira da Costa é resultado de um espírito eclético e dialético, de forte pendor filosófico. No ensaio que aqui procurámos analisar, sobressai a forma como a autora imprime o ritmo e a respiração da caçada, sendo que quem caça o real, procura a verdade, encontra o Sagrado (etimologicamente, o que está separado de nós), o Trans-cendente, o Ab-soluto inapreensível, o Totalmente Outro, entrando pelos caminhos órficos do Mistério, aonde só as tochas do símbolo e do mito poderão levar alguma luz.

Referências

- COSTA, Dalila Pereira. *Duas Epopeias das Américas: Moby Dick e Grande Sertão: Veredas (ou o problema do mal)*. Porto: Lello & Irmão – Editores, 1974.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Lisboa: Livros do Brasil, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*, Porto: Edições Asa, 1997³.
- HERBERT, T. Walter. Calvinism and Cosmic Evil in “Moby-Dick”, *PMLA* 6 (vol. 84).
- LEUW, G. van Der, *La Religion dans son essence et ses manifestations: Phénoménologie de la religion*. Paris: Payot, 1955.
- MELVILLE, Herman – *Moby Dick* (trad. Alfredo Margarido e Daniel Gonçalves). Lisboa: Relógio D’Água, 2005.

RICOEUR, Paul – Philosophie de la volonté : 2. Finitude et Culpabilité. Paris : Éditions Points, 2009.

ROCHA, Afonso – A segunda vinda da saudade: o messianismo de Dalila L. Pereira da Costa. Porto: Universidade Católica Editora, 2018.

OTTO, Rudolf – O Sagrado. Lisboa: Edições 70, 1992).

VELASCO. Juan Martín – Introducción a la fenomenología de la religión. Madrid: Editorial Trotta, 2006⁷.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em
17.02.2021

Aprovado em
22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutor pela Universidade
Tübingen (Faculdade
de Estudos de Cultura),
professor convidado da
Universidade Católica
Portuguesa- UCP. Contato:
steffendix22@gmail.com

Os deuses são uma função do estilo.: A mitologia clássica na história cultural da Europa

The gods are a function of style: classic
mythology in European cultural history

*Steffen Dixe

“Il faut imaginer Sisyphe heureux.”
Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*

Resumo

A mitologia clássica representou, e continua a representar, um elemento importante da história cultural da Europa. Em períodos diferentes e com funções diversas, os deuses reapareceram na literatura, na filosofia ou nas artes europeias, e contribuíram, assim, significativamente para a formação da moderna consciência europeia. A primeira parte deste artigo consiste numa observação breve de alguns dos momentos historicamente mais expressivos de revitalização mitológica. Na segunda parte do ensaio, pretende-se uma identificação de dois momentos de reaparecimento da mitologia clássica em Portugal, contextualizando particularmente “o regresso dos deuses” em Fernando Pessoa e em Sophia Mello Breyner Andresen. Na medida em que assumem uma função concreta num ambiente de desassossegos transcendentais e de inquietações socioculturais, os deuses não representam simplesmente alguns hóspedes fugazes dentro da poesia ou prosa de Pessoa e de Sophia Mello Breyner Andresen. Ou seja, pretende-se, concretamente, um entendimento da função dos deuses na obra dos dois.

Palavras-chave: Europa, história cultural, mitologia clássica, Fernando Pessoa, Sophia Mello Breyner Andresen

Abstract

Classical mythology has been and remains an important element in Europe's cultural history. At different times and with different functions, the gods reappeared in European literature, philosophy or arts, and contributed significantly to the formation of modern European consciousness. The first part of the article contains a brief observation of some of the most significant moments of mythological revivals in Europe. The second part of the essay aims to identify two moments of a re-emergence of classical mythology in Portugal, particularly contextualizing "the return of the gods" in Fernando Pessoa and Sophia Mello Breyner Andresen. Bearing in mind that they assume a concrete function in an environment of transcendental disquiet and socio-cultural agitation, the gods do not simply represent some transitory guests within the poetry or prose of Pessoa and Sophia Mello Breyner Andresen. In other words, the second part aims to understand concretely the function of the gods in the work of these two Portuguese poets.

Keywords: Europe, cultural history, classical mythology, Fernando Pessoa, Sophia Mello Breyner Andresen

Os deuses em tempos do para-raios

Na introdução aos seus manuscritos dos *Elementos fundamentais para a crítica da economia política* [*Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*], Karl Marx examinou, em 1857, as relações entre o estado geral de consciência da sociedade e as suas condições de produção. Na sua observação, e especificamente com referência à mitologia clássica, Marx questionou-se sobre a compatibilidade entre os deuses clássicos e a industrialização moderna. Será possível combinar a fantasia e a arte gregas com os *selfactors* (máquinas de fiação), com comboios ou telégrafos elétricos? Qual é a funcionalidade de Júpiter em tempos do para-raios? E Hermes tem uma razão de existir numa sociedade cujo sistema financeiro é dominado pelo *Crédit mobilier*? Qual

é a probabilidade de um Aquiles em tempos de pólvora e chumbo? Ao basear-se num conceito de um tempo linear, Marx reconhece que a mitologia clássica conseguiu, na época da antiguidade, superar as forças da natureza através da imaginação, mas perdeu esta capacidade no momento em que estas forças começaram a estar dominadas pelas conquistas técnicas e racionais da modernidade. Consequentemente, a arte e a mitologia gregas fazem parte de uma fase precoce da evolução social e humana. Marx entende a mitologia como resultado de “condições sociais imaturas”, e, sendo inseparavelmente ligados a estas condições, os deuses antigos jamais poderão regressar (Marx, 1983: 44-45). Cerca de 60 anos mais tarde – e também em Londres –, esta opinião foi contestada por um engenheiro naval de Portugal. Em Junho de 1914, Álvaro de Campos celebrou na capital inglesa, e concretamente na sua “Ode Triunfal”, o conceito de um tempo circular, cantando “o presente, e também o passado e o futuro, | Porque o presente é todo o passado e o futuro”. A celebração do tempo circular permitirá o regresso das artes, do pensamento e da mitologia da antiguidade clássica, e “dentro das máquinas modernas e das luzes elétricas” ressurgem Platão e Virgílio, e uma nova Minerva emerge nos cais e gares (Pessoa, 2014: 48-49).

A confrontação entre Karl Marx e Álvaro de Campos, ou (menos sensacionista) estas duas opiniões contrárias são representativas para a história cultural da Europa, um continente que se define através de contradições permanentes e que tem os seus momentos de glória quando é entendido como uma conquista provisória ou inacabada. Um dos fenómenos mais fascinantes da história europeia diz respeito à questão mal resolvida sobre a existência de uma pluralidade de deuses ou de um Deus singular. A partir de uma ótica linear simplificada, podia-se argumentar que a história cultural da Europa se caracteriza por uma sucessão que começa com uma pluralidade divina, seguida por 2000 anos sob o domínio de um Deus onipotente, e chegando ao estado atual da secularização e da pluralização de valores e mundividências. Nesta perspetiva, um regresso aos (ou dos) deuses antigos parece impossível,

uma vez que as condições sociais – e mentais/cognitivas – impossibilitam a credibilidade de narrativas antigas. Para o estado atual das coisas, Max Weber forneceu – já há um século – uma das explicações mais conhecidas e convincentes: a grande variedade dos deuses antigos voltou de uma forma *desencantada*. Nos tempos modernos, eles ergueram-se, sob a forma de poderes impessoais, das suas sepulturas e recomeçam, desencantados, a sua luta eterna (Weber, 2002: 502). Em 1919, na sua obra *Ciência enquanto vocação/profissão* [*Wissenschaft als Beruf*], Weber sublinhou que o indivíduo moderno tem a obrigação de encontrar a sua orientação na vida por conta da sua própria racionalidade, tendo em consideração que o Olimpo se tornou desocupado e a narrativa cristã começou a perder a sua credibilidade. Influenciado por Karl Marx, Weber estava convencido de que todos os seres divinos serão definitivamente superados pela evolução técnica e social, e sobretudo pela racionalidade ocidental.

No entanto, a mitologia clássica nunca desapareceu – nem desaparecerá – por completo do espírito europeu. Na mesma altura em que Weber analisou o desencantamento (*Entzauberung*) do mundo moderno, surgiram várias contramedidas, tentando uma reanimação ou reinterpretação dos deuses da mitologia clássica. Uma das confluências mais conhecidas entre mitologia clássica e modernidade encontra-se em James Joyce que publicou, entre 1918 e 1920, os primeiros capítulos da sua obra epocal *Ulysses*. Em 1922, a obra foi publicada pela primeira vez na sua forma completa, e assim repara-se que os episódios de *Ulisses* correspondem aos temas e às personagens da *Odisseia*. O Mar Egeu estende-se até às costas da Irlanda, e as duas obras clássicas da antiguidade e da modernidade confluem – literária, temporária e geograficamente – para uma verdadeira epopeia europeia. Depois de nove anos de trabalho, o escritor austríaco Hermann Broch publicou, em 1945, o romance *A morte de Virgílio* [*Der Tod des Vergil*] que narra as últimas dezoito horas da vida do poeta Virgílio nas quais se sente atormentado por dúvidas em relação à sua *Eneida*, considerando o seu poema épi-

co inacabado por carência de um conhecimento profundo da existência humana, e por isso não quer deixar o manuscrito sair das suas mãos. Na interpretação de Broch, esta carência resulta da distância crescente das pessoas em relação aos deuses, da incapacidade humana de entrar em diálogo com o divino. O verdadeiro conhecimento só se alcança em (numa nova) harmonia com os deuses.

Mas o regresso dos deuses aconteceu, nesta altura, não apenas na literatura. James Joyce e Hermann Broch representam dois exemplos literários para o grande número de artistas modernistas que tentaram criar uma nova relação com a mitologia clássica. Também as artes visuais e a música do modernismo estavam povoadas por deuses, ninfas, harpias, centauros, sereias e outros seres mitológicos. Ou seja, uma grande parte da arte modernista (ou moderna) pode ser interpretada como a cabeça de Jano: “One after the other, modernity and references to the antique world are presented under the auspices of Apollonian sunlight or, on the contrary, lit by the glowering darkness of the Chthonian divinities.” (Fabre, 1990: 303).

A mitologia antiga nunca desapareceu – nem desaparecerá – por completo do espírito europeu, uma vez que regressa constantemente. Ao longo da história cultural da Europa, a mitologia antiga sempre reapareceu – e provavelmente sempre reaparecerá – com uma funcionalidade e uma aparência exterior diferentes. Na sua divisão tripartida da história europeia – a idade da antiguidade greco-romana; a idade intermédia de decadência, equiparada à época da Idade Média; a época moderna que começou com o renascimento das artes e do espírito antigo – Erwin Panofski chamou a atenção para o facto de que o Renascimento teve antecessores. Assim, o Renascimento não emergiu “like Athene from the head of Zeus” (Panofski, 1944: 201), identificando, no século IX, o “Carolingian revival” no qual houve uma variedade de reprodução de motivos clássicos, e sobretudo de “pictures of the Greek and Roman gods and demi-gods who thus came to be transmitted to the mediaeval world in their authentically pagan shape and form.” No século XIII, surgiu

uma “Proto-Renaissance”, assinalada por Panofski como um fenómeno mediterrâneo, visto que aconteceu sobretudo no sul da França e no norte da Itália (*Ibid.*: 212-213; Burckhardt, 1988: 128). No entanto, no que diz respeito à presença da mitologia clássica nas artes, na literatura ou no pensamento em geral, o “Alto Renascimento” significa um nível inteiramente novo. A partir desta altura, os contos míticos e os deuses da antiguidade já não se limitam a uma simples receção estética da antiguidade, eles entram, de novo, em concorrência com uma verdade singular produzida pelo cristianismo. A mitologia clássica começa a ser utilizada de forma poética e hermenêutica que produz novos mecanismos psíquicos ou possibilidades cognitivas, relacionados com formas diferentes de entender a natureza, a transcendência e o cosmos. O Renascimento representa uma “vida póstuma da antiguidade” (Warburg, 1998) ou a “sobrevivência dos deuses” (Seznec, 1972), verificando o regresso cíclico das divindades antigas. Os deuses ganharam, a partir do Renascimento, uma nova vitalidade e asseguram o seu lugar permanente na história cultural da Europa – e proporcionaram uma opção alternativa de compreensão racional, descrita, em tempos mais recentes, como pensamento polimítico. Num pequeno e polémico texto, publicado pela primeira vez em 1979 e intitulado *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie* [*Elógio do Politeísmo. Sobre Monomítia e Polimítia*], Odo Marquard constatou uma certa pobreza intelectual e cultural no mundo moderno enquanto resultado de um pensamento unidimensional que permite, em geral, apenas uma narrativa única e exclusiva. Na sua argumentação, Marquard entendeu a desmitologização como um mito moderno, e defendeu um reconhecimento de uma variedade de narrativas a partir de um pensamento plural (Marquard, 1981). Na sua conciliação do pensamento plural com a mitologia clássica, Marquard encontra-se filosoficamente no mesmo terreno que muitos poetas, artistas ou pensadores que tentaram, desde o Renascimento, uma revitalização da mitologia clássica.

Ao referir-se explicitamente a Friedrich Nietzsche e sobretudo a

Jacob Burckhardt, Aby Warburg falou, em 1927, dos “Auffänger mnemischer Wellen” [recetores de ondas mnémicas] (*apud* Gombrich, 1991: 344) que transferem, periodicamente, o passado para o presente. Como Aby Warburg tinha demonstrado – através de uma impressionante forma visual – no seu projeto *Mnemosyne*, estas *ondas mnémicas* passam pela história inteira cultural da Europa e garantem a memória aos deuses antigos e a sobrevivência (*Nachleben*) da Antiguidade pagã. As *ondas mnémicas*, contudo, não se igualam nas suas oscilações espaciais. O comprimento de ondas e as frequências aparecem associados a um contexto histórico que provoca, às vezes, uma memória mais intensa, outras vezes mais fraca. Referindo-se ao ensaio de Warburg e sublinhando a grande diferença entre Burckhardt e Nietzsche, Roberto Calasso assinalou que os deuses e a mitologia podem aparecer sob diversas formas, figurações ou enfardamentos, às vezes simplesmente enquanto existência em papel, outras vezes como alegorias morais, formas retóricas (Calasso, 2003: 31-32), ou modelos cognitivos.

A primeira parte deste artigo consiste na observação de algumas das tentativas principais de revitalização mitológica dentro da história cultural da Europa. De uma forma sumária, procura-se uma aproximação à frequência, amplitude, período, função ou ao comprimento de algumas *ondas mnémicas* que surgiram dentro da história cultural da Europa, e nomeadamente desde o Renascimento. Na segunda parte do ensaio, pretende-se uma identificação de duas *ondas mnémicas* em Portugal, contextualizando particularmente o *Regresso dos Deuses* em Fernando Pessoa e a reinterpretação da mitologia em Sophia Mello Breyner Andresen. Na medida em que assumem uma função concreta num ambiente de desassossegos transcendentais e de inquietações socioculturais, os deuses não representam simplesmente alguns hóspedes fugazes dentro da poesia ou prosa de Pessoa e de Sophia Mello Breyner Andresen. Pretende-se, concretamente, um entendimento da função dos deuses na obra dos dois, e procura-se saber em que sentido se pode entender os deuses como “uma função do estylo” (Pessoa, 2013a: 316).

Ou seja, para que servem os deuses clássicos em tempos do para-raios?

A continuação mitológica na história cultural da Europa

“Les mythes n’ont pas de vie par eux-mêmes. Ils attendent que nous les incarnions. Qu’un seul homme au monde réponde à leur appel, et ils nous offrent leur sève intacte.” Albert Camus colocou esta afirmação no início do seu ensaio “Prométhée aux enfers” que aborda a questão sobre a função do mito de Prometeu em tempos modernos (Camus, 1971: 123). Escrito em 1946, o ensaio é caracterizado fortemente pela memória dos terrores da Segunda Guerra Mundial que deixou uma grande parte da Europa em ruínas físicas e psíquicas. Ao questionar-se sobre a forma como a Europa poderia recuperar destas atrocidades, Camus encontra neste semideus uma resposta adequadamente contextualizada, na medida em que anuncia aos mortais a renovação e a reconciliação se forem suficientemente habilidosos, justos e fortes para as realizar com as próprias mãos. Para Camus, o mito tem uma função que depende do seu contexto. Assim o mito é reinventado em gerações diferentes de acordo com as respetivas necessidades, e em cada momento da história cultural da Europa, o mito tem uma função específica que se pode identificar com uma relativa facilidade.

Pronunciar-se sobre o regresso da mitologia grega durante o tempo do Renascimento é, à partida, uma tautologia. A sobrevivência da antiguidade entre os séculos XIV e XVI assinala uma época cultural considerada como o início da modernidade europeia. Nesta altura, o regresso da antiguidade e o nascimento da consciência moderna ocorreram ao mesmo tempo, e este processo sincrónico foi relatado, em 1860 e de uma forma exemplar, na obra *Die Kultur der Renaissance in Italien* [A cultura do Renascimento na Itália] de Jacob Burckhardt. No que diz respeito às ondas mnémicas, as divindades e os heróis antigos reaparecem em toda a vida sociocultural do Renascimento: na linguagem literária, na iconografia, na arquitetura, na filosofia ou nas festas da corte (Burckhardt,

1988). Em relação ao seu itinerário material, a antiguidade chegou ao Renascimento através da (re)descoberta das esculturas antigas (e.g. o grupo de *Laocoonte* em 1506 e de *Hércules Farnese* em 1546, a publicação da obra *Imagini de gli dei delli antichi* de Vincenzo Cartari em 1556), e sobretudo a partir da (re)leitura de obras clássicas. A influência das *Metamorfoses* de Ovídio (Guthmüller, 1986) é particularmente evidente nas obras literárias de Dante, Bocácio, Petrarca ou Shakespeare, e as grandes obras da pintura renascentista dão a impressão de um enorme banquete dos deuses e semideuses. A função da mitologia clássica, porém, está mais visível e explícita na filosofia de Gemisto Pletão, Marsílio Ficino ou Giovanni Pico della Mirandola. As suas obras humanistas têm em comum uma reforma educacional que articula, a partir da redescoberta da filosofia platônica, uma junção entre conhecimento teórico e virtudes práticas. Ao superar a filosofia escolástica, as ideias humanistas destinavam-se à realização de uma humanidade ideal. Assim, Gemisto Pletão entende a sociedade cristã como um desenvolvimento errado que vai ao contrário do ideal humanista. Para corrigir esta direção, Gemisto Pletão desenvolveu um neoplatonismo complexo que integrou elementos pitagóricos e zoroastrianos, e tentou, sobretudo, revitalizar o politeísmo antigo no qual Zeus, enquanto deus mais elevado, ia substituir o Deus do cristianismo. Embora Marsílio Ficino não tenha defendido o politeísmo tão abertamente como Gemisto Pletão, um dos seus grandes contributos para o desenvolvimento da filosofia humanista foi a tradução do *Corpus Hermeticum* que representa um conjunto de textos diversos sobre a criação do mundo, a forma do cosmos, e a sabedoria humana e divina. Considera-se a figura mítica de Hermes Trismegisto como autor dos textos, e o nome revela uma fusão sincrética do deus grego Hermes com o deus egípcio Tote.

Visto no seu conjunto, a revitalização da antiguidade rasgou, a partir do século XIV, o véu medieval “tecido de fé, infantilidade e ilusão”, despertou “a consideração objetiva (...) de todas as coisas neste mundo” e possibilitou uma verdadeira consciência individual: “(...) o homem torna-

-se assim um *indivíduo* intelectual e reconhece-se como tal” (Burckhardt, 1988: 99). Um exemplo bem ilustrativo do nascimento da moderna consciência individual são os *Orti Oricellari* em Florença, nos quais se encontraram escritores ou filósofos que desenvolveram nestes jardins uma nova forma de raciocínio que se afastou da intervenção divina e conduziu a um mundo secular. Um dos visitantes mais célebres dos jardins de Bernardo Rucellai foi Niccolò Machiavelli que deu aqui origem a um pensamento político que continua a distinguir a modernidade europeia. Trata-se de um dos lugares simbólicos onde se pode observar uma *onda mnémica* numa amplitude máxima (Calasso, 2003: 31-32). Um dos objetivos principais dos filósofos e escritores humanistas consistiu no desenvolvimento de uma ética humanamente autodeterminada. Para conseguir este objetivo, sentiam a necessidade de voltar aos textos antigos que foram entendidos como fontes genuínas, incluindo também a mitologia pagã. Durante o Renascimento, a mitologia antiga assumiu uma função crucial no desenvolvimento do indivíduo moderno, e assim, os deuses antigos podem ser entendidos como alguns dos funcionários mais qualificados e decisivos na conceção da Europa moderna.

Nos séculos XVII e XVIII, é notório um retiro temporal dos deuses que se transformaram, nesta altura, em estátuas congeladas de um classicismo estéril. Johann Joachim Winckelmann pode ser considerado um testemunho distinto deste congelamento e, ao mesmo tempo, um inovador importante na reinterpretação da antiguidade grega. A sua célebre fórmula da “nobre simplicidade e grandeza tranquila” moldou, sem dúvida, o ideal estético do classicismo europeu. Mas esta noção provocou, ao mesmo tempo, uma incerteza sobre o papel moderno da antiguidade e da sua mitologia. Será que representam simplesmente uma conjetura estética, ou devem ser entendidas, na verdade, como um reflexo autêntico de uma beleza espiritual e dignidade humana? Para Winckelmann, a beleza da arte antiga não é propriamente uma interpretação fidedigna da mitologia, mas sim o resultado de uma harmonização. Referindo-se nomeadamente ao grupo de *Laocoonte*, Winckelmann interpreta a beleza

antiga como um autocontrolo e uma moderação em situações de grande agonia e emoção. Mesmo o momento violento do estrangulamento do sacerdote de Apolo e dos seus dois filhos por duas serpentes não provoca nenhum “grito horrível de dores”. A objeção mais conhecida foi levantada, em 1766, por Gotthold Ephraim Lessing no seu texto *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* [*Laocoonte, ou dos limites da pintura e da poesia*] no qual se referiu à sua leitura da *Eneida* de Virgílio que sublinhou uma lamentação visível e audível de Laocoonte. O grande mérito de Winkelmann consiste na renovação da memória do mundo antigo, mas foi alvo de várias objeções pela sua defesa do princípio da imitação, uma vez que o mesmo parece reprimir a força viva das figuras mitológicas.

Direta ou indiretamente influenciadas pelos escritos Winckelmann e Lessing, surgiram, no final do século XVIII, novas reivindicações da mitologia clássica. Nos seus *Vorlesungen über die Ästhetik* [*Leituras sobre a Estética*], proferidas entre 1820 e 1829 em Berlim, G.W.F. Hegel consertou que “tem havido, nos últimos tempos, queixas frequentes sobre o declínio da arte clássica (...)” Os anseios de ouvir novamente os deuses e os heróis gregos estão expressos sobretudo na poesia, e muitas vezes enquanto protesto contra o cristianismo (Hegel, 1970: 113). Como Hegel também reparou, os versos mais ilustrativos destas reivindicações encontram-se no poema “Die Götter Griechenlands” [“Os deuses da Grécia”] de Friedrich Schiller, publicado pela primeira vez em 1788 na revista *Der Teutsche Merkur*: “Einen zu bereichern, unter allen, | Mußte diese Götterwelt vergehn. | (...) | Da die Götter menschlicher noch waren, | Waren Menschen göttlicher.” [“Para enriquecer um, entre todos, | Este mundo dos deuses tinha de perecer. | (...) | Uma vez que os deuses eram mais humanos, | Os humanos eram mais divinos.”]. Na medida em que a antiga pluralidade divina foi substituída por um Deus cristão – que insiste, de forma ciumenta, na sua autoridade exclusiva e distante –, Schiller identifica o seu próprio tempo como uma época triste e excluída de qualquer beleza, alegria ou divertimento: “Da ihr noch

die schöne Welt regiertet, | (...) | Wie ganz anders, anders war es da! | Da man deine Tempel noch bekränzte, | Venus Amathusia!" [Quando o mundo belo ainda era o vosso domo, | (...) | Era tudo tão diferente, era tudo um outro tempo, | De flores ainda se coroava o teu templo! | Vénus Amatúsia!"]. Nestes versos, o Deus cristão surge como o culpado principal do desaparecimento dos deuses antigos. Todavia, no poema de Schiller aparece, pela primeira vez, um elemento novo que dificultará, no futuro, uma nova encenação da antiga dança dos deuses. Sem menção explícita, Schiller refere-se ao pensamento exclusivamente racional que já há algum tempo começou a reclamar uma posição dominante: "Wo jetzt nur, wie unsre Weisen sagen, | Seelenlos ein Feuerball sich dreht, | Lenkte damals seinen goldnen Wagen | Helios in stiller Majestät." ["Onde agora, como dizem os nossos sábios, | Somente se move uma bola de fogo sem alma, | Conduzia então o seu carro dourado, | Hélio, na sua majestade calma."] (Schiller, 2005: 184-190). Assim, a reivindicação do regresso dos deuses antigos não se apresenta apenas contra o cristianismo, mas também contra a frieza e esterilidade emocionais de uma racionalidade instrumental que nasceu, alguns anos mais cedo, com o pensamento iluminista – e que já não identifica o sol com o Hélio, mas sim com uma bola de fogo sem alma. A perfeição enciclopedista, a ordem sistemática, as capacidades cognitivas e a beleza do conhecimento objetivo podem ser entendidas como um grande progresso na história humana. Mas os próprios filósofos iluministas já tinham tido uma noção relativamente clara de que este mesmo progresso incluía um certo perigo se a fantasia e a emoção humanas – e também o pensamento mitológico – fossem abandonadas (Wertheimer, 2020: 312-14). Neste sentido, Schiller insinuou, neste poema magnífico, a impossibilidade de uma vida puramente racional.

Um dos documentos mais representativos que se refere, de uma forma inconfundível, ao conflito entre racionalidade e mitologia é um pequeno fragmento enigmático com o título *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* [O mais antigo programa sistemático do Idealismo

alemão] que tem a caligrafia de G.W.F. Hegel, mas foi elaborado, por volta de 1796/97, em conjunto por Hegel, Friedrich Schelling e Friedrich Hölderlin. Ainda na sombra dos excessos da segunda fase da Revolução Francesa, do terror jacobino e da radicalização dos sans-culottes, os três jovens estudantes da universidade de Tübingen desenvolveram neste texto um entendimento novo e bastante moderno da relação entre racionalidade e mitologia:

Monoteísmo da razão e do coração, politeísmo da imaginação e da arte, eis do que precisamos. Falarei aqui, em primeiro lugar, de uma ideia que, tanto quanto sei, ainda não arribou ao tino de homem algum – devemos ter uma nova mitologia, mas esta mitologia deve estar ao serviço das ideias, deve tornar-se uma mitologia da razão. (Hegel, 2009: 4).

Neste pequeno fragmento de duas páginas encontra-se, pela primeira vez, uma formulação clara que a racionalidade e a mitologia não têm de ser necessariamente antagónicas. Ou seja, no final do século XVIII, surgiu a ideia de uma “mitologia nova” que deixou os seus traços visíveis na poesia, na arte e na política da modernidade europeia. O mito ganha uma diferente função cultural e baseia-se na mitologia antiga, mas não pretende necessariamente uma revitalização das divindades antigas. A Grécia antiga já não é uma região de um retiro nostálgico ou da fuga saudosa, mas sim um lugar contemporâneo ou futuro de reflexão e de imaginação. Trata-se de um lugar ideal que permite uma observação nítida dos processos de declínio e de decadência dentro de uma modernidade racional, e, ao mesmo tempo, uma conceção de um futuro melhor. Esta mitologia nova está presente, *par excellence*, no poema “Brod und Wein” [“O pão e o vinho”] de Friedrich Hölderlin. Elaborado muito provavelmente no inverno de 1800/01, este poema retrata um diálogo com Heinze (isto é Wilhelm Heinse, escritor e amigo de Hölderlin) e começa com uma lamentação da perda de uma vida realizada. Como se lê nos primeiros versos, a vida humana reduz-se a uma rotina diária entre trabalho e descanso, e apenas “de jardins longínquos vêm sons dedilhados; talvez de |

Algum enamorado ou homem solitário | Que recorde amigos distantes e o tempo da sua juventude; e as fontes | Jorrando ininterruptas e frescas rumorejam em seu canteiro perfumado.” Os “amigos distantes e o tempo da sua juventude” são uma primeira referência à antiguidade que se tornará um lugar remoto de partida e, sincronicamente, um espaço presente de encontro com *der kommende Gott* [o “Deus que há-de vir”]: “Por isso, vem! Para que contemplemos o espaço aberto, | Para que procuremos o que é nosso, por muito longe que se encontre. | (...) | Junto ao Parnaso e a neve rodeia de luz os rochedos délficos, | Vem à terra do Olimpo, aos cumes do Citéron, | Passar sob os abetos e os vinhedos donde | Se avista ao fundo Tebas e o Ismeno que rumoreja na terra de Cadmo | De onde o Deus que há-de vir se aproxima e para trás aponta.” O “Deus que há-de vir” ainda não tem nome, mas percebe-se depressa que Hölderlin fala de Dioniso. Porém, não é por acaso que Dioniso ainda continua anônimo, visto que se trata de uma metáfora mítica de esperança: ou seja, de um verdadeiro *advento*. Embora já esteja apontado na primeira estrofe, é apenas na sétima estrofe onde aparece muito claramente o contraste entre o luto pelo tempo perdido de uma vida preenchida e a memória nos deuses que vivem, supostamente, num mundo diferente: “Mas nós, amigo, chegamos demasiado tarde. Certo é que os deuses vivem, | Mas acima de nós, lá em cima, noutro mundo. | (...) | Depois eles chegam, trovejantes. Entretanto penso por vezes | Que é melhor dormir do que estar assim sem companheiros, | Nem sei perseverar assim, nem que fazer entretanto, | Nem que dizer, pois para que servem poetas em tempo de indigência? | Mas eles são, dizes, como sacerdotes santos do deus vinho, | Que em noite santa vagueavam de terra em terra.” Nas oitava e nona estrofes aparece finalmente o “Deus que há-de vir” trazendo vinho e pão que representam o Dioniso e Deméter. Ou seja, o “Deus que há-de vir” oferece-se a si próprio em forma de vinho e a Deméter em forma de pão que “é o fruto da terra” mas “abençoado pela luz”. Mas esta última parte do verso enuncia admiravelmente a possibilidade de uma fusão entre Dioniso e Cristo (Hölderlin, 2001: 1006-8). Esta fusão exprime,

enfim, a “mitologia nova”, tendo em conta que a mesma realiza a junção do “monoteísmo da razão e do coração” – que simboliza a interioridade subjetiva do indivíduo moderno – e do “politeísmo da imaginação e da arte” – que representa a pluralidade do mundo exterior.

No poema de Hölderlin, a “mitologia nova” aparece através de Dioniso que é um deus do futuro com a função de evitar a viragem da razão para um instrumento impassível, autodestrutivo e inumano, ou para um niilismo temível. Assim, o “Deus que há-de vir” tem a função de estabelecer um equilíbrio, na medida em que oferece um contrabalanço perante uma racionalidade mecânica que tendencialmente desencanta o mundo moderno. Neste sentido, Hölderlin foi provavelmente um dos primeiros poetas da modernidade que não se refere, como costume, ao papel subversivo do deus de vinho. Pelo contrário, no seu poema (re) descobre a função equilibrante ou estabilizante de Dioniso. Em 1872, ou 70 anos depois do anúncio do “Deus que há-de vir”, o Dioniso reaparece em Friedrich Nietzsche (que designou Hölderlin como o seu poeta preferido) praticamente com a mesma função. Logo no primeiro capítulo do seu livro *Die Geburt der Tragödie* [*O nascimento da tragédia*], Nietzsche sublinha inequivocamente a função equilibrante do mito – ou exatamente da “magia do dionisíaco” –, capaz de selar novamente o laço entre as pessoas. A natureza alheada, inamistosa ou subjugada “celebra novamente a reconciliação com seu filho perdido – o homem.” (Nietzsche, 1988a: 29).

Na altura da sua publicação, esta primeira obra de Nietzsche foi, porém, muito criticada e as suas referências à mitologia pareciam um esforço anacrónico. A compatibilidade entre uma Europa em vias de uma industrialização acelerada e a mitológica clássica parecia impossível. Já em 1826, referindo-se diretamente ao poema “Os deuses da Grécia” de Schiller, Heinrich Heine escreveu um poema com o mesmo título, mas apresentou os deuses clássicos de uma forma bastante ambivalente. Nas nuvens do céu, Heine identifica todos os habitantes do panteão antigo, mas na verdade, os deuses aparecem apenas como fantasmas da

meia-noite que necessitam de piedade e misericórdia. A ambivalência consiste na lembrança dos deuses antigos em contraste com virtudes cristãs que Heine considerou falsas e hipócritas. Isto é, os deuses novos do cristianismo (no plural) não se distinguem por virtudes verdadeiras, mas sim por cobardia ou deslealdade. Em 1853, no seu ensaio-conto *Die Götter im Exil* [Os deuses no exílio], Heine repetiu a ideia dos deuses abandonados e despojados da sua antiga grandeza, e este texto parece igualmente uma reação imediata a um outro texto. É uma curiosidade literária que Charles Baudelaire se lembrou, exatamente dois anos antes, em 1851, de um banquete em memória da Revolução de 1848, no qual um dos convidados fez um brinde ao grande deus Pã que, na sua convicção, ainda não morreu. E com grande firmeza, o convidado declarou o regresso do grande Pã para breve: “Non, le dieu Pan n’est pas mort! le dieu Pan vit encore, reprit-il en levant les yeux au ciel avec un attendrissement fort bizarre... Il va revenir.” Este texto, intitulado *L’École païenne* [A escola pagã], é uma crítica dirigida diretamente a Heinrich Heine, tendo em consideração que a ideia da sobrevivência do deus Pã pode nascer apenas num cérebro que leu demais “Henri Heine et sa littérature pourrie de sentimentalisme matérialiste.” De uma forma geral, Baudelaire queixa-se de uma invasão dos deuses antigos que caem na sua cabeça como chaminés a cair na cabeça de outras pessoas: “Depuis quelque temps, j’ai tout l’Olympe à mes trousses, et j’en souffre beaucoup; je reçois des dieux sur la tête comme on reçoit des cheminées. (...) Impossible de faire un pas, de prononcer un mot, sans buter contre un fait païen.” (Baudelaire, 1961: 623-625). Contudo, a animosidade entre os dois é apenas aparente. Roberto Calasso reparou que os dois defendem, em princípio, a mesma opinião. Os deuses do Olimpo estão ainda vivos, mas agem e vivem num *demi-monde* (Calasso, 2003: 20). A ironia em Heine e Baudelaire explica-se por numa simultaneidade. Por um lado, compreenderam perfeitamente que os deuses já não podem voltar com a sua “nobre simplicidade e grandeza tranquila”, nem conseguirão recomeçar uma nova dança numa floresta romanticamente encantada. Por outro lado, enten-

deram com a mesma perfeição a impossibilidade de viver num mundo desencantado, e que o cristianismo não é uma religião capaz de corresponder à pluralidade da imaginação e da arte. Assim, a mitologia não perde nada do seu fascínio e da sua vitalidade, e parece que o homem continua a ter a necessidade de elucidar o seu mundo através de mitos.

Também no século XX, a sobrevivência da mitologia clássica continuou a ser uma das importantes questões filosóficas e poéticas, muitas vezes debatida a partir da suposta oposição entre mito e logos. Alguns defenderam o logos, outros assinalaram que o mito mantém a sua necessidade. Na suposição de que o logos tem a tendência de destruir a humanidade que ele próprio criou, e de provocar um vazio sombrio de emancipação racional, Max Horkheimer e Theodor Adorno publicaram, em 1944, o livro *Die Dialektik der Aufklärung [A dialética do Iluminismo]*, onde repararam, nas primeiras páginas, que “o mundo totalmente iluminado brilha sob o sinal do desastre triunfante.” Na sua opinião, o programa do Iluminismo visava, direta ou indiretamente, destruir os mitos e derrubar a fantasia com uma racionalidade puramente analítica, e conduziu assim para o infortúnio do fascismo, de regimes totalitários ou de formas extremas do capitalismo (Horkheimer e Adorno, 1989: 16). A humanidade, porém, pode entrar apenas num estado verdadeiramente iluminado realizando uma separação entre racionalidade e poder ou autoridade. Nesta argumentação, os perigos de uma racionalidade fria e sem emoção são bem identificados, mas a dificuldade do livro consiste numa utilização algo elitista do conceito da racionalidade. Horkheimer e Adorno admitem, de uma forma implícita, que apenas algumas pessoas com uma verdadeira educação cultural podem empregar a razão sem cair na tentativa de usurpação. Assim, o Iluminismo não significa um processo de libertação, mas sim um processo universal de autodestruição que pode ser parado apenas a partir da autocontemplação ou autocrítica racional. Tal como o programa tradicional do Iluminismo, este processo de uma nova autocontemplação é incompatível com o mito. Neste sentido, o logos necessita de um autocontrolo, mas continua vitorioso sobre o mito.

Devido à influência de Horkheimer e Adorno, ou de Max Weber – e em grande parte também devido ao “mito revolucionário” de Georges Sorel ou à usurpação fascista do mito (e.g. *Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts* [O mito do século XX] de Alfred Rosenberg) –, o mito tornou-se, depois de 1945, quase um termo tabu, ou uma ocupação invulgar para algumas cabeças excêntricas. Em 1979, surgiu, porém, uma nova reabilitação do mito com o trabalho fundamental de Hans Blumenberg. No seu livro *Arbeit am Mythos* [Trabalho no mito], Blumenberg colocou várias questões para compreender a fascinação contínua do mito dentro da modernidade. De onde vem a intemporalidade da mitologia? Como se pode explicar as adaptações permanentes? Quais foram ou são as transformações às quais os mitos estão sujeitos nas suas interpretações modernas, permanecendo, contudo, essencialmente os mesmos? Será que o homem tem uma necessidade de mitos? Ao sentir-se confrontado, em muitas ocasiões, com uma difusa ansiedade existencial ou com a inexplicabilidade de alguns processos da vida, o homem continua a tentar estruturar a sua realidade com uma ajuda mitológica. Assim, o mito continua a ter a capacidade de tornar compreensível o inexplicável. A permanência dos mitos é explicada pela sua capacidade de dar respostas que não parecem dogmáticas, e de oferecer compensações em momentos de carência existencial. O que se entende, hoje em dia, como mito, atravessou, num passado longínquo, um extenso processo de purificação e perdeu, assim, a sua origem, de modo que apenas uma versão otimizada e universalmente aplicável permanece. Ou com palavras mais poéticas: “O mito é o nada que é tudo. | Este que por aqui aportou| foi por não ser existindo | sem existir nos bastou.” (Pessoa, 2004: 19). O mito é aplicável num grande número de contextos diversos, mas permanece constantemente igual de si. Em princípio, e usando igualmente o exemplo de Prometeu, Blumenberg repete a afirmação de Camus a partir da qual os mitos não têm vida própria, mas encontram as suas funções em encarnações contemporâneas (Blumenberg, 2019). Prometeu é uma prova exemplar de que a mitologia é indestrutível, uma vez que cada poeta

pode sentir-se uma representação do titã, criando (ποιητής – poiētēs – criador/poeta) homens à sua imagem própria, e assim revoltar-se contra o Deus mais alto dos gregos – e/ou dos cristãos: “Hier sitz’ ich, forme Menschen | Nach meinem Bilde, | Ein Geschlecht, das mir gleich sei, | Zu Leiden, weinen, | Genießen und zu freuen sich, | Und dein nicht zu achten, | Wie ich.” [“Pois aqui estou! Formo Homens | À minha imagem, | Uma estirpe que a mim se assemelhe: | Para sofrer, para chorar, | Para gozar e se alegrar, | E para não te respeitar, | Como eu!” (trad. de Paulo Quintela)] (Goethe, 1998: 46).

Uma outra demonstração da funcionalidade contemporânea encontra-se em Odo Marquard que publicou, como já indicámos, um pequeno texto com o título provocador *Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie* [*Elógio do Politeísmo. Sobre Monomítia e Polimítia*]. No pensamento filosófico de Blumenberg e Marquard há muitas afinidades, e ambos basearam as suas obras, em parte, na conceção antropológica de Arnold Gehlen que compreendeu o homem como *Mängelwesen* [um ser de carências] que necessita compensações – ou um Prometeu enquanto mensageiro de uma consciência cultural. Por vias diferentes, os dois analisaram a incompatibilidade entre uma modernidade plural (ou várias modernidades plurais) e as reivindicações de mono-verdades mais ou menos radicais. No seu *Elógio do Politeísmo*, Odo Marquard relata uma incompatibilidade de um mono-mito com uma pluralidade moderna que ia conciliar-se mais facilmente com uma polimítia. Ou seja, uma variedade de narrativas adapta-se melhor às características de uma atualidade plural. Na sua “tese final sobre os mitos”, Marquard defende uma *aufgeklärte Polymythie* (*polimítia esclarecida*) que corresponde melhor ao mundo especificamente moderno, ou seja: “o politeísmo e a polimítia podem voltar – de forma desencantada” (Marquard, 1981: 106-07). Embora o politeísmo em Marquard seja “desencantado”, o seu pequeno texto chamou novamente a atenção para uma questão relativamente simples que já tinha surgido mais cedo: Como se deve ou pode comportar num mundo dominado por muitas verdades diferentes? A mi-

tologia em Marquard é desencantada, mas continua funcional enquanto um processo epistemológico dentro de uma realidade cada vez mais diversificada e plural.

De uma forma sumária, a sobrevivência da mitologia foi e é, em toda a Europa, um tema importante nos debates intelectuais, na literatura, na música ou nas artes visuais. A mitologia continua a estar viva na antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss, na filosofia de Leszek Kolakowski, no surrealismo francês, na etnologia de Sir James Frazer ou nos poemas sinfônicos de Alexander Scriabin. Os exemplos são inúmeros. E também nas margens do Tejo houve um poeta e uma poetisa que observaram atentamente a vitalidade extraordinária do mundo olímpico.

O Olimpo na margem do Tejo

No princípio era Homero. Fernando Pessoa e Sophia de Mello Breyner Andresen foram os escritores portugueses do século XX com a maior afinidade para com a antiguidade clássica que começou, nos dois casos, com a leitura de Homero. Na biblioteca particular de Pessoa encontram-se três edições diferentes da *Odisseia* (uma tradução francesa e duas traduções inglesas, uma delas numa edição de luxo da editora George G. Harrap and Company) e duas edições da *Ilíada* (uma tradução francesa e uma tradução inglesa), e o seu heterónimo Ricardo Reis referiu-se a Homero com uma das mais altas considerações possíveis: “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.” (Pessoa, 2003: 268). De acordo com a sua própria declaração, dada numa entrevista a António Guerreiro, Sophia de Mello Breyner terá tido o seu primeiro contacto com Homero já com doze anos, lendo uma tradução francesa do poeta parnasiano Leconte de Lisle “Quando tinha doze anos, encontrei uma tradução da Odisseia de Leconte de Lisle e lembro-me que esse livro tornou-me presente o Verão, o mar, a relação com o mundo que eu queria. Homero,

é, para mim, uma referência matriz.” Já um pouco mais cedo, ou “no ano em que aprendi a ler”, Sophia de Mello Breyner teve o seu primeiro contacto com a mitologia grega que era o título de um livro que a sua mãe comprou, durante as férias de verão, “numa espécie de tabacaria” (Guerreiro, 1989: 54). Embora não seja muito surpreendente que a fascinação pelos deuses olímpicos tenha a origem na leitura das duas grandes epopeias homéricas, reconhece-se de imediato que a mitologia ressuscitou, na obra dos dois, numa forma diferente. Os deuses voltaram de uma forma imponente nas obras de Pessoa e Sophia de Mello Breyner, mas com funções diversas.

O *Retorno dos Deuses* em Pessoa foi uma fase comparativamente curta, mas teve um impacto enorme. A chamada fase neopagã ocupou, grosso modo, os anos entre 1914 e 1918 e tem um significado duplo. Por um lado, os deuses regressam quase literalmente nos textos dos heterónimos Ricardo Reis e António Mora. Por outro lado, a obra inteira de Pessoa representa uma espécie de politeísmo desencantado ou de polimitia esclarecida no sentido de Odo Marquard. O neopaganismo em Pessoa nasceu no dia 8 de março de 1914 quando escreveu os primeiros versos do *Guardador de Rebanhos*. Um pouco mais tarde, Álvaro de Campos designa Alberto Caeiro como a “consustanciação” do paganismo. Em consequência dos seus encontros com o Mestre Caeiro, Ricardo Reis e António Mora redigiram inúmeros textos de introdução teórica na obra de Caeiro, justificando em pormenor a necessidade absoluta destes versos para possibilitar o regresso dos deuses: “A obra de Caeiro representa a reconstrução integral do paganismo, na sua essência absoluta, tal como nem os gregos nem os romanos, que viveram nêle e por isso o não pensaram, o puderam fazer.” (Pessoa, 2016: 283). Na obra de Alberto Caeiro não há deuses, mas os seus versos representam o fundamento lógico para o regresso dos deuses, visto que com o seu objetivismo nasce novamente a predisposição cognitiva necessária para reconhecer a existência dos deuses. A suposta simplicidade de Caeiro representa uma enorme complexidade filosófica. Dentro da mentalidade

pagã – como concebido por Pessoa – o ser humano não se entende como um *outro* perante os deuses. Caeiro não se entende como uma existência pessoal confrontada com um universo incomensurável, mas sim como uma parte integral deste universo. Para o renascimento do paganismo era preciso “que começasse por aparecer *um pagão*. (...) Apareceu Alberto Caeiro.” (Pessoa, 2013b: 103).

Nos seus textos, Reis e Mora autodefinem-se como “pagãos ortodoxos” – ou como os *apóstolos* do Mestre Caeiro – e desenvolvem um anticristianismo feroz. António Mora parece, às vezes, um leitor de Karl Marx apontando para o cristianismo como “a primeira forma conhecida do ópio ou da cocaína”, e demonstra um conhecimento profundo da filosofia de Nietzsche, na forma como se refere constantemente à distinção nietzscheana entre “saúde” e “doença”, designando a religião cristã “a maior doença das civilizações” (Pessoa, 2013b: 35 e 97). Uma grande ironia consiste no facto de que António Mora está internado numa “Casa de Saúde” em Cascais onde pode desenvolver a sua teoria sobre os deuses, protegido de todas as influências patológicas do cristianismo. A “Casa de Saúde” é o templo que permite o regresso dos deuses, e António Mora, vestido com uma toga, é o sacerdote ou o especialista religioso, capaz de explicar em pormenor como a religião pagã funciona social e politicamente. Mora e Reis são pagãos ortodoxos – ou “Reis é um pagão por carácter” e Mora “é um pagão por inteligência” como disse Álvaro de Campos (Pessoa, 2014: 455) – porque acreditam num regresso real dos deuses. As odes de Ricardo Reis são tábuas votivas nos altares de deuses. Nos seus inúmeros textos teóricos, Reis pretende uma demonstração da viabilidade do regresso dos deuses que desapareceram apenas aparentemente por razões de uma negligência visual: “Os deuses não morreram: O que morreu foi a nossa visão d’elles. Não se fôram: deixámos de os vêr. Ou fechámos os olhos, ou entre elles e nós uma névoa qualquér se entremetteu. Subsistem, vivem como viveram, com a mesma divindade e a mesma calma.” (Pessoa, 2016: 287).

António Mora desenvolveu uma quantidade impressionante de pen-

samentos sobre as condições e consequências sociais, culturais, políticas, estéticas e metafísicas de um sistema pagão. Com fundamento na obra de Caeiro – que entendeu como reaparecimento “da primitiva grega forma de filosofar pela poesia” (Pessoa, 2013b: 56) – Mora procurou a eliminação da individualidade subjetiva e combateu, em consequência, a filosofia de Descartes e sobretudo a de Kant. Para Mora, o filósofo de Königsberg representa “a forma mais doente” do moderno espírito filosófico. O “subjectivismo” de Kant aparece como o oposto absoluto do “objectivismo” de Caeiro, e assim, ele é um pensador cristão *par excellence*: “Kant foi cristianíssimo. [...] O subjectivismo christão levado a theoria maxima.” (Pessoa, 2013b: 131). Mora formula uma teoria de uma sociedade pagã e procura traçar um caminho viável – que já se encontra claramente delineada na obra de Caeiro – para o regresso dos deuses. Em princípio, António Mora e Ricardo Reis complementam-se. António Mora é o teórico do paganismo e patenteia um conhecimento fascinante do sistema social, cultural e político do politeísmo da antiguidade. Os deuses, porém, permanecem algo anónimos, e praticamente não há nenhuma referência direta a qualquer deus concreto. Em Ricardo Reis há inúmeras referências reais a uma variedade de deuses, ninfas ou outras figuras mitológicas. Na obra de Reis, eles aparecem como diferentes “representations of concepts, arts, spaces, elements and natural phenomena.” (Rico, 2015: 201). Reis reconhece o panteão como um edifício sempre aberto para qualquer deus novo, tal como “O triste deus christão. | Christo é um deus a mais, | Talvez um que faltava.”, e contradiz todos aqueles – de Plutarco até Schiller, Heine ou Baudelaire – que até agora afirmaram o desaparecimento os deuses antigos: “O deus Pan não morreu. | [...] | O deus Pan, o imortal.” (Pessoa, 2016: 42-43). Neste sentido, Ricardo Reis é – usando um termo da sociologia contemporânea – um crente praticante que sacrifica os seus versos regularmente nos templos dos deuses: “Consegui que d’esta hora | O sacrificial fumo | Subisse até ao Olympo. | E escrevi versos | Pra que os deuses voltassem.” (Pessoa, 2016: 70).

Mora e Reis tentaram praticar um paganismo ortodoxo, mas manifestaram também as suas dúvidas acerca da possibilidade de viver uma fé pagã depois de 2000 anos de cristianismo. Para defender-se dum ambiente que foi entendido por eles como hostil e patológico, Mora isolou-se na “Casa de Saúde” e Reis procurou abrigo numa filosofia própria, na qual misturou elementos do estoicismo e epicurismo. Todavia, percebe-se que o paganismo ortodoxo de Reis e Mora não ultrapassa um anacronismo. Ao contrário desta atitude anacrónica, Fernando Pessoa (e também Álvaro de Campos) reconhece, desde o início, a impossibilidade de regressar diretamente à Grécia antiga. Adentro do programa neopagão, Pessoa pertence ao chamado ramo ortodoxo que “acceita a sensibilidade moderna e os seus resultados mórbidos, reconhecendo-os como mórbidos, mas tendo-os, ao mesmo tempo, por inirradicáveis.” (Pessoa, 2016: 70). Na verdade, Pessoa nunca partilhou seriamente as intenções de Mora e de Reis que tentaram realmente erguer os antigos altares com todas as consequências políticas, sociais, culturais, metafísicas e religiosas. No entanto, Pessoa patenteou uma grande atração pelo Imperador Juliano Apostata que pretendeu, no seu reino curto entre 361 e 363, reerguer os templos dos deuses que já tinham desaparecido na memória da grande maioria da população do Imperio Romano. Na sua biblioteca particular, encontram-se os primeiros dois volumes de *The Works of the Emperor Julian* (originalmente em três volumes) e o espólio conta dez poemas (Pitella, 2017) nos quais Pessoa aparece quase como uma reencarnação deste último imperador pagão cujas palavras finais exprimiram a vitória final do cristianismo: *Vicisti, Galilæe*. O imperador Juliano Apostata conseguiu, de facto, atrair muitas simpatias na literatura moderna, de Henrik Ibsen até Gore Vidal, mas foi sobretudo Ricardo Reis que contestou a afeição de Pessoa por Juliano, alegando, com alguma razão, que o Imperador teve uma certa inclinação para o mitraísmo e tentava restabelecer o paganismo numa época “em que o sentimento do paganismo já não existia” (Pessoa, 2016: 266-67). Para perceber o paganismo de Pessoa, seria necessário encarar a sua afei-

ção por este Imperador romano, que sempre se sentiu mais grego, menos literal e mais simbólico. O fascínio de Pessoa não se reduz ao ato real de reerguer os altares antigos, mas sim à tentativa de perpetuar uma mundividência que se baseia numa pluralidade – que é o ponto central em todo o programa do neopaganismo em Pessoa.

Isto é, uma análise do seu neopaganismo ficará sempre incompleta sem examinar “a essência subjectiva” “o sentido interior do polytheismo”, ou sem interpretar “a interiorização do paganismo” (Pessoa, 2016: 319). Embora existam apenas raras referências explícitas ao “sentido interior do polytheismo”, encontram-se nas suas reflexões estéticas inúmeras analogias entre os textos neopagãos e sensacionistas que explicam perfeitamente esta conceção. A fase neopagã e o sensacionismo apareceram e desapareceram na obra de Pessoa quase sincronicamente. Uma das ligações mais óbvias consiste na afirmação de que Alberto Caeiro não foi apenas o reconstrutor do sentimento pagão, mas também o fundador – ou o “chefe” – do movimento sensacionista (Pessoa, 2009: 145 e 161). Os seus discípulos Fernando Pessoa e Álvaro de Campos identificaram-se como pagãos heterodoxos (sobretudo o primeiro) ou como “pagão por revolta” (o segundo), e manifestaram, ao mesmo tempo, a sua participação no movimento sensacionista. Assim, nos textos sobre o sensacionismo existe uma grande quantidade de expressões que ligam o paganismo diretamente a este movimento estético. Numa das várias introduções à leitura da revista *Orpheu*, lê-se o seguinte: “Os sensacionistas procuram [...] realizar o *paganismo transcendental* [...]”. Outras afirmações são ainda mais explícitas, tais como: “Sensationism stands for the aesthetic attitude in all its pagan splendour.” ou “*Sensationism*. After all this attitude is no more than *The High[er] Paganism*. (Call it sensationism for advertising, perhaps, but H[igher] P[aganism] is its real name.)” (Pessoa, 2009: 55, 157 e 171). Provavelmente devido à sua “tendência de complexificação”, Pessoa nunca chegou a uma sistematização final do seu sensacionismo. Este facto dificulta a perceção teórica da sua doutrina estética que é, afinal, uma defesa de uma organização

plural das sensações individuais. No que diz respeito à inclinação filosófica de Pessoa, o sensacionismo pode ser entendido também como uma espécie de perspeticismo que encara a realidade, duplamente, a partir de perspectivas diferentes. Trata-se de diferentes perspectivas locais – ou seja, os lugares diferentes de onde a realidade é encarada – e de diferentes perspectivas individuais – ou seja, os diferentes indivíduos (os heterónimos) que observam a realidade. Embora a sua opinião sobre Friedrich Nietzsche tenha sido sempre bastante negativa, nesta concepção de Pessoa encontra-se mais uma semelhança com o filósofo alemão que entendeu o perspeticismo como a condição fundamental da vida. Há apenas uma compreensão perspeticista a partir de muitos olhos. E ao saber utilizar o maior número de olhos novos e diferentes, entende-se mais completamente a realidade, e, assim, mais integral será a objetividade. Esta afirmação encontra-se na obra *Zur Genealogie der Moral* [*Genealogia de Moral*] de Nietzsche (1988b: 365), mas podia ter sido também de Álvaro de Campos que proclama – em 1917 e numa semelhante sonoridade categórica – uma intervenção cirúrgica anticristã que se resume à abolição dos dogmas da personalidade, da individualidade, do objetivismo pessoal. Ou seja, a reivindicação nietzscheana em ver tudo com “olhos sempre diferentes” corresponde à exigência de “sentir tudo de todas as maneiras”. Resumindo, este processo conduz à abolição de um “eu” coerente (para Campos uma “ficção theologica”) e à proclamação do homem mais perfeito que “com mais justiça possa dizer ‘eu sou todos os outros’” (Pessoa, 2014: 415-16). A capacidade de ver a realidade com olhos diferentes, de “outrar-se” e ouvir narrativas plurais com diversos mecanismos cognitivos, não representa um panteão vivo real, mas sim um “paganismo transcendental”, uma teoria do conhecimento plural (que é, em princípio, uma tradução de “paganismo transcendental”), ou uma “polimitia esclarecida” no sentido de Odo Marquard. O sensacionismo não celebra diretamente os deuses, ele é um elogio de um politeísmo desencantado. O recurso aos deuses antigos, ou a modernização/interiorização do politeísmo, representam em Pessoa a ten-

tativa de estabelecer uma concepção multidimensional da vida que condiz com um mundo cada vez mais complexo. Trata-se de uma tentativa de construir um modelo epistemológico capaz de abranger a complexidade de um mundo cada vez mais plural. Em Pessoa, a função da mitologia é uma função epistemológica, visto que em cada canto do mundo contemporâneo e da alma moderna há um altar a um deus diferente, como se lê no poema “Passagem das Horas”, ou seja: “Da Grecia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado como o futuro, a tal altura emerge, dos melhores cumes das outras civilizações, o seu alto píncaro de gloria creadora.” (Pessoa, 2009: 55).

Alguns anos depois da morte de Pessoa, Sophia de Mello Breyner construiu um parentesco *sui generis* com Pessoa, evocando, ao mesmo tempo, o poeta e a antiga pluralidade divina. Não pretendeu anacronicamente um regresso literal dos deuses e não desenvolveu “uma encenação fiel e verídica dos mitos” (Malheiro, 2015: 307). Na sua poesia, a direção do regresso é invertida, não representa um regresso *dos* deuses, mas sim um regresso *aos* deuses (ou duas viagens reais para a Grécia) que permite o restabelecimento do “estar-ser-inteiro inicial das coisas” (Andresen, *OP III*, 1999: 155). Poder-se-á falar de uma reconquista da atenção perdida para o milagre existencial. Não se regressa “à Grécia em busca de uma cultura do passado, mas em busca do nosso estar actual na Terra.” (Andresen, 2019: 117). Em forma de um regresso à origem das coisas, a mitologia tem a função de possibilitar a reconstrução da antiga coabitação entre os mundos natural, humano e divino; e assim representa implicitamente uma revolta contra o mundo contemporâneo em vias de uma dessacralização acelerada. Como se lê no poema “Habitação”, trata-se de um regresso a um tempo em que o mundo ainda foi considerado um templo povoado, ao mesmo tempo, por deuses e homens: “Muito antes do chalet | Antes do prédio | Antes mesmo da antiga | Casa bela e grave | Antes de solares palácios e castelos | No princípio | A casa foi sagrada – | Isto é habitada | Não só por homens e por vivos | Mas também pelos mortos e por deuses.” (Andresen, *OP III*, 1999: 311).

Ao considerar que o poema exprime, nos versos seguintes, um desenvolvimento que conduz a um afastamento da antiga situação da sacralidade (“Isso depois foi saqueado | Tudo foi reordenado e dividido”), combinado com o desejo de regresso, a mitologia funciona como um meio de abolir a separação entre o ser e o homem. Esta noção do mito parece uma resposta direta à questão de Hölderlin sobre o papel dos poetas em “tempos de indigência”. Ao referir-se explicitamente ao poema “O pão e o vinho”, Sophia de Mello Breyner revela uma conformidade estreita com Hölderlin, visto que uma grande parte da sua poesia tem a mesma intenção como a do poeta de Tübingen. Na opinião de Sophia, a noção fundamental de um poeta consiste em “fazer com que o terrestre não se perverta em mundano”. Para ilustrar esta afinidade entre Sophia de Mello Breyner e Hölderlin, vale a pena recordar um texto no qual relata, através de Hölderlin, a genuína condição poética:

Hölderlin era o poeta em estado puro. A poesia era nele uma forma de santidade. Era a vocação total do sagrado. Por isso ele era incompatível com um mundo des-sacralizado, incompatível com tudo quanto não tivesse sentido divino. [...] A humanidade [...] aceita a perda da sua pureza, a decadência do seu ser como um preço do estar na terra, como um imposto de habitação. Mas Hölderlin é um daqueles homens que afirma a santidade da criação, a dignidade do terrestre. Foi esta a lição que ele aprendeu com os Gregos e foi por isso que ele aprofundou e revolucionou toda a visão que a idade moderna tinha do mundo helénico. [...]. Regressando ao ponto de partida dos Gregos ele dá ao terrestre uma atenção religiosa. Ele é o poeta salvador do terrestre, aquele que busca o encontro com o divino no plano da criação. [...] Fazer com que o terrestre não se perverta em mundano é esta uma das tarefas essenciais do poeta. (Andresen, 1967: 30-31).

Nesta perspetiva, a tarefa essencial do poeta consiste na reconstrução de uma habitação que envolve e preserva a consciência da santidade da existência das coisas, onde o terrestre não se torna um lugar de indigência. Contudo, não se trata de um simples *locus amoenus* com todas as suas conotações românticas, tais como uma pacífica clareira de

floresta, um belo jardim ou um maravilhoso prado verde com um tocador de flauta. Esta concepção de uma poesia povoada pelos deuses é uma forma de sagração filosófica do ser, um regresso ao espanto inicial do olhar primordial para a terra, uma “inteireza do ser”, ou até uma “consustanciação” com a existência das coisas (Carlos Ceia, 2019). Sophia de Mello Breyner repete esta noção em várias ocasiões, e vale a pena relembra uma carta a Jorge de Sena, datada de 18 de Novembro de 1969, na qual Sophia de Mello Breyner sentiu-se muito “Heideggeriana” acreditando na possibilidade de “que o nosso ser coincida com os seres” (Andresen e Sena, 2006: 105). Sophia de Mello Breyner é também “Heideggeriana” no sentido em que ela compreende Hölderlin como uma inspiração que leva à visão de uma antiguidade na qual o pensamento lógico e racional ainda não triunfou, a partir de uma decomposição fria e analítica, sobre o ser. Referindo-se a Nietzsche, Heidegger oferece, nas suas interpretações detalhadas de Hölderlin, uma chave como se deve compreender o “Deus que há-de vir”. Como já indicámos, o deus Dioniso não representa, no poema “Pão e Vinho”, o caos ou a embriaguez, mas sim o equilíbrio ou um contrabalanço da razão, viabilizando uma consustancialização entre o ser e o homem, a nova “inteireza do ser”, e finalmente a conciliação dos opostos. O logos está dominado pela dança do deus de vinho. Para Hölderlin e para Sophia de Mello Breyner, os poetas são os “sacerdotes sagrados” (*heilige Priester*) que anunciam o regresso do deus de vinho, retomando “o caminho grego”: “Entre as árvores escuras e caladas | O céu vermelho arde, | E nascido da secreta cor da tarde | Dionysos passa na poeira das estradas.” (Andresen, 2019: 115 e 132). Neste poema, a direção não é uma ida à Grécia, mas uma vinda do Olimpo. Dioniso é um deus que “se aproxima e para trás aponta” como se lê no poema de Hölderlin. E apontando para trás, o homem vê o lugar onde está a ressurgir. O lugar encontra-se nos “muros de Cnossos”, em “Delphos centro do mundo”, na “aguda luz de Creta” (Andresen, *OP II*, 1999: 109), ou em geral na Grécia “onde se articulam e se conciliam os opostos.” (Andresen, 2019: 33).

Sem dúvida, Sophia de Mello Breyner construiu uma mitologia muito particular, a sua fascinação pela antiguidade clássica é completamente independente, mas sobre o seu encanto com o mito paira, às vezes, a sombra ambígua de Fernando Pessoa. A relação de Sophia de Mello Breyner com Pessoa é algo enigmática. Ficou com a sua obra “obcecada, submergida, quase alucinada” (Guerreiro, 1989: 56) apelidou-o de um homem de “múltiplas navegações” ou “viajante incessante do inverso”, identificando-o assim com a figura mitológica de Ulisses, homenageou Ricardo Reis e reconheceu, pelo menos implicitamente, a objetividade do olhar em Alberto Caeiro, mas entendeu a despersonalização de Pessoa como uma excomunhão inaceitável da vida e sentiu, em consequência, a necessidade de se desligar de Pessoa a partir da escrita do poema “Cíclades” (*Ibid.*: 56). Embora haja um profundo “diálogo intertextual de Sophia com Pessoa” (Malheiro, 2016), ambos mostram também contrastes intransponíveis, sobretudo no que diz respeito à função do mito e à sua atitude em relação ao cristianismo. À primeira vista, parece que a função do mito é a mesma, ou pelo menos muito semelhante.

A noção do mito em Sophia de Mello Breyner parece influenciada por Giórgos Seféris que ela cita da seguinte forma: “Talvez o mito signifique que os poderes da escuridão são o fermento da luz, que quanto mais esses poderes são fortes mais intensa é a luz quando são dominados.” (Andresen, 2019: 36). Em princípio, é a noção da reconciliação dos opostos que se encontra em diversas variações na obra da Sophia de Mello Breyner, e que permite a consubstancialização de caos e cosmo, a habitação do homem num universo divino. Esta noção aparece também em Alberto Caeiro que passa e fica como o universo (Pessoa, 2016a: 73). A função da mitologia ou a noção da antiguidade clássica em Pessoa é, porém, diferente e podia ser descrita – sem a conotação panteísta – com a fórmula *εν και παν*, ou com “tudo de todas as maneiras”. Ao reconhecer a impossibilidade do regresso dos deuses, Pessoa desencanta ou moderniza o politeísmo, interiorizando, vivendo e celebrando a pluralidade do mundo moderno. Na sua inclinação típica para uma argumentação

paradoxal, referindo-se ao Quinto Império, e equacionando o ser português com a cidadania europeia, Pessoa descreve, em 1923, o seu “Paganismo Superior”, ou o seu “Politeísmo Supremo”, desta forma:

Esse futuro é sermos tudo. Quem, que seja português, pode viver a estreiteza de uma só personalidade, de uma só nação, de uma só fé? Que português verdadeiro pode, por exemplo, viver a estreiteza estéril do catolicismo, quando fora dele há que viver todos os protestantismos, todos os credos orientais, todos os paganismos mortos e vivos, fundindo-os portuguesamente no Paganismo Superior? Não queiramos que fora de nós fique um único deus! Absorvamos os deuses todos! Conquistámos já o Mar: resta que conquistemos o Céu, ficando a terra para os Outros, os eternamente Outros, os Outros de nascença, os europeus que não são europeus porque não são portugueses. Ser tudo, de todas as maneiras, porque a verdade não pode estar em faltar ainda alguma coisa! Criemos assim o Paganismo Superior, o Politeísmo Supremo! Na eterna mentira de todos os deuses, só os deuses todos são verdade. (Pessoa, 1980: 3).

Isto é, a defesa incondicional da pluralidade e a conciliação de opostos devem ser entendidas como duas interpretações diferentes da função da mitologia clássica. Nos seus recursos à mitologia clássica, Sophia de Mello Breyner desenvolve uma espécie de cosmoteísmo tolerante, e Pessoa um politeísmo secularizado que se revela como um instrumento cognitivo. A reabilitação dos deuses é em Sophia mais poetológica, enquanto em Pessoa a mesma parece mais epistemológica.

E, finalmente, existe uma diferença abismal nas suas atitudes perante o cristianismo. Em muitos poemas e entrevistas, Sophia de Mello Breyner evidencia assertivamente o seu catolicismo, ou a sua religiosidade universal que não vê nenhuma contradição fundamental entre o monoteísmo cristão e o politeísmo clássico. Fiel ao seu conceito da conciliação de opostos, Sophia de Mello Breyner defende, no seu poema “Ressurgiremos”, uma convivência sincrética destes dois sistemas religiosos no último verso “Pois convém tornar claro o coração do homem /

E erguer a negra exactidão da cruz / Na luz branca de Creta” (Andresen, *OP II*, 1999: 109). Esta forma de sincretismo é impensável em Pessoa, pois o seu anticatolicismo resoluto exclui qualquer comunhão entre a pluralidade dos deuses e um sistema religioso que entendeu como profundamente doente. Contudo, Pessoa sabia perfeitamente as particularidades de um panteão antigo que é, obrigatoriamente, um sistema aberto para cada deus novo. Assim, Cristo é aceite como “o deus que faltava” e que tem uma funcionalidade muito bem definida. Mas ele é singularmente um deus entre muitos outros em condições de igualdade. E Pessoa sabia muito bem que esta concepção é inteiramente incompatível com a teologia cristã. Ou seja, embora haja muitos pontos em comum entre Sophia de Mello Breyner e Pessoa, há também algumas distinções inultrapassáveis.

“O tédio é a falta de uma mitologia.”

A relação entre o mito e a modernidade é muito complexa, e uma observação da mesma pode ser apenas muito esquemática. A mitologia clássica ressurgiu no Renascimento, viveu um ponto alto durante o Romantismo, e a desordem no período das guerras mundiais e o aumento do pluralismo moderno promoveram um novo ressurgimento dos deuses. Uma das questões principais consiste na compatibilidade cultural entre mito e vida moderna, tendo em conta que deve haver poucas pessoas que acreditam na existência verdadeira de uma criatura com uma cabeça de touro sobre um corpo de homem, preso num labirinto. Em 1983, Paul Veyne formulou uma questão provocatória: será que os gregos acreditaram, verdadeiramente, nos seus mitos? No seu livro *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Veyne responde a esta questão, em princípio, afirmativamente. Porém, eles acreditaram nos seus mitos de uma forma muito particular, visto que os mitos têm níveis semânticos diferentes. A partir da descrição de cultos locais em Pausanias, Veyne distingue entre um nível fictício que provém da fantasia e da imaginação e que representam o embrulho exterior do mito, e entre uma espécie de

sabedoria ancestral, ou a verdade etiológica, o núcleo autêntico que permanece depois de ter tirado tudo a este embrulho exterior de fantasia e imaginação (Veyne, 1983). A partir deste segundo nível, o mito tem a capacidade de sobreviver ao longo dos tempos. Hoje em dia – como provavelmente também em tempos remotos –, já não há ninguém que acredite explicitamente numa criatura com um corpo de homem e cabeça de um touro que, de nove em nove anos, devora no seu labirinto sete virgens e sete rapazes jovens. Contudo, existe neste mito uma verdade que, consoante os contextos, sempre pode ser reinterpretada. Cada um pode tornar-se, em cada momento, vítima de circunstâncias incompreensíveis do seu próprio labirinto psíquico ou perdido num mundo que, aparentemente, permite cada vez menos orientação. Assim, não é por acaso que a mais importante revista surrealista foi intitulada *Minotaure* e publicada exatamente numa altura em que Sigmund Freud tentou perceber os impulsos irracionais da psique humana, declarando a psicanálise como o fio de Ariadna para encontrar caminhos viáveis no enredo psíquico do próprio “eu”. E não é necessário acreditar que houve antigamente um cantor capaz de encantar, com as suas canções e sua lira, pedras e árvores, mas foi publicado em 1915 em Lisboa a revista *Orpheu* com o objetivo claro de renovar a literatura e as artes em Portugal. Neste sentido, a mitologia está sempre a reaparecer com as mais diversas funções.

A mitologia já não tem necessariamente uma conotação religiosa, mas continua a oferecer, na moderna história cultural, uma orientação simbólica ou epistemológica. Livre das suas conotações religiosas e políticas, o mito incorpora uma verdade que se baseia em outras condições do que o pensamento científico, mas não pode ser considerado propriamente como irracional, tendo em consideração que a sua verdade etiológica se revelou compatível com situações diferentes nos mais diversos contextos. O mito pode ajudar a compreender, ilustrar, ou até influenciar processos socioculturais, ele pode oferecer alternativas ou indicar opções diferentes. O objetivo principal deste texto consistiu numa demonstração de que o mito ainda funciona como um sistema independente da

ordem ou como uma orientação que não se encontra, necessariamente, em oposição com o pensamento científico ou racional. Neste sentido, a noção mitológica da “inteireza do ser” em Sophia de Mello Breyner tem uma atualidade assombrosa na maneira como pode ser lido enquanto resposta adequada às questões atuais ambientais. E o pensamento múltiplo de Pessoa não é nenhum relativismo, mas sim um esquema de orientação ou uma referência direta à pluralização do mundo moderna; isto é, uma “polimitia esclarecida”. Assim, o mito é, em Pessoa e Sophia de Mello Breyner, uma narrativa complexa que envolve um núcleo profundo e se revela em diferentes imagens ou textos que dependem dos seus tempos ou contextos. Além disso, na confrontação do seu próprio mundo contemporâneo com os tempos mitológicos da antiguidade, o mito aparece em ambos como um pensamento individual que possibilita a orientação através de significados muito específicos. Trata-se de uma espécie de uma mitopoeisis moderna sem a qual o mundo moderno seria “um tédio”. Ao possuir uma mitologia, e, vivendo assim sem tédio, não é difícil imaginar Sísifo, Sophia de Mello Breyner e Pessoa enquanto pessoas felizes!

Referências

- ANDRESEN, Sophia M. B. e SENA, Jorge de, (2006): *Correspondência 1959-1978*, Lisboa, Guerra & Paz.
- ANDRESEN, Sophia Mello Breyner, (1967): “Hölderlin ou o Lugar do Poeta”, *Jornal do Comércio (Letras, Artes, Actualidades)* 1/11, 30-31.
- ANDRESEN, Sophia Mello Breyner, (1999): *Obra Poética V.II e III*, Lisboa, Caminho.
- ANDRESEN, Sophia Mello Breyner, (2019): *O Nu na Antiguidade Clássica / Antologia de Poemas sobre a Grécia e Roma*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BAUDELAIRE, Charles, (1961): “L’École païenne” in: Ch. Baudelaire, *Œuvre Complètes*, Paris, Pléiade, (621-628).
- BLUMENBERG, Hans, (2019): *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- BURCKHARDT, Jacob, (1988): *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, Kröner Verlag.
- CALASSO, Robert, (2003): *Die Literatur und die Götter*, München, Carl Hanser Verlag.
- CAMUS, Albert, (1971): “Prométhée aux enfers”, in: Albert Camus, *L'Été*, Paris, Gallimard-Folio.
- CEIA, Carlos, (2019): “Inquérito sobre a inteireza do ser na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, in: *Pontes de Vista* <http://revistapontesdevista.com/2019/10/inquerito-sobre-a-inteireza-do-ser-na-poesia-de-sophia-de-mello-breyner-andresen/> (consultado 16.12.2020)
- FABRE, Gladys (org.), (1990): *Antiguitat/moderitat en l'art del segle XX*, Barcelona, Fundació Joan Miró.
- GOETHE, Johann Wolfgang, (1979): *Gedichte und Epen*, in: J.W. Goethe, *Goethes Werke* V.I, München, C.H.Beck.
- GOMBRICH, Ernst H., (1992): *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*, Frankfurt/Main, Europäische Verlagsanstalt.
- GUERREIRO, António, (1989): “Os poemas de Sophia”, *Expresso* (15 de julho), 54-57.
- GUTHMÜLLER, Bodo, (1986): *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim, Acta Humaniora.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen zur Ästhetik II*, in: G.W.F. Hegel, *Werke* XIV, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (2009): *O Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão*, (trad. de Artur Morão), Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2009. http://www.lusosofia.net/textos/hegel_programa_do_idealismo_alemao.pdf (consultado 08.12.2020)
- HEINE, Heinrich, (1978): “Die Götter Griechenlands”, in: H. Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke* V.I/1, Hamburg: Hoffmann und Campe, (412-417).
- HÖLDERLIN, Friedrich (1951). “Brod und Wein”, in: F. Hölderlin, *Sämtliche Werke: Gedichte nach 1800* V. II/1, Stuttgart: Kohlhammer, (90-95).
- HÖLDERLIN, Friedrich, (2001): “O pão e o vinho”, (trad. Maria Teresa Dias Furtado), in: M.H. Monteiro (ed.), *Rosa do Mundo*, Lisboa, Assírio & Alvim, (1006-1008).
- HORKHEIMER, Max e ADORNO, Theodor, (1989): *Dialektik der Aufklärung*, Leipzig, Reclam.

- MALHEIRO, Helena, (2015): “Do caos ao cosmos: A recriação dos mitos em Sophia de Mello Breyner Andresen”, A.N. Pena, et.al (org.), *Revisitar o Mito / Myths Revisited*, V.N. Famíliação, Edições Húmus, (307-316).
- MALHEIRO, Helena, (2016): “De Pessoa a Sophia: um Diálogo Intertextual de Reunificação do Ser”, Vila Maior, Dionísio e Rita, Annabela (org.), *100 Orpheu*, Porto, Edições Esgotadas, (449-460).
- MARQUARD, Odo, (1981): “Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie”, in: O. Marquard, *Abschied vom Prinzipiellen*, Stuttgart, Reclam, (91-116).
- MARX, Karl, (1983): “Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie”, in: K. Marx e F. Engels, *Werke* V.42, Berlin, Dietz Verlag.
- NIETSCHE, Friedrich, (1988a): *Die Geburt der Tragödie*, Berlin/New York, dtv/de Gruyter.
- NIETSCHE, Friedrich, (1988b): *Jenseits von Gut und Böse; Zur Genealogie der Moral*, Berlin/New York, dtv/de Gruyter.
- PANOFSKY, Erwin, (1944): “Renaissance and Renascences”, *The Kenyon Review* 6/2, (Spring), (201-236).
- PESSOA, Fernando, (1980): *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, ed. Joel Serrão, Lisboa, Ática.
- PESSOA, Fernando, (2004): *Mensagem*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio&Alvim.
- PESSOA, Fernando, (2009): *Sensacionismo e outros Ismos*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- PESSOA, Fernando, (2013a): *Livro do Desassossego*, ed. Jerónimo Pizarro, Lisboa, Tinta da China.
- PESSOA, Fernando, (2013b): *O Regresso dos Deuses e outros escritos de António Mora*, ed. Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando, (2014): *Álvaro de Campos: Obra Completa*, ed. Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello, Lisboa, Tinta da China.
- PESSOA, Fernando, (2016a): *Obra Completa de Alberto Caeiro*, ed. Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari, Lisboa, Tinta da China.
- PESSOA, Fernando, (2016b): *Ricardo Reis: Obra Completa*, ed. Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe, Lisboa, Tinta da China.
- PITELLA, Carlos, (2017): “Juliano Apóstata: um poema em três arqui-

- vos”, *Pessoa Plural* 12 (O./Fall), (457-488).
- RICO, Maria João Toscano, (2015): “The Reception of Myth in Fernando Pessoa”, A.N. Pena, et.al (org.), *Revisitar o Mito / Myths Revisited*, V.N. Família, Edições Húmus, (199-215).
- SCHILLER, Friedrich, (2005): *Gedichte*, in: F. Schiller, *Sämtliche Werke* V.1, Berlin, Aufbau Verlag.
- SEZNEC, Jean Joseph, (1972): *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art*, Princeton/NJ, Princeton University Press.
- VEYNE, Paul, (1983): *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Editions du Seuil.
- WARBURG, Aby, (1998): “Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance”, in: A. Warburg, *Gesammelte Schriften* I-1/2, Berlin, Akademie Verlag.
- WEBER, Max, (2002): „Wissenschaft als Beruf“, in M. Weber, *Schriften 1894-1922*, Stuttgart, Kröner Verlag.
- WERTHEIMER, Jürgen, (2020): *Europa*, München, Penguin Verlag.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em
26.01.2021

Aprovado em
22.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Universidade Católica
Portuguesa- UCP. Contato:
pedro.pereira@lusofrances.com.pt

De mãos vazias perante a morte: Sobre o vazio de Deus em Vergílio Ferreira

Empty-handed before death: On the
emptiness of God in Vergílio Ferreira

*Pedro Pereira

Resumo

A densidade filosófica da obra de Vergílio Ferreira estabelece-se nas fronteiras do jogo entre a finitude e o transcendente. De *Aparição a Estrela Polar*, passando por *Em Nome da Terra* ou *Para Sempre*, o drama da existência rompe com o sentido aparente da significação do sujeito, abrindo-o à deriva ontológica e ao resgate do tempo passado como condições para a compreensão existencial. No sofrimento daquele que rememora, vemos o remorso da incompletude, da frugalidade e da efemeridade, que conduzem o sujeito a uma paradoxal procura do divino [seja enquanto entidade metafísica ou enquanto potencialidade criativa de um ser confinado às limitações e potencialidades de um corpo]. Deus é, simultaneamente, a condição para a afirmação da liberdade criadora do sujeito e a constatação agónica do absurdo de existir. Deus assoma, então, na obra de Vergílio Ferreira, como pêndulo entre a vontade de afirmação e o absurdo das possibilidades. Da ambivalência do lugar de Deus, emerge o Homem como ser *lançado na existência* e absorto de culpa. O Homem como potencial de criação que é capaz da mais exacerbada capacidade de *olhar o Tempo*, de rememorar. O Homem que se vê

como um ser em processo e, portanto, que sobrevive [ilusoriamente?] à catástrofe da transitoriedade. Vergílio impõe a reflexão sobre o que permanece do sujeito em processo de ser, um sujeito que efetivamente só se descobre na memória, interpretada como espaço de recriação e de significação. Mais do que indagar sobre as possibilidades do divino, a obra de Vergílio Ferreira pode ser interpretada como a procura de uma afirmação do eterno, como conjunto de instruções sobre como morrer, que permita ver a morte como *síntese e harmonia de tudo o que se concebe no reino profícuo das possibilidades* [Estrela Polar]. No fundo, a fim de realçar o legado do ser, mostra-se o Homem na diáspora por Deus, o que o expõe na sua ambivalência como ser de fronteira: entre o eterno [da memória, da capacidade, do sonho] e o futuro [que esconde sempre a morte, o vazio e a solidão].

Palavras-chave: Filosofia; Literatura; Deus; Morte; Vergílio Ferreira.

Abstract

The philosophical density of Vergílio Ferreira's work is established at the frontiers of the game between finitude and the transcendent. From *Aparição* to *Estrela Polar*, through *Em Nome da Terra* or *Para Sempre*, the drama of existence breaks with the apparent meaning of the subject's meaning, opening it up to ontological drift and the rescue of past time as conditions for existential understanding. In the suffering of those who remember, we see the remorse of incompleteness, frugality and ephemerality, which lead the subject to a paradoxical search for the divine [either as a metaphysical entity or as a creative potential of a being confined to the limitations and potential of a body]. God is, simultaneously, the condition for the affirmation of the subject's creative freedom and the agonizing verification of the absurdity of existing. God appears, then, in the work of Vergílio Ferreira, as a pendulum between the will to affirm and the absurdity of the possibilities. From the ambivalence of God's place, Man emerges as being *launched into existence* and absorbed in guilt. Man as a potential for creation that is capable of the most exacerbated capacity *to look at Time*, to remember. The Man who sees himself as a being in process and, therefore, who survives [illusory?] The catastrophe of transience. Vergílio imposes a reflection on what remains of the subject in the process of being, a subject that is effectively only discovered in memory, interpreted as a space for recreation and meaning. More than inquiring about the possibilities of the divine, the work of Vergílio Ferreira can be interpreted as the search for an affirmation of the eternal, as a set of instructions on how to die, which allows one to see death as *a synthesis and harmony of everything conceived in the fruitful realm of possibilities* [Estrela Polar]. Basically, in order to highlight the legacy of being, Man is shown in the diaspora by God, which exposes him in his ambivalence as a frontier being: between the eternal [of memory, capacity, dream] and the future [that always hides death, emptiness and loneliness].

Keywords: Philosophy, Literature; God; Death; Vergílio Ferreira

Com uma vida que atravessa a quase totalidade do século XX, a estreia literária de Vergílio Ferreira ocorre em 1943 com a publicação de *O Caminho Fica Longe*, numa época de convulsão social, de inovação tecnocientífica e, sobretudo, de catástrofe dos humanismos e das afirmações do poder humano¹. Cinco anos antes, Sartre publicava, ainda antes de conhecer o cativo nazi, *A Náusea*, obra que expunha a degradação da axiologia moderna e que exigia a centralidade da reflexão do homem sobre a sua situação concreta. Um enquadramento circunstancial difuso que permite compreender que, nas suas múltiplas valências, a obra literária de Vergílio Ferreira se estabeleça na fratura da imanência e do transcendente, apresentando o homem no jogo agónico do existir enquanto ser fragmentado entre as possibilidades criativas e a angústia da efemeridade². De *Aparição a Estrela Polar*, passando por *Em Nome da Terra* ou *Para Sempre*, assistimos ao drama da existência no romper do sentido aparente da significação do sujeito, abrindo-o à deriva ontológica e ao resgate do tempo como condições para a compreensão existencial. É nesta intersecção do ser e do não-ser que o confronto do homem com a evidência da efemeridade abre à interrogação filosófica pelo sentido e introduz a deriva pelo divino.

Em *Em Nome da Terra*, Vergílio estabelece o programa de uma parte significativa da sua obra: escreve para aprender a morrer, para aceitar legar ao Tempo o que eterniza o Homem. Evocando o passado, procura

1. Em *Um Escritor Apresenta-se*, Vergílio realça que nasceu “para a literatura nos fins da II Guerra Mundial. A esperança ou a certeza, quebradas depois na dúvida e na questionação alargada, foi a sorte que [lhe] coube”. Cf. Vergílio Ferreira, *Um Escritor Apresenta-se*, INCM, Lisboa, 1981, p. 199.

2. Em *Invocação ao Meu Corpo*, obra ensaística de 1969, Vergílio alerta para a solidão do homem contemporâneo. O otimismo [e a desmesura] da técnica, catalisadora das transformações sociais dos séculos XIX e XX, culminam no isolamento do homem que “ficou a sós com o universo para um diálogo a sós com ele” [213]. A reclamação da liberdade do sujeito, conducente à disrupção dos códigos éticos e morais do passado, que encontra expressão na afirmação nietzschiana da superação de Deus pelo Homem, permite um horizonte de inteligibilidade do cataclismo e da catástrofe do século XX. O homem vergiliano está estreitamente imbuído das conotações ontológicas provocadas pela transmutação conceptual decorrentes desta afirmação da técnica sobre o homem.

recriar o sentido, resgatando ao silêncio e ao vazio o que a mudança reclamara para si. Arredado da convivencialidade e da socialidade, a história de João desenvolve-se entre a efervescência da memória e a apostasia do futuro, confrontando-se com a premência do resgate ao oblívio de uma significação que tolere a finitude. Pela rememoração, confronta-se a denotação *dionisíaca* [determinada de forma nietzschiana] do ser humano, aberto ao tempo enquanto entidade potencial, como ser a fazer, com a consciência do sujeito determinado como habitante do espaço fronteiro do tempo em que “a gente se aposenta de ser gente³”, em que resta “viver do espírito” por “já não se ter corpo para acompanhar⁴”. Assim, estabelecem-se os trâmites do jogo transimamente que conota a diáspora existencial de um ser que se faz na relação com um corpo, simultânea e ambivalentemente condição de potencialidade e sinônimo de definhamento e corrupção. Se pelo corpo⁵ se acede à circunstancialidade da existência, é pela memória, na auscultação do passado, que se acede ao essencial do sujeito. Recordar será, então, permitir o tempo que leva a saber⁶, uma vez que o balanço da humanidade se faz somente na eternidade⁷, emergindo a memória como lugar do eterno e acentuando o divino do ser que cria, o apolíneo que contrasta com a incomensurabilidade niilista que se esconde nas promessas de futuro.

A transitoriedade que *Em Nome da Terra* estabelece entre o transcendente e o imanente, entre o divino e o humano, surge em novos moldes: é a imanência [de um corpo, de uma circunstância, de uma experiência] que suporta a transcendência [que é o sentido do vivido]. O corpo, enquanto espaço de possibilidade e significação, surge, aliás, como fonte de inveja divina, na medida em que inutiliza Deus como res-

3. Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, Quetzal, 2009, p.18.

4. *Ibid.*, p.25.

5. Veja-se que em *Em Nome da Terra*, as principais personagens se veem desfasadas do seu corpo. João, protagonista, não apenas se vê despedaçado de uma perna, como definha num asilo de idosos em que só lhe resta o espectro da morte; Mónica, esposa de João, perde-se na doença, alienada de si mesma; finalmente, Teodoro renuncia ao corpo na dedicação de si mesmo ao divino, professando votos religiosos.

6. *Ibid.* p.46.

7. *Ibid.* p.136.

guardo da transitoriedade. Contrariamente à proposta dualística cartesiana, Vergílio abre a memória como externalização à condição disfórica do ser humano, permitindo a divinização do Homem. Pela memória, o homem transmuta-se em Deus, sobrevivendo à perda e ao vazio. Mas *Em Nome da Terra* é uma obra de alcance destrutivo. Desconcerta, incomoda, perturba e, sobretudo, amargura, impondo a frugalidade do ser quando exposto ao Tempo. Enquanto rememora, buscando no passado a compreensibilidade de si mesmo, João, na sua degenerescência, enquanto, no fundo, aguarda a morte, procura deter o Tempo. No seu definhamento, pede o retrato dos filhos enquanto crianças, o que lhe é negado pela própria filha, Márcia, num sinal de transitoriedade que recorda o inútil a que o Tempo vota os sonhos e as vontades. Dirigindo-se à memória da mulher, Mónica, João confessa que “os filhos são uma invenção da nossa fraqueza para compensar a morte, o modo mais barato de se ser eterno. Um modo proletário de se ser Deus⁸”, porquanto são expressão da vontade e da pulsão criativa do sujeito. A recusa de Márcia é o contrapeso do que se cria: “prepararmo-nos para a morte é”, continua Vergílio pela voz de João, “irmos morrendo tudo até ficarmos só cheios de nós⁹”, aceitando o despojamento do acessório que é aquilo que é externo ao indivíduo.

A morte é ubíqua em *Em Nome da Terra*, presa no âmago do homem que se descobre no sofrimento imbuído no ir-se perdendo de si. Esta perda decorre explicitamente da demência de Mónica, mas também na perda de futuro de João [esquecido num lar em que espera a morte]. É Mónica quem interroga: “porque é que estás sempre a lembrar o que se passou?¹⁰” A resposta chegaria narrativamente mais tarde, quando João contrapõe o futuro como espaço estéril (“querias que me voltasse para o futuro onde está a morte?”¹¹) e ainda quando estabelece a memória

8. Id., *Em Nome da Terra*, p.40.

9. Ibid, p.41.

10. Ibid, p.46.

11. Ibid, p.132.

como lugar do eterno¹². Apesar de nela consistirem as potencialidades do sentido e a configuração demiúrgica do homem, a memória não deixa de surgir também na sua insuficiência como possibilidade de (re)construção essencialista, mostrando, mais do que a inteligibilidade do passado, a inutilidade do futuro. João confessa que a noite não custa; o que custa é o anoitecer¹³, o que custa é o saber-se condenado a desaparecer. Paradoxalmente, a consequência destas lições de morte, e o verdadeiro sentido da interrogação primeva que todo o homem comporta em si, está na aceitação da vida enquanto exercício de solidão¹⁴, evocando-se o passado como ambulatório e como iniciação à morte.

No jogo entre o efêmero e o eterno, a morte surge, no IV volume de *Espaço do Invisível*, como condição matricial para a demarcação da liberdade do sujeito. A angústia existencialista de nos vermos adjacentes à efemeridade e ao definimento está “fundada na liberdade, nasce da vertigem do Nada”¹⁵ enquanto condição para a recuperação do si-mesmo que o sujeito opera [uma vez mais] pela memória. Em *Aparição*, esta na-dificação expõe-se quando Alberto se afasta do espaço primevo em que a comunhão e a felicidade eram possíveis. O abandono da montanha é a atualização da escapatória à treva da caverna platônica, confirmando o homem como referencial do homem. Alberto é, então, o estafeta dos novos deuses, já não celestes, mas imanentes. É o confidente da verdade que pulsa no seu âmago e que mais não é do que a convicção do imenso de cada sujeito. Seja por incapacidade do mensageiro seja pela amplitude da mensagem, a missão de Alberto colide com a esterilidade do meio eborense. A mesma impossibilidade de transmissibilidade da verdade autêntica de cada um ecoa nas páginas de *Para Sempre*. Aqui, acompa-

12. Cf. *Ibid*, p.169.

13. Cf. *Ibid*, p.123.

14. Vergílio Ferreira, em *Espaço do Invisível*, cita Teillard de Chardin, concordando que “o máximo de individualismo coincidiu com o máximo de solidão”, mostrando como a afirmação do valor intrínseco do sujeito colide com a socialidade da mensagem. *Aparição*, por exemplo, expõe a inutilidade da transmutação dos valores e da afirmação do individualismo, mostrando que nada mais restaria do que o abandono e o silêncio a quem desafia a convenção.

15. Vergílio Ferreira, *Espaço do Invisível*, Vol. IV, INCM, 1987, p.58.

nhamos Paulo no esforço agônico de rememoração do sentido perdido. Apesar de abrir e fechar com a expressão “para sempre”, a obra conduz à afirmação desconcertante do Nada. *Para Sempre* é uma obra [quase] niilista, porquanto nada sobra do homem que se fora. Paulo perde a infância e as referências educativas das tias que sobraram ao silêncio da mãe; perde Sandra enquanto recetáculo de certezas; perde Alexandra, a filha que o mundo alienado reclama para si; e perde-se, finalmente, a si, sobretudo nos lamentos das memórias que lhe restaram.

A Paulo resta os fantasmas da autenticidade e a pretensão de se “ser inteiro no exacto instante em que se é”. Mas no esforço de ser, percebe-se a perda e na reconstrução posterior do que se fora, sobeja a ausência. No fundo, nunca se é; vai-se sendo... Vergílio reconhece que o Tempo é a nossa modificação¹⁶, o que impõe a impossibilidade ontológica de um ser que resista, abrindo-nos a um existencialismo pessimista que nos oferece a plena responsabilidade no conciliábulo do Nada. Das vicissitudes, Paulo, por lhes sobreviver e resistir, é o único culpado. Na afirmação da liberdade e da potencialidade do sujeito, emerge a responsabilização e, sobretudo, a culpabilização que torna o rememorar [na ilusão de um sentido que, pelo menos, tolere ou reconforte] uma propagação da dor de nada restar. Nem mesmo a dor.

Para Sempre esconde a chave de leitura de uma parte significativa da obra vergiliana. Todo o capítulo XXVII, mas concretamente a página 219, procura apurar “o que [se tem] para enfrentar a morte? O que é que a morte vem matar?”¹⁷ Toda a rememoração encontra nesta interrogação o seu nexos. As múltiplas e constantes analepses e prolepses que caracterizam a obra de Vergílio e que acentuam o tormento das personagens procuram determinar o que se tem para dar à morte. Paulo, por exemplo, necessita, depois de uma vida ausente, de retornar à casa fechada da

16. Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, Quetzal, 2008, p.169. No entanto, não deixa de reconhecer a possibilidade da memória abrir para “um tempo de eternidade sem passado nem futuro”. Cf. ainda *ibid*, p.143.

17. *Ibid*, p. 219.

infância, vendo neste regresso uma condição para a aprendizagem da morte. A memória, quase como exame de consciência, é uma expressão mais ampla deste retorno telúrico onde se confrontam os fantasmas que deambulam o sentido [ou a sua ausência] do que tempo que fora, numa indagação sobre o que a morte leva de quem vive, animando-se na expectativa de algo que resista. Mas enquanto os violinos do passado ecoam Schubert, Paulo tem as mãos repletas de nada para ressarcir a Morte¹⁸, confessando que “tudo é sombra e fim e terror e cansaço”¹⁹.

Esta redução do sujeito e a sua aparição a si mesmo como ser-para-a-morte estabelece a influência existencialista da obra de Vergílio. Testemunha da desmura do consequencialismo tecnológico que, ampliando as possibilidades de ação humana, esgotam o homem na ausência de sentido ontológico, o século XX²⁰ impõe-nos o termo da percepção moderna do sujeito, principalmente enquanto entendido como entidade racionalizadora do mundo, afastando a preocupação epistemológica e centrando a reflexão filosófica no âmago da existência. Sendo *Aparição* a melhor transposição da falibilidade das capacidades gnosiológicas do sujeito, [porquanto Alberto, movido pela pulsão de compreensibilidade, culmina, como o homem contemporâneo, obliterado pela incapacidade que o confina à angústia ou ao silêncio], também João, em *Em Nome da Terra*, e Paulo, em *Para Sempre*, explanam as diferentes conotações existencialistas [seja Kierkegaard e a referencialidade da existência enquanto existência-para-Deus; seja Heidegger com a percepção da finitude como existência-para-a-morte; seja Sartre e a existência-para-o-nada], estabelecendo-se como predicados do homem contemporâneo o desamparo, a queda e a solidão²¹. Mas além deste enquadramento na senda existencialista heideggeriana e sartriana, subjaz profundamente a percepção da

18. Cf. Vergílio Ferreira, *Para Sempre*, Quetzal, 2008 p.219.

19. Cf. *Ibid.*, p.256.

20. Vergílio Ferreira nasce em 1916 e publica a sua primeira obra em 1943. Nascido no enquadramento bélico da I Guerra Mundial, aparece como autor em plena II Guerra Mundial.

21. Cf. Eduardo Lourenço, *Obras Completas - Heterodoxias*, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p.243.

irredutibilidade do sujeito às circunstâncias, viabilizando a aproximação ao existencialismo kierkegaardiano que nos mostra um aspecto central das personagens dos romances de Vergílio: mais que uma consequência contingencial, mais do que um processo do *Zeitgeist* hegeliano²², o homem surge[-se] como definidor da existência, cabendo-lhe a tarefa de determinação e significação. Kierkegaard reserva o estatuto de autonomia para o homem que transcende os trâmites sensualistas e éticos e dedique a sua existência à vivência dos preceitos divinos²³, mostrando o transcendente como real condição de possibilidade do imanente²⁴, concretizando a *ausência de Deus* como obsolescência existencial²⁵, porquanto a separabilidade do horizonte de perfeibilidade que representa Deus remete para a angústia e o desespero das respostas frugais a que ficam votadas as existências sensualistas. No entanto, não deixa de expor como condição estrutural do sujeito a sua autonomia e irredutibilidade contextual. Na afirmação da sua plena liberdade, radicalmente estabelecida pela circunstancialidade da vida, Kierkegaard apresenta o homem na impossibilidade de uma existência abstraída de si mesmo, apesar de estipular a separabi-

22. O conceito de ideia enquanto síntese holística das circunstancialidade, que lhe conferem densidade e coesão, permitindo estabelecer a pertence do sujeito ao que o transcende e, portanto, absorve.

23. Só dessa forma se superará a intransponibilidade corpórea e as suas determinações óticas sobre o sujeito. O Tempo, balizando a ação do sujeito, remete-nos para o corpo, para o *estético*, devendo o sujeito ascender a planos de sentido que, escapando à temporalidade, garantem a autenticidade. Cf. Soren Kierkegaard, *Temor ou Tremor*, Guimarães Editores, 1990.

24. A consequência de uma existência votada aos trâmites do corpo e da sensualidade culminam no desperdício existencial. Saliente-se, a este propósito, a hierarquização existencial decorrente dos múltiplos estados da existência humana: a tendência para o corpo encerra o sujeito numa vivência contingente, particularizada e efêmera; a abertura ao *outro* estabelece-o no âmago da ética onde, seguindo o princípio do dever, a existência se abre, já não ao presente, mas ao projeto; o futuro e a plenitude decorrem do mais complexo e menos atingível estágio, o religioso. Neste abre-se a perfeibilidade e a incomensurável necessidade, vendo-se o sujeito como pertença do eterno. Só neste último estágio a sua vida encontrará fundamento.

25. No mesmo sentido, Vergílio, em *Invocação ao Meu Corpo*, no horizonte de sentido do mundo contemporâneo condicionado pela emergência da técnica sobre o sujeito, conclui que, pela primeira vez na história humana, a questão da existência de Deus perdeu a premência, esgotando-se como obsessão de inteligência. Como tal, considera que, progressivamente, a preocupação para com a existência da divindade tenderá a ser superada pela afirmação das contingências e particularizações da vida hodierna.

lidade do *religioso*, o afastamento do divino, como condenação, *sine qua non*, da experiência humana à finitude e à agonia de uma vida afastada do absoluto e, portanto, da completude e do sentido. Vergílio, ao acentuar a densificação do sujeito, olhado na sua irredutível solidão [sensualista, na potenciação do corpo; moral, na transposição para a sociabilidade], onde ecoa o vazio de Deus, mostra uma profusão do individualismo com a qual os existencialismos nem sempre parecem saber lidar e que ilustra a consequência da afirmação do afastamento divino das equações ontológicas do sujeito. O milagre fantástico da vida é balizado pela interrupção da morte²⁶, e o vazio de Deus surge como anulação das âncoras que permitiam o sentido. Centrando o sujeito na sua densificação individualista, às personagens vergilianas falta um sustentáculo que suporte a afirmação do objetivismo individualista que salvaguarda e conserve a afirmação plena da positividade humana. Esta lacuna fundacional é [parcialmente] suprida pela memória, elemento distintivo humano e aproximador à divindade [na medida em que permite a manutenção do ser, isto é, a imortalidade]. Apesar das suas limitações, é a luz que afirma o sujeito na sua afirmação como indivíduo e possibilita a sua compreensibilidade como ser radicalmente livre²⁷.

Esta [tentativa] de requalificação do ser humano, dotado da responsabilidade de se construir na sua plena autonomia, abre o sujeito à tarefa de significação²⁸ enquanto ser lançado no jogo da existência,

26. “A importância da morte está na vida (...). A importância da morte está onde a vida é ainda visível”. Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, Quetzal, 2009, pp.201 e 202.

27. Sobre a relação entre ética e liberdade, ver *Ética e Liberdade – De Vergílio Ferreira a Sartre*, de Cassiano Reimão na coletânea de estudos *Vergílio Ferreira – da Ficção à Filosofia*, organizada por José Antunes de Sousa e Carlos Morujão.

28. Em Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, Quetzal, 2011, afirma-se um certo teleologismo do universo. A criação do homem não é abordada numa base casuística [que tanto poderia interessar a uma abordagem mais próxima do existencialismo ateu de Sartre], mas como uma *fatalidade*, uma exigência na autocompreensão. *Com Deus ou sem ele – refere Vergílio –, o Universo tem de tomar consciência de si, através do homem, para que realmente exista* [ibid, p. 215]. Esta tarefa de significação permite a atenuação do despojamento e do abandono ao absurdo a que o existencialismo de Sartre e Camus parecem destinar o Homem. A mesma leitura pode ser estabelecida a partir da referência ao criacionismo divino: A criação do sujeito decorre da necessidade de reconhecimento de um ser divino. Sem o homem, no fundo, Deus não existe.

cabendo-lhe a tarefa de se construir num universo exagerado perante o que pode ser conhecido. É em *Estrela Polar* que encontramos a explanação mais extrínseca desta reconversão do homem. Seguindo a esteira de *Aparição*, *Estrela Polar* procura a afirmação da plenitude criadora do sujeito sem lhe conferir subterfúgios ou interlúdios. Tanto Alberto como Adalberto, personagens, respetivamente, de *Aparição* e de *Estrela Polar*, partilham uma mundividência estabelecida nas possibilidades criativas do sujeito, interpretando-se como catalisadores de uma mudança antropocêntrica que, contudo, em ambos os casos, culmina na imposição do real sobre o imaginário. Em ambos os casos, resiste somente a solidão, “necessária, porque é nela que um homem ouve a linguagem de um homem²⁹.” *Estrela Polar* estabelece o jogo da finitude e do absurdo existencial com o enquadramento filosófico da trama. O *mobile* despoletador da memória é, aqui, de forma explícita, a morte: tanto da mulher que se ama [seja ela Alda ou Aida³⁰], mas sobretudo do filho na tragédia do inesperado, mostrando como a conotação do homem como um ser de projeto colide com o externalismo de uma realidade que não se deixa encerrar nas pretensões oníricas da vontade. Em *Estrela Polar*, como no geral da obra de Vergílio, a morte é paradoxalmente inesperada e aguardada. Presente-se na angústia que acompanha as vivências narrativas; mas chega com o espanto do imponderado. Se em *Aparição* é Alberto quem recolhe o corpo dilacerado de Cristina³¹, aqui é Adalberto quem atende ao pânico e abraça o corpo pálido e exaurido do filho perdido. É a morte [especificamente *esta* morte, a perda ontológica pura] que confia e confirma a verdade da nossa irreduzível solidão: “O universo é grande, um homem chora a uma janela. Está só³²”. Resta-lhe [sempre] a memória para a catarse [que nunca alcança]. O que relembra é a condensação

29. Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, Portugal Editora, 1962, p.226.

30. *Estrela Polar* questiona a noção de identidade. Alda e Aida confundem-se no amor de Adalberto, não se sabendo o seu limite ontológico, como se numa vivesse a outra. À morte de Aida, sobra ainda Aida na figura da irmã [adotiva? Gémea?].

31. A morte de Cristina expressa a intransponibilidade do sentido. Representa a arte e como os nossos esforços criativos estão fundamentalmente enraizados [e até dependentes] da morte.

32. Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, Portugal Editora, 1962, p.300.

da esperança, a fútil vagueza da vontade que lança no desespero e, simultaneamente, ilude na expectativa de um resgate.

Vergílio mostra desconforto e ambiguidade em relação à questão da morte. Em *Estrela Polar* é descrita como “estrela de perfeição³³” por abrir ao imutável, à não-adição, expressando a completude do que já não pode ser modificado, a completude do eterno daquilo que fora e ao qual já não se pode acrescentar e que permite a afirmação de que o balanço da humanidade se faça no eterno³⁴. É por isso que ela “guarda o reino do sonho para que a vida não o use³⁵”, isto é, para que a vida o não corrompa. Estabelece-se uma atípica heurística da morte, porquanto se inverte o pólo valorativo: a vida destrói; a morte preserva. Tal decorre da afirmação da existência como projeto, sendo que a efetivação de uma possibilidade comporta a anulação de outras potencialidades. A vida, porquanto efetiva uma possibilidade, pressupõe o termo da amplitude circunstancial que resta no possível.

Esta afirmação mais apolínea da morte, concebida como impulsão para a eternidade a que se acede pela memória, permite a equação do sujeito como entidade individual, mas deixa-lhe a agonia da efemeridade e da frugalidade. *Se Deus exist[isse] e nele a minha imortalidade, tudo quanto fiz e acumulei tem um significado.*³⁶ Mas a afirmação da autonomia do sujeito conduz Vergílio ao afastamento desta visão *fiadora* de Deus, pelo que a morte não deixa de surgir nas suas obras configurada de uma outra forma: como terror. A morte enquanto limite destrutivo, enquanto dilaceramento das possibilidades ônticas do individuo reconfigura a forma como Deus surge nos romances de Vergílio³⁷. Quando não remetido para um esquecimento tímido, oculto no âmago perturbador do

33. Ibid, p.297.

34. Cf. Vergílio Ferreira, *Em Nome da Terra*, Quetzal, 2009, p.136.

35. Vergílio Ferreira, *Estrela Polar*, Portugália Editora, 1962, p.297.

36. Vergílio Ferreira, *Invocação ao Meu Corpo*, Quetzal, 2011 p. 224.

37. Vergílio reconhece, aliás, que *a existência de Deus é de algum modo secundária porque responde apenas a um desejo de inteligência. Mas não a questão da sobrevivência do homem.* [ibid, p. 240].

silêncio, Deus surge como compensador de quem o homem é tributário. A satisfação dos seus desejos torna-se condição para a salvação, motivo pelo qual, temendo-se a morte, se principia também a temer Deus. Perante a certeza da liberdade que resulta de uma vida evidente em si mesma, Deus, seja pela sua ausência, seja pelos constrangimentos que apresenta ao ser-projeto do homem, nunca permite a esquivia ontológica que garanta a esperança.

Projeta-se, então, na obra de Vergílio Ferreira, o homem como referencial axiológico de si mesmo num mundo que assume a distanciação de Deus³⁸, num contexto em que é estrela polar e guia de si mesmo. Mas nesta deriva axiológica, apesar do otimismo com que as personagens assumem a missão de *evangelizar* o novo homem, afirmando-o na sua autonomia e liberdade, a efetivação do projeto revela-se falível. Ao homem apolíneo, dionísíaco, zaratustriano, convicto da sua certeza e arauto da arte, Vergílio contrapõe a tragédia, o remorso e a angústia, legando como pêndulo somente a nossa condenação. A este homem referência de si, acompanha-o as vivências do sentido da recordação. Alberto [*Aparição*], Adalberto [*Estrela Polar*], Paulo [*Para Sempre*] e João [*Em Nome da Terra*] descobrem-se no âmago da sua solidão analéptica na diáspora por um sentido norteador que permita a tolerância do Tempo. Cada um deles isolado, preso num palco onde a vida é confluência, mas cujo sentido nunca está além do conferido pelo sujeito. Na vida de cada um, diz-nos Vergílio, todos os outros são figurantes e a derradeira história que se conta é sempre um monólogo.

38. Vergílio considera, aliás, que a discussão sobre a existência de Deus perdeu pertinência com a alvorada da técnica. Sendo ainda uma obsessão, *pela primeira vez reconhecemos que não o podemos discutir (...), o que é portanto o sinal de que ele tende a morrer como problema.* [ibid, p.243].

Referências

- ANTUNES DE SOUSA, José e MORUJÃO, Carlos [et al.] - *Vergílio Ferreira – da Ficção à Filosofia*, Universidade Católica Editora, 2015.
- FERREIRA, Vergílio. *Aparição*, Portugália Editora, 1959.
- FERREIRA, Vergílio. *Estrela polar*, Portugália Editora, 1962.
- FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível I*, Arcadia, 1978.
- FERREIRA, Vergílio. *Espaço do Invisível IV*, INCM, 1987.
- FERREIRA, Vergílio. *Para Sempre*, Quetzal, 2008.
- FERREIRA, Vergílio. *Em Nome da Terra*, Quetzal, 2009.
- FERREIRA, Vergílio. *Invocação ao Meu Corpo*, Quetzal, 2011.
- GODINHO, Hélder [et al.]. *Estudos Sobre Vergílio Ferreira*, INCM, 1982.

Teo
Lite
rária



Texto enviado em

22.01.2020

Aprovado em

16.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, com doutorado sanduíche (bolsista CAPES) em Queen Mary University of London (Inglaterra). Professor Adjunto A do Curso de Licenciatura de Linguagens e Códigos da Universidade Federal do Maranhão. Contato: fabricao.tavares@ufma.br

Tecnocracia como ordem política antinatural no romance *O Fruto do vosso ventre*, de Herberto Sales

Technocracy as an antinatural political order in the novel *O Fruto do vosso ventre* by Herberto Sales

*Fabrício Tavares Moraes

Resumo

O presente artigo analisa o modo como o romance *O fruto do vosso ventre*, de Herberto Sales, publicado originalmente em 1976, representa esteticamente a estrutura e ações de uma tecnocracia autoritária num mundo distópico. A obra, dividida em três partes com estilos e formas diferentes, demonstra, de certo modo, como a gestão autoritária de uma sociedade serve-se da própria corrupção e empobrecimento da linguagem. Por meio disso, o romance narra uma gradual alienação coletiva, que se pauta tanto na usurpação das potencialidades comunicativas do ser humano quanto numa dinâmica social de desumanização. Em contraposição a essa alienação, porém, surge uma narrativa teológica, de fundo messiânico, que transporta o ideal querigmático para um cenário moderno. Desse modo, busca-se investigar como o autor, a partir de suas experiências empíricas e políticas numa ditadura tecnocrática, transpõe para o plano estético as relações entre linguagem, autoritarismo, messianismo e teologia.

Palavras-chave: Literatura brasileira; tecnocracia; Evangelhos; linguagem; modernidade.

Abstract

This paper attempts to analyze the aesthetical representation of the structure and actions of an authoritarian technocracy in the dystopic novel *O fruto do vosso ventre*, by Herberto Sales, which was originally published in 1976. This book is divided into three parts each one written in a different prose style and form. The author shows throughout the plot how the authoritarian sway is based upon the corruption and impoverishment of the language. Therewith, in the narrative, it is described as a collective alienation of a society which obliterates the human ability to efficiently communicate and promotes a real and gradual process of dehumanization. Further down, the author nonetheless tackles that same alienation by a theological and messianic-like narrative which has brought and applied a kerygmatic ideal to a modern setting. Thus, this paper aims to describe how the author, himself living in a real technocratic dictatorship at that time, has transposed to the aesthetical domain the relationships between language, authoritarianism, messianism, and theology.

Keywords: Brazilian literature; technocracy; Gospels; language; modernity.

Introdução

Nas obras que constituem o que os críticos literários denominam distopia, não é rara a presença de uma autoridade cujos centros de atuação são difusos (e por isso intangíveis), porém interligados numa coesão impecavelmente racional. Essa forma de poder que atua regida por uma força lógica que despreza toda nuance histórica, social e emocional, reduzindo os indivíduos sob seu domínio como entidades puramente racionais, é também comumente designada de *tecnocracia*.

Ora, exemplos dessa forma de governo não faltam na literatura distópica, cuja gestão não só dos recursos, mas da própria natureza humana é pautada nos rigores silogísticos de uma concepção racionalista da sociedade: desde os célebres *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, até a obras recentes, como *Infomocracy*, de Malka Older. No Brasil, também tivemos autores que apresentaram em suas obras um mundo distópico regido por tecnocracias; por exem-

plo: *Adaptação do funcionário Ruam*, de Mauro Chaves; *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio Loyola Brandão e *O Fruto do Vosso Ventre*, de Herberto Sales.

Neste último, que abordaremos aqui, a tecnocracia é não somente um governo desumano (já que, partindo de uma concepção antropológica equivocada e reducionista, termina sufocando as demais dimensões do ser humano), mas também, segundo a estrutura e o próprio título do livro (quando confrontado com a narrativa) indicam, antinatural.

Dito de outro modo, nessa obra de Sales, a tecnocracia, conforme julgamos, é primariamente uma caricatura da providência divina, que exalta as capacidades governamentais de administração de todas as necessidades e funções humanas (no livro, isto inclui a função reprodutora), e que parte do pressuposto do domínio total, por meio dos saberes científicos, sobre a totalidade da natureza. Nesse sentido, mais que uma distorção política que resulta da exacerbação de certas funções do Estado, a tecnocracia, no romance em questão, é um projeto antinatural, diríamos mesmo anticriacional. Nas três seções que se seguem, analisaremos detidamente o modo como os entes (materiais e imateriais) do universo humano são desfigurados, deformados e eventualmente anulados pelas medidas antinaturais da tecnocracia, demonstrando, ao menos provisoriamente, como a obra de Sales, inserindo-se numa tradição especulativa, apresenta o projeto tecnocrático moderno como uma política contrária à natureza e bem-estar de todos os indivíduos.

A parábola invertida: primeira parte do Romance

Publicada em 1976, em pleno “milagre econômico” da ditadura militar brasileira, o romance de Sales, integrando sob certos aspectos a produção nacional de obras de ficção científica, trabalha, sob linhas ficcionais, as realidades duras percebidas e impostas sobre os vários segmentos sociais do país de então.

No entanto, sob a forma de ficção científica, que é frequentemente

te vista (de modo um tanto equívoco) como especulação ou tentativas de divinação, Sales lançou-se à crítica do funcionamento e gestão do Estado autoritário que se mantinha, numa falsa e frágil legitimidade, por meio de suas promessas de crescimento econômico e expansão do bem-estar da população. Foge ao nosso presente interesse uma análise mais detida sobre a relação entre ficção científica, especulação e teorização; no entanto, para que se evite os lugares-comuns que muitas vezes se sobrepõem ou mesmo impedem uma análise mais criteriosa de obras de ficção científica, recomenda-se uma leitura das propostas de autores como Kodwo Eshun, Mark Fisher e outros, conhecidos como teóricos do “capitalismo tardio”, para quem a ficção científica tem hoje no mundo um papel mais teórico que especulativo, visto que seria a forma mais apropriada de percepção e apreensão das realidades aceleradas, dinâmicas e mutáveis deste momento histórico regido sobretudo por recolha e manipulação de dados.

O romance *O Fruto do Vosso Ventre* é dividido em três partes, tendo sido cada uma delas escrita com um estilo e formato diferentes. A primeira, em tom parabólico, narra como a Ilha (que, conforme veremos, é uma metáfora não só do próprio Brasil, mas de toda a modernidade) viu-se ameaçada pela escassez e penúria em razão da multiplicação acelerada de coelhos, que, desequilibrando o ecossistema, destruíam e consumiam as hortas e alimentos dos seres humanos. O primeiro parágrafo da obra já nos lança, *media res*, num estado social e ecológico quase calamitoso:

Os coelhos, pobrezinhos. Havia muitos coelhos na Ilha: brancos, cinzentos, pretos, malhados. Mas, quem mandou os coelhos procriarem tanto? Viviam em tocas, nos campos que os homens plantavam. Depois, as tocas se tornaram insuficientes para eles. E eles se alastraram pelos campos, num ondulante, felpudo, colorido tapete. (Havia também coelhos amarelos.) Começaram a devastar os campos, as grandes áreas cobertas de hortaliças (SALES, 1976, p. 9).

E, um pouco mais adiante no relato:

Então, um belo dia, os homens começaram a temer que os coelhos, depois de comerem todas as hortaliças, invadissem em massa a cidade, disputassem aos homens os outros alimentos, nos armazéns e dentro de suas próprias casas. A população tomou-se de pavor: se os coelhos invadissem a cidade, acabariam deixando os homens sem os outros alimentos, como já os haviam deixado sem as suas hortaliças (SALES, 1976, p. 10).

Como dito, Sales nos apresenta, por meio de uma espécie de parábola, uma crise ecológica, econômica e social da Ilha, que será, por sua vez, o cenário de todo o romance. Ora, não é de desconhecimento geral que as ilhas, dada sua própria configuração geográfica, serviram de símbolo para toda sorte de relato utópico: seja a ilha paradigmática da *Utopia* de Morus, a da obra *Cidade do sol*, de Campanella, ou mesmo, ironicamente, a ilha voadora de Laputa, de Swift, onde viviam intelectuais nefelibatas, deslocados de toda a realidade e imersos em reflexões tão abstratas ao ponto de se tornarem fantasias.

Sendo uma parábola, ao menos no modelo que se tornou comum com a difusão das narrativas bíblicas, “uma metáfora estendida, isto é, [uma] narrativa de pessoas e eventos comuns que são o contexto para uma percepção e entendimento do estranho e do extraordinário”, segundo a definição de Sallie Mcfague Teselle (1974, p. 630), temos, nessa obra de Sales, não só a inversão irônica do gênero utópico (trata-se de uma distopia que se passa justamente num cenário comum às utopias), mas também uma sinalização para o tom bíblico, diríamos mesmo profético, que perpassa todo o livro, mas que culmina na terceira parte (veremos adiante).

De pronto, a imagem de coelhos pululando e ameaçando toda a ordem social não é nova: para além dos relatos das religiões monoteístas, para as quais gafanhotos, anfíbios e roedores são flagelos, sinais da ira divina contra um povo, já que destroem rapidamente suas colheitas e seus meios de subsistência, havia, na Idade Média, em especial por

meio de gravuras e representações, essa estranha imagem de “coelhos algozes” e lebres que caçavam humanos. Senão vejamos nas figuras abaixo:

Figura 1: Manuscrito Medieval 1
Fonte: Open Culture, 2019.



Figura 2: Manuscrito Medieval 2
Fonte: Open Culture, 2019.



Sem deter-nos nessas considerações iconográficas, digamos, em resumo, que duas possíveis explicações são aventadas para a dinâmica representada nesses quadros. Primeiramente, trata-se de uma inversão da própria ordem natural, isto é, as presas frágeis tornam-se os predadores; as pequenas vítimas dominadas pelos homens são agora sua maior ameaça. Em segundo lugar, e não muito distante da primeira acepção, temos perante nós uma espécie de perversão das fontes de vida: animais conhecidos por sua fertilidade transformam-se em agentes de morticínio, e a expansão da vida dá lugar à extinção dos homens.

Tais como as pragas do mundo antigo (gafanhotos e roedores), que em geral manifestavam a ira divina, os coelhos agora ameaçam o mundo dos homens, tanto a ordem social (mais frágil) quanto sua própria subsistência física. A solução para esse flagelo, conforme os homens do romance conceberam, foi o extermínio atômico:

Um dia, os homens sobrevoaram de helicóptero os campos da Ilha e, durante uma semana, bombardearam todos os lugares onde se achavam concentrados

os coelhos. Milhares e milhares de coelhos fugiram para as praias, em desespero. Mas, conhecido o medo que os coelhos têm da água, medo somente comparável ao que eles descobriram ter das bombas, nenhum deles se aventurou a entrar no mar. Assim, foram igualmente bombardeados nas praias, até voar pelos ares o último deles. E com isto se acabaram os coelhos (SALES, 1976, p. 10).

A primeira parte da obra conta com pouco mais de cinco páginas, e nela já se apresenta a ideia do Dirigente da Ilha, que vendo simultaneamente o sucesso do “controle populacional” dos coelhos e o crescimento posterior e surpreendente dos homens, e orientado por um ideal malthusiano, propõe também um rígido controle de natalidade à Ilha. Isso nos leva ainda a duas observações.

Em primeiro lugar, por meio desse relato de extermínio animal, que revela e antecipa na obra a crueldade das ações da tecnocracia instalada na Ilha, a obra nos permite uma análise do que hoje críticos literários (Pieter Vermeulen e Eric Santner, por exemplo) e autores como J.M. Coetzee e Olga Tokarczuk (ambos premiados pelo Nobel) chamam de “vida criatural” ou ainda “vulnerabilidade criatural”. Segundo Santner, esse conceito

Significa um modo de *exposição* que distingue seres humanos de outras formas de vida: não simples exposição aos elementos ou à fragilidade e precariedade de nossas vidas mortais, finitas, mas sim a uma ausência derradeira de fundamento para as formas históricas de vida que distinguem a comunidade humana [...] Poderíamos dizer que a precariedade, a fragilidade – a “nudez” – da vida biológica é potencializada, amplificada, por meio da exposição à contingência radical das formas de vida que constituem o espaço de sentido dentro do qual a vida humana se desdobra, e que é somente por meio dessa “potencialização” que assumimos a carne da vida criatural. A criaturalidade é, pois, uma dimensão não tanto da vulnerabilidade biológica quanto da ontológica, uma vulnerabilidade que permeia o ser humano enquanto ser cuja essência é existir em formas de vida que são, por sua vez, contingentes, frágeis, suscetíveis à ruína (SANTNER, 2011, p. 5–6).

Partindo desse conceito, Vermeulen, analisando a literatura moderna e contemporânea, afirma que “quando a hierarquia estabelecida entre os domínios divino, humano e animal se tornaram inoperantes, essas diferentes ordens do ser se encontram em proximidade criatural” (VERMEULEN, 2015, p. 58). Isso não implica que esses domínios – em especial, o humano e o animal – se equivalem ou se anulam nas narrativas contemporâneas. Mais precisamente, a vida criatural implica uma “forma de vida que está inextricavelmente ligada (embora não seja redutível) à vida animal” (p. 49), o que não significa que, “de algum modo, deixam de ser humanos e tornam-se animais; afinal, é um aspecto crucial de sua condição o fato de permanecerem vinculados às formas culturais que não mais os defendem de sua vulnerabilidade” (p. 55). É por essa razão, em suma, que em romances como os de Coetzee, Tokarczuk e, no presente caso, de Sales, vemos uma “forma de sofrimento criatural, e não animal: não apenas as dores físicas da vida biológica, mas também um sentimento de vulnerabilidade e precariedade que advém da fragilidade das formas que davam sentido à vida humana” (VERMEULEN, 2015, p. 65-66).

Os personagens permanecem sendo humanos, mas participam da “criaturalidade” (vulnerabilidade) de toda a vida biológica (em *O Fruto do Vosso Ventre*, especificamente os *coelhos*), já que os complexos industriais e militares não apenas ameaçam a existência dos entes, mas também produz, por seus efeitos, alterações na própria estrutura terrestre (antropoceno). Assim, o sofrimento dos animais exterminados, bem como a saturação dos recursos da Ilha, são, no romance de Sales, prenúncios do destino dos habitantes e espasmos da ordem natural como um todo.

Em segundo lugar, a gestão antinatalista do Dirigente da Ilha guarda semelhanças tanto com o relato do genocídio de bebês masculinos, ordenado por Faraó, segundo narrativa do livro bíblico de Êxodo, quanto a morte de crianças menores de dois anos, levada a cabo pelos homens de Herodes, no relato natalício do evangelho de Mateus. Com relação a essas narrativas bíblicas, além da natureza anticriacional, em desa-

cordo com a ordenança edênica do “crescei e multiplicai-vos”, ambos os governantes (Faraó e Herodes), conscientes ou não, se opunham ao surgimento de um libertador: Moisés e Jesus Cristo, respectivamente. É o que se dará igualmente na segunda parte do romance de Sales, e mais intensamente na terceira, quando os agentes do regime tecnocrático perseguem um casal, José e Maria, que, em desobediência à lei, preserva a gestação da criança.

Como no caso de Faraó, contra quem pragas ecológicas foram lançadas em parte devido às suas políticas anticriacionais (como se a ordem natural, violada até certo ponto, por fim se tornasse um instrumento de castigo pela mão divina), a tecnocracia da Ilha terá seu julgamento precisamente em razão de sua governança artificialista e contrária à exuberância da existência humana. Tendo em mente essa comparação, cabe talvez, neste ponto, a intuição de Terence E. Fretheim, num artigo intitulado “The Plagues as Ecological Signs of Historical Disaster” [As pragas como sinais ecológicos de desastre histórico], em que demonstra como a narrativa das chamadas pragas do Egito traz em seu bojo uma analogia entre as catástrofes na natureza (operadas pela Divindade) e os desastres históricos ocasionados pela tirania de um governante. Nesse sentido, as crises ambientais estariam intimamente relacionadas à infração da ordem moral por parte de Faraó, de modo que, convergindo-se, levariam ao colapso da ordem social. Dessa maneira, segundo Fretheim:

A esfera cósmica na qual as pragas atuam correlaciona-se diretamente com os pecados criacionais de Faraó, que são centrais na narrativa. Faraó esteve a subverter a obra criacional de Deus, de modo que as consequências são opressivas, pervasivas, públicas, prolongadas, desumanizantes, desoladoras e cósmicas, porque foram o efeito dos pecados do Egito sobre Israel – aliás, sobre a terra –, conforme sugere a recorrente linguagem acerca “[d]a terra”. Nesses exemplos em que Deus remove a praga, a linguagem apropriada é a da re-criação. Deus vence o caos e faz com que os elementos da ordem natural voltem a assemelhar-se mais estreitamente a seu escopo e intensidade originais (FRETHEIM, 1991, p.394-395).

Vemos também no romance essa mesma dinâmica que vai de uma origem divina harmônica, passando pelo caos implementado pela húbri humana e que termina com a restauração integral daquilo que se perdera por “políticas anticriacionais”. Essa analogia talvez lance mais luzes sobre a estrutura da obra, que imita o texto bíblico em sua conjugação moral e indissociável dos domínios do homem, da natureza e da transcendência.

O logos deformado da burocracia

A segunda parte do romance, a mais extensa, é, de modo geral, um grande exercício estilístico de Herberto Sales, por meio do qual leva literalmente à exaustão o jargão burocrático e tecnocrático das instituições modernas. Como já definiu Max Weber (2012), uma das características mais nítidas da época moderna é precisamente a substituição da autoridade carismática pela autoridade burocrática nos centros de poder do Estado moderno.¹ Com efeito, nessa obra de Sales, temos toda a sintaxe labiríntica e tautológica, bem como as frases de efeitos, palavras de ordem e cacoetes das entranhas dessa nova força de legitimidade.

Ora, a comparação a Kafka é aqui quase imperativa, e de fato a maioria, quando não a totalidade, das obras literárias modernas que fazem referência ao caráter tortuoso da burocracia – tanto sua típica linguagem quanto suas fontes difusas de poder – partem obrigatoriamente de Kafka, ainda que para negá-lo. O que nos interessa presentemente, porém, é uma intuição visível em *O Castelo*, e que John M. Ellis apresentou recentemente, num artigo intitulado “How to read Kafka” (2018), como uma chave de leitura possível para várias obras do autor.

1. Obviamente isso não implica que a autoridade ou apelo carismático tenha desaparecido de todo nas relações e dinâmicas sociopolíticas da modernidade; pelo contrário, muitos já levantaram a objeção de que os totalitarismos europeus, assim como os populismos e autocracias latinos, se deverem, em parte, ao menos num primeiro momento, ao apelo carismático, “místico” e sacro de seus líderes. No entanto, também é lícita a contraposição de que Weber está tratando de uma dinâmica histórica geral, e não de exceções que justamente corroboram sua intuição da natureza da autoridade no Estado moderno.

Para Ellis, trata-se de um equívoco ou ao menos reducionismo lermos *O Castelo* como uma sátira à burocracia, somente. É claro, em outras obras do escritor tcheco, assim como de outros autores, há sempre a crítica ao conjunto já familiar de temas antiburocráticos: “sua [da burocracia] ineficiência, sua mediocridade, seu egoísmo, sua visão limitada, sua obtusidade e inércia” (ELLIS, 2018). A questão, porém, é outra nesse romance de Kafka. Ainda segundo Ellis:

O Castelo trata de algo totalmente diferente: o conflito entre nossa aceitação das instituições como uma parte normal da vida e a realidade de que elas são entes estranhos que exigem que ajamos como se fossem algo que não são. Acreditamos nelas, embora não possamos vê-las, ouvi-las ou tocá-las realmente. Atribuímos-lhes motivos, personalidades, desejos e mesmo um caráter moral. Confundimos suas locações físicas visíveis com aquilo que são: o castelo e o Castelo. Mas mesmo a mais simples questão nos coloca em problemas: quem fala pelo Castelo? Instituições são agregados de pessoas, mas nenhuma delas é essencial para sua existência [...] O Castelo de Kafka pode parecer-nos uma caricatura de uma instituição, mas qualquer um que escreva uma carta irada a uma grande organização percebe, mais cedo ou mais tarde, que não está escrevendo de fato para alguém. No mundo moderno, as respostas geradas por computadores somente tornam esse ponto ainda mais óbvio, mas não o muda realmente (ELLIS, 2018).

Trazendo essas reflexões para a obra de Sales, a tecnocracia que reina sobre a Ilha se expressa por cacoetes, tautologias e platitudes porque sua própria estrutura (desconhecida, em sua totalidade, mesmo por aqueles que dela participam) se revela eventualmente um sistema fechado, autofágico (a proibição da maternidade e a eliminação daqueles que a transgridem revelam isso) e autorreferencial. Para a tecnocracia, não há nada para além de si mesma, nem mesmo uma lei (natural) ou direito que não o positivado por seus agentes; é por isso também que não há um outro, um referente a quem possa dirigir-se num processo de diálogo.

Portanto, de modo semelhante ao Castelo em Kafka, a instituição torna-se uma divindade plenipotenciária que se crê autossuficiente e que

impõe sua vontade sobre a natureza, sobre a ordem da própria realidade. E em *O Fruto do Vosso Ventre* nos deparamos com um embate “mitológico” (e portanto fundante) entre a tecnocracia e o fluxo da vida manifesto nas gerações humanas; pois, metaforicamente falando, “uma instituição é antes semelhante a uma criatura mítica na qual concordamos em crer. Os pensadores iluministas desaprovavam a crença em mitos, mas o tipo de criaturas míticas invisíveis e inaudíveis que tinham em mente jamais teve qualquer influência real em nossas vidas, ao passo que o Castelo de Kafka é uma força poderosíssima” (ELLIS, 2018).

Para além das teses malthusianas (ou neomalthusianas) ocultas no pensamento dos tecnocratas da obra de Sales, e que seriam expressas em outras obras dos anos 1970 (o controverso *Le camp des saints*, de Jean Raspail, seria o melhor exemplo, já que mostra um mundo exaurido por imigrações colossais e predatórias), vemos uma espécie de teologia invertida da criação, pois as ideias propostas e aplicadas pela tecnocracia são sim assertivas (já que têm efeito imediato sobre o real) porém inférteis, pois desmantelam a ordem natural. Nesse sentido, a própria linguagem burocrática, na qual Sales se exercita quase ao ponto da virtuose, é em si mesma um elemento castrador, que legitima e acompanha os processos esterilizantes implementados pelo governo da Ilha.

Se, na primeira parte do romance, a tecnologia esteve a serviço do homem para salvá-lo da carestia por meio da extinção dos coelhos, na segunda parte da obra, por seu turno, além evidentemente de todo o aparato do Estado (que é, grosso modo, uma técnica), a própria linguagem propositalmente enfadonha e narcotizante serve de dispositivo tecnológico de controle e coerção. Por exemplo, numa sugestiva passagem sobre a “nova” acepção da natureza da linguagem na tecnocracia, vê-se a irônica dissociação entre palavra e subjetividade. Diz assim o técnico em comunicação visual:

Em outros tempos, a produção de textos, no que diz respeito ao estabelecimento da comunicação mediante o consumo específico e direto da leitura, era uma ati-

vidade exercida pelos escritores – indivíduos que dela se locupletavam para incutir na massa sentimentos dissociativos, sob o disfarce de narrativas fantasiosas, de cunho personalista. Na tecnocracia, essa atividade foi substituída pela comunicação audioescrita, que elevou a *palavra*, como meio de expressão intercomunicativo, a um plano usuário estrito, em função do interesse informático. O que quer dizer que a *palavra*, na tecnocracia, foi libertada de todo e qualquer relacionamento com as fontes de ansiedade e angústia exploradas pelos antigos escritores, mediante o emprego deformado e abusivo que dela faziam. Assim, a palavra passou a significar apenas aquilo que especificamente significa ou deve significar, em seu uso e consumo, como meio de produzir – comunicativamente falando – uma determinada informação (SALES, 1976, p. 90).

Esse adelgaçamento da palavra – a redução a um suposto conteúdo puramente informático e operacional –, de certo modo, antecipa a crescente informatização da vida humana, que hoje se vê em quase todas as nações, tanto nos seus procedimentos e protocolos internos quanto nas dinâmicas e tensões sociais.² Curiosamente, porém, os tecnocratas julgam que, com essa redução das potencialidades da linguagem, estavam antes elevando-a, já que, eliminando as ambiguidades e evocações poéticas, realizavam mais eficazmente o propósito comunicativo. Dito de outra forma, todas as chaves interpretativas são reduzidas à pura referencialidade, e o imperativo torna-se o único modo verbal.

Semelhantemente, na obra, essa pauperização da linguagem caminha lado a lado com a despersonalização dos indivíduos. É por isso que Fernanda Pereira Soares, em sua tese intitulada “Autoritarismo, tecnocracia e natureza: representações da pátria brasileira em *O Fruto do*

2. Talvez a situação se torne mais clara se lembramos da etimologia da palavra “cibernética”, isto é, o termo grego *kybernus*, cujo significado original é “governo”. Os proponentes iniciais da cibernética entendiam-na justamente como um sistema operacional (portanto enclausurado em si mesmo) de transmissão de ordem e recebimento de comandos, como se vê na obra seminal de Norbert Wiener, *Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos*. Ademais, embora fuja ao recorte deste artigo, na obra *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*, de Evgeny Morozov, há intuições valiosas sobre a relação do império e “ciência” dos dados (o chamado Big Data) e o fim das formas políticas como conhecemos e praticávamos ao menos desde a ascensão do Estado-nação.

Vosso *Ventre*, de Herberto Sales (1976)”, chama-nos a atenção para vários “aspectos” dos personagens do romance, nomeadamente:

[...] a despersonalização – pois nenhum dos técnicos possui nomes próprios –, a profissionalização – pois todos os burocratas são chamados pelas suas especialidades, ou seja, o técnico em comunicação, o técnico em métodos contraceptivos, o técnico em biblioteconomia etc. O apego aos regulamentos pode ser evidenciado também no número de decretos e regulamentações elaboradas pelos tecnocratas em suas reuniões fechadas e extensas. Stephanou comenta que esse tipo de administração está longe de ser neutra, e constitui-se como uma forma de dominação, e este mesmo sistema foi incorporado pelos militares [brasileiros] em 1964 (SOARES, 2013, p. 45).

Como se sabe, há uma linha dentro dos estudos sociolinguísticos que trata das relações entre a corrupção da linguagem e os totalitarismos; provavelmente a obra mais conhecida (ou ao menos a seminal) que versa sobre essa relação é *Lti: A Linguagem do Terceiro Reich* (2009), de Victor Klemperer, um filólogo judeu que sofreu a perseguição nazista no período aludido no próprio título. Munido do instrumental próprio de sua ciência, aliado a uma sensibilidade quase artística, Klemperer relatou na obra todo o processo de embrutecimento da linguagem, que aparentemente tornou parte também de uma “corrida armamentista” e militarização da sociedade alemã. A desumanização dos judeus por parte dos nazistas, como é evidente pelos relatos históricos, deu-se por um processo paulatino, mas intenso, em que a palavra – em *segmentos* da academia, da imprensa e da religião – servia essencialmente para o ataque e instilação de um *pathos* virulento e ressentido sobre os receptores.

Trazendo essa intuição central para o romance de Sales, vemos, na tecnocracia ali descrita, um análogo àquilo que o escritor inglês Tom McCarthy (2015) denomina de “regime de sinais”, isto é, ordens e comando sucessivos, por vezes simultâneos, impede ou desordena a articulação da subjetividade humana com a realidade. As atualizações recorrentes transmitem a (falsa) impressão de que se está em coordenação

nação com a dinâmica do real; só que o custo desse acompanhamento das mudanças e das novas contingências é a perda das nuances, das reentrâncias e rugosidades da tessitura do real. Nesse regime, o mundo se apresenta, pois, como uma platina fluida, uma superfície cristalina mutável, e não mais como uma realidade sólida, com recônditos que exigem uma percepção também profunda.

Assim, os tecnocratas da Ilha imaginam que, destruindo a capacidade evocativa da linguagem, serão capazes de uma administração mais otimizada da sociedade e de uma solução mais rápida dos eventuais problemas. É por isso que, complementando sua fala categórica e depreciativa sobre os artistas, dizem:

Quando se diz, por exemplo, “doce”, a palavra “doce” não deve visar a produzir um estímulo sinonímico de “mansidão”, como queriam os escritores, mas, unicamente, o estímulo informático que lhe é natural. Isto é: o estímulo gustativo, como informação objetiva de uma coisa adoçada mediante o emprego de uma substância “doce”. Afinal, doce é aquilo que é doce ou tem sabor doce. Por conseguinte, a palavra “verde” não deve significar outra coisa senão o que significa – ou exprime – como informação de uma determinada cor. Em suma: a *cor verde nada mais é que a projeção visual da palavra “verde”* (SALES, 1976, p. 90).

Ignorando a coerência que há entre os vários estratos da realidade, a tecnocracia fecha os olhos para as analogias e semelhanças que existem dentro do escopo da experiência humana. Com seu afã classificador (e, portanto, diferenciador), reduzem a linguagem à sua simples função crítica de separação. Com isso, a pluralidade do real se desfaz, e as associações entre os diversos entes, tão comuns na consciência humana, são homogeneizadas numa linguagem monista e monolítica.

Com isso em mente, a tecnocracia, confundindo otimização com progresso, conjuga sua engenharia social com uma espécie de engenharia linguística, castrando (ou tentando fazê-lo) as palavras de suas ressonâncias simbólicas. Sem a “aura” de associações ou analogias

possíveis entre as coisas deste mundo, a tecnocracia da Ilha se propõe como a fonte de legitimidade social; como um centro biopolítico (um polo que governa inclusive seu ecossistema); e, por fim, como uma segunda palavra fundante, como um verbo emanante que, nas palavras de Martin Heidegger (2012), busca um “desvelamento do ser”.

Obviamente, porém, como vimos, o *logos* da tecnocracia, reduzindo a palavra à simples razão, ao seu aspecto puramente referencial (e funcional), esteriliza tanto a criação simbólica quanto a reprodução da vida.

O Evangelho de Sales

A terceira e última parte do romance inicia-se com uma epígrafe retirada do livro bíblico de Eclesiastes: “Não há nada novo debaixo do sol”. Não somente o conteúdo desta parte do livro faz eco – por vezes cifrado, por vezes explícito – ao relato dos Evangelhos, mas também sua própria forma (linguagem) e diagramação (em versos e capítulos) mimetizam os livros das escrituras cristãs.

Em poucas páginas, o enredo nos conta como Maria e seu esposo José, transgredindo as ordens do governo da Ilha, combinam uma fuga pela madrugada, na intenção de salvar a vida da criança ainda no ventre. Cruzando as montanhas sobre um jumento, e indo em direção ao mar, buscam refúgio, como no relato de Natividade, num casebre que encontram pelo caminho. Coincidentemente, se tratava da morada de um ex-sacerdote, de quem provavelmente esperaríamos uma maior sensibilidade para com a situação desamparada do jovem casal; o homem, no entanto, lhes nega auxílio e lhes dirige um pequeno discurso antiteísta (voltaremos a isso). Depois dessa cena, o casal, por fim, chega à praia, refugia-se numa caverna, onde José improvisa uma marcenaria para construir um barco para a fuga. Durante um temporal, um pequeno boi veio abrigar-se também na caverna; condoídos do animal, o casal o acolhe, pois “era, como o jumento, um animal manso” (SALES, 1976, p. 191).

Enquanto isso, a Chefia da Guarda, o órgão da Ilha responsável pela

sanção dos transgressores (no caso, aqueles que não obedeciam às restrições reprodutivas do governo tecnocrata), tendo descoberto a fuga do jovem casal, envia dois homens para persegui-lo e derradeiramente matá-lo. Nessa perseguição, deparam-se também com a casa do velho sacerdote, que por sua vez informa aos guardas o possível caminho tomado pelos “transgressores”. Curiosamente, porém, o padre justifica sua insensível delação apelando à lei: “E o antigo padre respondeu: Sois homens da lei. E os homens não podem viver sem leis; e por isto as fazem. Que se cumpra, pois, a lei” (SALES, 1976, p. 191).

Os guardas, em recompensa, lhe dão três moedas e, seguindo sua orientação, partem em direção aos montes. De imediato, porém, vemos o que aparentemente é o primeiro indício de uma ação sobrenatural num mundo até então dominado pelo mecanicismo burocrático:

Mas, nem bem tinham andado alguns metros, ouviram atrás de si um grande ruído, e se voltaram. E ficaram espantados com o que viram: a casa do antigo padre, que já estava parcialmente destruída, acabara de desabar de uma vez, sepultando-o sob os seus escombros. No lugar dela, havia agora um monte de tijolos e telhas quebradas, em meio a uma nuvem de pó, sob um grande silêncio. E um dos guardas disse ao outro: Ainda bem que, antes de morrer, ele teve tempo de praticar uma boa ação, contando-nos o que sabia acerca da transgressora. E os dois retomaram a caminhada (SALES, 1976, p. 192).

O que parece uma nota final irônica revela, antes, a insensibilidade e a inversão axiológica promovida pela lei e práticas inumanas da tecnocracia da Ilha. A denúncia por parte do ex-padre (personagem que, em outras condições, e segundo as expectativas gerais, teria provavelmente auxiliado o casal) é um resultado natural de um mundo que eliminou (ou tentou fazê-lo) os afetos e dinâmicas dos relacionamentos humanos, entregando nas mãos de tecnocratas e legistas todo o domínio das escolhas morais.

Ademais, a menção à recompensa (“três moedas”) remete, talvez

prontamente, ao relato da traição de Judas, que entregou Jesus Cristo, segundo os relatos dos Evangelhos, por trintas moedas de prata. A casa subitamente derruída é uma alusão tanto aos julgamentos divinos imediatos e destrutivos sobre cidades e nações (Egito, Gomorra, Babilônia) quanto aos hábitos semita e canaanita de maldição sobre casas (que em geral é uma forma antiga de designação de famílias e sua continuidade geracional).³

Os homens, por fim, chegam à gruta onde estavam a família e seus animais, e deparam-se com uma cena de Natividade:

[...] viram, então, o que nunca haviam imaginado ver: deitada sobre umas palhas estava uma criancinha, sacudindo os braços, e sorrindo; e de um lado havia um boi, e do outro, um jumento; e, curvados sobre a criancinha, um homem e uma mulher a olhavam tão embevecidos, que não os viram entrar (SALES, 1976, p. 193).

A descrição dos animais presentes ao nascimento da criança, dentro de uma gruta, é uma reprodução deliberada dos ícones ortodoxos (cuja tradição crê que o nascimento do Cristo se deu não num presépio, mas numa manjedoura improvisada numa gruta). Um dos guardas diz de imediato à mulher: “Fizeste-nos perder um bom tempo buscando-te. Mas, nem tudo está perdido, pois te encontramos. És acusada de transgressão da lei. Trago comigo o documento, que terás de assinar antes da execução. Porque tenho ordem de executar-te, e a teu filho” (SALES, 1976, p. 193). Segue-se um diálogo dramático em que Maria e, em seguida, José dispõem-se ao sacrifício de si mesmos para que o filho seja salvo. Um dos guardas, porém, “tendo-se apiedado da criança, disse ao companheiro: Não faças esta desgraça!” (p. 193), ao que o outro retruca:

3. Exemplos disso são a aliança feita à casa de Davi, uma metonímia que designava, como o próprio rei deixa claro, a dinastia davídica (livro de 2 Samuel, capítulo 7, verso 11). De igual modo, quando, muito posteriormente, os apóstolos decidem por sortes um homem que substitua o ministério apostólico de Judas, amaldiçoam a memória de Judas citando um trecho de um salmo: “Fique deserta a sua morada; e não haja quem nela habite” (livro de Atos, capítulo 1, versículo 20).

“estás do lado deles ou do lado da lei?”.

Assim, pela primeira vez na narrativa, um agente da tecnocracia é tomado por um dilema; esse despertamento da sensibilidade conduz a um “ato de traição” de sua parte, pois, para salvar a criança, mata o colega com um disparo no coração. Assim, aquele que até então perseguia o casal passa a ajudá-los na fuga; descobre, em seguida, o barco que José já havia terminado e ocultado na gruta, bem como o plano do casal, que “esperava apenas a criança completar um mês, para fugir[em] pelo mar” (p. 194). Aturdido com esse plano incauto, o guarda repreende o casal, e, por meio de sua fala, nos mostra que possivelmente aquela distopia se valia também da crença de que a Ilha era única porção sobrevivente de todo um mundo anteriormente transtornado por eventos apocalípticos:

Como podes ter alimentado tão insensato plano? Desde os grandes terremotos, que acabaram com o mundo, o mundo ficou circunscrito à Ilha. Não há mais nada do outro lado do mar. E, fugindo pelo mar, estarás condenado a perecer com tua mulher e teu filho, pois não encontrarás nenhum sítio onde aportar (SALES, 1976, p. 194).

Ao que José, manifestando, também pela primeira vez na narrativa, a percepção de um poder outro que não a tecnocracia, responde:

Não importa se viermos a perecer juntos no mar, porque pereceremos longe daqui. E isto é o que importa. Porque há uma força superior, que desde o começo nos impele para o desconhecido. E será ao desconhecido que daremos testemunho da iniquidade que reina na Ilha (SALES, 1976, p. 194).

Tendo lançado o barco ao mar, carregado de provisões concedidas pelo próprio guarda, José e sua família partem e ouvem ao longe somente o estampido do tiro com que se matara aquele que antes lhes perseguia. O romance se conclui com o “sexto capítulo” dessas escrituras, que narra como, trinta anos depois da partida de barco, toda uma

multidão seminua que se banhava na praia testemunhou uma súbita luz que, vinda do mar, “tomou então uma forma humana”: mais especificamente, “um homem [que] vestia uma túnica branca, e tinha barba e cabelos compridos”, que caminhava sobre o mar. Dirigindo-se ao meio da praça da Ilha, disse, com uma voz que rolou, como trovão, por toda a ilha: “Vinde a mim as criancinhas”. A narrativa assim prossegue:

11 E sucedeu que, no mesmo instante, toda a Ilha tremeu. E desabaram os edifícios da praça, onde se achavam instaladas as altas autoridades. E ruíram as chaminés das grandes fábricas, e todas as suas instalações.
12 E dos escombros, como se saíssem de cascas de ovos, começaram a sair crianças (SALES, 1976, p. 195).

Essa cena pitoresca conjuga o julgamento da Ilha e o nascimento de um novo mundo. Os adultos que sobreviveram ao terremoto fugiram para os montes. No entanto, sobrenaturalmente, um tremor de terra fez com que os fugitivos desaparecessem no mar, restando apenas “duas ou três centenas deles. E [estes] viveram para testificar a iniquidade de que haviam participado, e que naquele dia teve fim” (SALES, 1976, p. 196). É-nos também dito que, a partir daquele dia, “foi instaurado na Ilha o governo das crianças”. O homem luminoso que operara aqueles feitos retorna ao mar e sobe aos céus, envolto por um círculo de nuvens, perante os olhares das crianças.

Três elementos mencionados anteriormente nos são importantes para uma compreensão devida da crítica de Herberto Sales à natureza da tecnocracia, e especialmente, à tecnocracia do regime militar brasileiro na época da publicação da obra. Trataremos desses elementos, porém, em linhas gerais. Primeiramente, como já aludido, o discurso do ex-padre nos mostra uma posição não simplesmente *secularizada*; antes, como demonstra pela sua fala, a autoridade divina havia sido transferida para a instituição centralizadora da Ilha: “E disse-lhe o ancião: Em verdade, fui um servo de Deus. Mas, o tempo do governo de Deus passou. Em lugar do governo de Deus, instituiu-se a administração dos

homens. E nem por estar velho posso eu deixar de ser um homem do meu tempo. Porque meu tempo é o tempo que eu vivo” (SALES, 1976, p. 190). Na percepção desse homem, a tecnocracia transformara-se numa espécie de providência imanente, que tinha soberania até mesmo sobre os aspectos biológicos dos cidadãos da Ilha. Note-se que as palavras são cuidadosamente escolhidas: de *governo* passa-se à *administração*, isto é, de um mundo que antes estivera sob uma regência pautada pela justiça e ordem, os homens e mulheres da Ilha passara para (e foram submetidos a) uma simples gestão e manejo, como se fossem recursos escassos. Como o velho ex-sacerdote, foram integrados ao novo tempo, regido fundamentalmente por relações economicistas.

Em segundo lugar, a construção do barco por José (o marceneiro) é também uma alusão à célebre narrativa bíblica da arca de Noé, que se tornou a salvação de uma nova humanidade que se havia afastado da corrupção e violência generalizadas na terra. A referência é ainda mais significativa na medida em que, segundo o relato do guardião (possivelmente uma ficção ou “revisão histórico” realizado pelos tecnocratas da Ilha), não havia mais terra fora ou além daquela região. Nesse sentido, assim como Noé inaugura uma nova raça humana que se manteve fiel e afastada da iniquidade reinante dos povos, José, Maria e o menino são a semente de uma nova criação que se recusa a submeter-se às injustiças da Ilha. A criança no ventre é o rebento de um novo mundo, marcado pelo amor: “O que em ti [Maria] está gerado, não devia estar; e se gerado está, eu o tomo como sinal. Porque este é um sinal de que o amor pode mais que a iniquidade” (SALES, 1976, p. 183). O contraste aqui entre o velho mundo da Ilha e o novo mundo de um Messias é pautado pela oposição entre a “iniquidade da lei” (as políticas de extermínio e gestão da vida humana na Ilha) e o “amor”. Sintomaticamente, o ultimato, a desesperada lei promulgada para o controle dos cidadãos e consequente extermínio das crianças havia sido denominada “A Medida Final”, que, como se percebe, guarda claros ecos com “A Solução Final” dos nazistas.

Em terceiro e último lugar, a manifestação messiânica, trinta anos após a fuga do casal, além de uma evidente referência a Jesus Cristo (seja pela idade em que inicia sua pregação apocalíptica, seja pela reprodução exata de seu chamamento às crianças), é um jogo entre uma visão utópica e uma visão profética, pois, na simbologia de um Isaías ou de um Jeremias, o mundo restabelecido pelo Messias seria tão seguro, que crianças e idosos poderiam explorá-lo sem quaisquer receios, pois toda forma de hostilidade teria cessado. Acrescente-se ainda que, nesses mesmos profetas, há promessas de um rebento, um infante ou um novo broto que, saindo do tronco geracional do povo de Israel, traria restauração e reestabelecimento de um governo pacífico e justo [nota]. Assim, os eventos finais são uma forma de cumprimento da segunda parte da fala do Cristo citada acima, isto é, “pois a elas [crianças] pertencem o Reino de Deus”. O governo das crianças marca, portanto, a instalação do reino do fim dos tempos, da completude da história.

Em certo sentido, essas crianças talvez ressuscitadas dos escombros da tecnocracia, sejam a afirmação política de Sales (que vivia os horrores da ditadura), embora apresentada em chave cifrada, de que a inauguração de um novo mundo só pode dar-se com o retorno dos que se perderam ou foram apagados no antigo mundo da tecnocracia.

Considerações finais

Conforme vimos ao longo desta breve abordagem, Sales, trabalhando rigorosamente a forma do romance, mostra, por meio de três gêneros e estilos diferentes, não só a estrutura política, mas principalmente a estrutura *linguística* da tecnocracia. Acreditamos que as intuições de Sales podem aplicar-se, de modo geral, a toda forma de governo que acredita ou propõe a *redutibilidade* da vida e personalidade humanas a uma de suas funções (qualquer que seja ela), e o perigo, em especial aos literatos, da utilização também *tecnocrática* da linguagem.

Evidentemente, com isso não afirmamos que a obra é uma simples transposição alegórica de conceitos políticos para a estrutura literária

(o que possivelmente inviabilizaria a obra como testemunho estético). Antes, limitamo-nos à perspectiva de que, como várias outras distopias literárias, o romance *O Fruto do Vosso Ventre* demonstra como tecnocracias (um fenômeno essencialmente moderno) autoritárias ou totalitárias necessariamente distorcem a linguagem, e, ao fazê-lo, atentam contra a dignidade e natureza do homem como ser também *simbólico*.

É talvez por isso que, no romance analisado, Sales, um escritor reconhecido por seu uso competente, experimental e inovador da linguagem, valha-se sequencialmente da parábola (linguagem em chave moral), da linguagem estamental burocrática (em estilo irônico) e da linguagem bíblica-apocalíptica (num espírito “visionário” e esperançoso) – insuflando assim um sopro de criatividade numa língua que, se deixada ao contento de iniciativas propagandistas, publicitárias e burocráticas, tende a esvair-se.

Como já disse Amóz Oz (2015), escritor recentemente falecido, os escritores são uma espécie de bombeiros da linguagem, ou seu “detector de fumaça”, que alertam e denunciam, por meio de seu grito, a presença da linguagem corrompida, que é um possível sinal da subsequente desumanização de certos grupos. À vista da crescente dessensibilização e mesmo truculência do debate público nas democracias atuais, cremos que o romance de Sales não só nos oferece intuições, mas principalmente contribui para a formação de uma sensibilidade estética, moral e política.

Referências

- BRANDÃO, Ignácio Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global, 1988.
- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Petrópolis/RJ: Vozes de Bolso, 2014.
- CHAVES, Mauro. *Adaptação do funcionário Ruam*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- COETZEE, J.M. *Elizabeth Costello*. São Paulo: Companhia das Letras,

2004.

ELLIS, John M. How to read Kafka. *The New Criterion*, v. 37 n. 2. Denville/ Nova Jersey, 2018. Disponível em: <https://newcriterion.com/pdf-version/article/2018/10/how-to-read-kafka-part-i>. Acesso em: 16 jun. 2020.

ESHUN, Kodwo. *More Brilliant than the Sun*. London/New York: Verso, 2020.

FISHER, Mark. *Capitalist realism: is there no alternative?* London: Zero Books, 2009.

FRETHEIM, Terence E. The Plagues as Ecological Signs of Historical Disaster. *Journal of Biblical Literature*, Atlanta/Georgia, v. 110, n. 3, p. 385-396, 1991.

HEIDEGGER, Martin. *Caminhos de floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

KLEMPERER, Victor. *Lti: a linguagem do Terceiro Reich*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

MCCARTHY, Tom. “The death of writing – if James Joyce were alive today he’d be working for Google”. *The Guardian*, 7 de março de 2015.

MOROZOV, Evgeny. *Big Tech: a ascensão dos dados e a morte da política*. São Paulo: UBU, 2018.

MORUS, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2018.

OLDER, Malka. *Infomocracy*. New York: Tor.com, 2017.

OPEN CULTURE. Killer rabbits in Medieval Manuscripts: why so many drawings in the margins depict bunnies going bad. 29 mar. 2019. Disponível em: Disponível em: <<http://www.openculture.com/2019/03/killer-rabbits-in-medieval-manuscripts-why-so-many-drawings-in-the-margins-depict-bunnies-going-bad.html>>. Acesso 18 jun. 2020.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OZ, Amoz. *Como curar um fanático*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

RASPAIL, Jean. *Le camp des saints*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1973.

SALES, Herberto. *O fruto do vosso ventre*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

- SANTNER, Eric L. *The Royal Remains: The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- SOARES, Fernanda Pereira. *Autoritarismo, tecnocracia e natureza: representações da pátria brasileira em O Fruto do Vosso Ventre, de Herberto Sales (1976)*. 2013. 125 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2013.
- SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. São Paulo: Penguin, 2010.
- TESELLE, Sallie Mcfague. Parable, Metaphor, and Theology. *Journal of the American Academy of Religion*, Oxford, v. 42, n. 4, p. 630-645, 1974.
- TOKARCZUK, Olga. *Sobre os ossos dos mortos*. São Paulo: Todavia, 2019.
- VERMEULEN, Pieter. *Contemporary Literature and the Death of the Novel*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2015.
- WEBER, Max. *Economia e sociedade v.1 e 2*. Brasília: UnB, 2015
- WIENER, Norbert. *Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos*. São Paulo: Cultrix, 1978.

Teo
Lite
rária



Texto aprovado em

21.01.2021

Aprovado em

14.02.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutor em
Literatura, Cultura e
Contemporaneidade pela
Pontifícia Universidade
Católica do Rio de Janeiro.
Mestre em Literatura
Portuguesa pela UERJ.
Possui graduação em
Letras pela Universidade
Veiga de Almeida (2011).
Pós-graduado (lato sensu)
em Filosofia Moderna
e Contemporânea
pela Faculdade de
São Bento do Rio de
Janeiro (2012). Contato:
lindoberg_pe@hotmail.com

“Só a antropofagia nos une”

*Missá dos Quilombos a partir de
uma (est)ética antropofágica*

“Só a antropofagia nos une”

*Missá dos Quilombos from an
anthropophagic (est) ethics*

**Sebastião Lindoberg da Silva Campos*

Resumo

Já no Modernismo brasileiro Oswald de Andrade colocou o desafio de se pensar uma ontologia nacional a partir de uma leitura antropofágica da realidade histórica. A sua tese fincava raízes no reconhecimento traumático do contato civilizacional dos povos e na aceitação substancial da herança antropológica dos povos originários. Para além de um devaneio poético ou estética literária, o tema da antropofagia requer o corpo como elemento em que a história se faz e se realiza. Se é verdade a assertiva que “só a antropofagia nos une”, então nos colocamos diante de um “olhar o mundo” a partir da perspectiva dos corpos que se encontram e se rechaçam mutuamente. Sendo a compreensão da história nacional baseada no embate de forças das relações de poder e subordinação, a tese oswaldiana pode se dirigir à conclusão de encontrar na antropofagia uma mediação para um entendimento substancial da questão humana. Nessa perspectiva e tendo em consideração o desafio de reavaliar uma epistemologia a partir destas questões, poderíamos interrogar que acontecimentos históricos poderiam apontar para a realização de sua tese? Um caminho proposto, que conjuga a substancialização dos elementos históricos

herdados do encontro traumático seria a famosa, e não menos polêmica, *Missa dos Quilombos*. Sendo uma síntese do encontro entre o corpo colonizador e o corpo colonizado, a *Missa* converte-se num campo de possibilidades que mergulha profundamente em nossas raízes culturais e extrai daí sua matéria de reavaliação. Sob o signo do chicote, açoite e sangue derramado que marcam a nossa herança a partir da escrita dos corpos no tempo histórico, a *Missa dos Quilombos* nos convida a um novo olhar sobre o humano e nossa própria história. Revivendo na carne do povo negro os dramas históricos, a *Missa dos Quilombos* celebrava uma utopia que extrapolava os limites de uma estética ritualística e se efetivava numa ética humana. Revisitar esse ritual nos permite lançar luzes sobre o conceito oswaldiano de antropofagia e sua “existência palpável da vida”, ressignificando, desta forma, a própria concepção cristã de alteridade, a qual requer, obrigatoriamente, o corpo em sua constituição.

Palavras-chave: *Missa dos Quilombos*; Antropofagia; Modernismo.

Abstract

In Brazilian Modernism, Oswald de Andrade posed the challenge of thinking about a national ontology based on an anthropophagic reading of historical reality. His thesis was rooted in the traumatic recognition of the civilizational contact of peoples and in the substantial acceptance of the anthropological heritage of the original peoples. going beyond the conception of a poetic reverie or literary aesthetics, the theme of anthropophagy requires the body as an element in which history is made and realized. If the statement that “only anthropophagy unites us” is true, then we are faced with a “look at the world” from the perspective of bodies that meet and refuse each other. Since the understanding of national history is based on the clash of forces of power and subordination relations, the Oswaldian thesis can address the conclusion of finding in anthropophagy a mediation for a substantial understanding of the human question. In this perspective and considering the challenge of reevaluating an epistemology based on these questions, could we ask what historical events could point to the realization of your thesis? A proposed path, which combines the substantialization of historical elements inherited from the traumatic encounter, would be the famous, and no less controversial, *Missa dos Quilombos*. Being a synthesis of the encounter between the colonizing body and the colonized body, the Mass becomes a field of possibilities that delves deeply into our cultural roots and extracts its matter of reevaluation. Under the sign of the whip, whip and spilled blood that mark our heritage from the writing of bodies in historical time, the *Missa dos Quilombos* invites us to a new look at the human and our own history. Reviving historical dramas in the flesh of the black people, the *Missa dos Quilombos* celebrated a utopia that went beyond the limits of a ritualistic aesthetic and was carried out in a human ethic. Revisiting this ritual allows us to shed light on the Oswaldian concept of anthropophagy and its “palpable existence in life”, thus re-signifying the very Christian conception of otherness, which necessarily requires the body in its constitution.

Keywords: *Missa dos Quilombos*; Anthropophagy; Modernism.

1. Questões iniciais

Já se tornou assente no meio intelectual brasileiro o conhecimento profundo acerca dos rituais de antropofagia celebrada por certas tribos indígenas do litoral brasileiro quando do início do processo de colonização europeia. Pululam os relatos de viajantes que toparam com tribos aguerridas que faziam de seus prisioneiros de batalha troféus a serem devorados em rituais e cerimônias que arrepiavam o espírito e atiçavam a curiosidade dos europeus ditos civilizados.

Talvez o relato mais vívido e conhecido pela sua reprodução ao longo dos anos seja o do alemão Hans Staden que foi prisioneiro de indígenas antropófagos em duas ocasiões. Outro relato, mais envolto numa observação profunda dos rituais antropofágicos, deve-se ao francês Jean de Lery, que compôs a missão francesa no Rio de Janeiro ao lado do comandante Nicolas Durand de Villegagnon.

Em que pese as diferenças acerca das observações dessas duas testemunhas do contato com os povos originários, o que emerge de seus relatos é o espanto e (in)capacidade no conhecimento da alteridade. Deixando de lado todas as questões históricas acerca do contato dos povos, o que nos interessa sobremaneira é entender a antropofagia indígena dentro da sua dinâmica de organização do espaço social das tribos e sua estrutura mantenedora de uma percepção de mundo. Essa avaliação devemos não aos colonizadores do século XVI, mas aos estudos culturais e antropológicos que se desenvolveram com mais força no século XX, ainda que nos próprios relatos de Jean de Lery apareça de forma evidente um olhar mais apurado à capacidade de fazer-se outro e de penetrar em seu universo para compreendê-lo a partir de sua realidade.

Se, como afirmava Oswald de Andrade, expoente do Modernismo, é verdade que o Humanismo europeu deve muito ao contato com os povos americanos, não menos verdade é que a concepção humanística nasce num solo marcado pela violência, exploração e intolerância mútuos. A in-

capacidade europeia de percepção da alteridade enquanto fundamento relacional para com os povos originários é marcadamente presente no relato de Jean de Lery que, sendo presbítero da Igreja Reformada de Genebra, possuía a missão de conversão dos povos originários ao cristianismo¹. É com o missionário francês que uma reavaliação das práticas exploratórias dos europeus sofre fortes, ainda que infrutíferos e insuficientes, críticas. Em diversos momentos em que relata as práticas indígenas, em que pese o ritual antropofágico desconhecido em sua ontologia pelos europeus, Lery adverte para a necessidade de compreensão da percepção indígena e exhibe exemplos diversos em que os europeus praticaram atos odiosos e indefensáveis contra seus semelhantes.

De modo geral, o ritual antropofágico indígena buscava um mergulho profundo na essência do outro. O prisioneiro era levado a participar da vida em comunidade indígena ao ponto de ter filhos na comunidade. A vida em comum, em tudo partilhada, só era interrompida quando do acontecimento do ritual em que acreditava-se que a força, dinamismo e potência do inimigo seriam absorvidos pela tribo executora.

Distante das questões morais provindas desse ato, o que importa na maneira como interpretamos a antropofagia contemporaneamente em seu ritual (est)ético é como a reavaliação proposta por Oswald pode nos comunicar novas possibilidades e perspectivas no tempo atual.

A partir desta tônica e à maneira de um narrador euclidiano² que se lança para o passado na busca de descortinar fatos que contemporaneamente possuem novo significado, também aqui, lançamo-nos o desafio de perscrutar a execução de *Missa dos Quilombos*, nos longínquos idos de 1981 na mesma praça em que a cabeça do líder quilombola, Zumbi,

1. Indubitavelmente a farta troca de correspondência jesuítica acerca dos costumes dos povos locais e do processo de conversão constitui uma melhor fonte de informação comparada ao relato isolado de Jean de Lery; mas a insistência nesse último como fonte de informação mais usada aqui, refere-se apenas por ser ele quem melhor documenta as questões antropofágicas.

2. Refere-se à Euclides da Cunha quando escreveu sobre a Guerra de Canudos e, distante temporalmente dos fatos, lançou-se no desafio de revisitar os acontecimentos com crítica mais apurada e pretensamente mais imparcial.

havia sido exposta séculos antes, para descobrir o encontro antropofágico da cultura iluminista colonizadora e da animista colonizada.

Diante de tal evento, cabe a pergunta: qual significado para nós, leitores contemporâneos, que se apresenta quando nos debruçamos sobre a “épica” *Missa dos Quilombos* de Pedro Tierra e Pedro Casaldáliga? Despersonalizando-a de seu caráter primevo eminentemente religioso – de celebração pascal que o próprio Casaldáliga havia indicado: “a *Missa dos Quilombos* é pascal: celebra a Morte e Ressurreição do Povo Negro, na Morte e Ressurreição de Cristo” (MQ³2, p. 16) –, pode-se apreender da referida missa um caráter que extrapola seus limites estritamente teológicos e se fragmenta dispersando-se em aspectos estéticos-políticos inúmeros, num impactante fenômeno de tensão cultural que forjou as relações étnico-sociais brasileira.

Na perspectiva de um olhar oswaldiano sobre a *Missa dos Quilombos* poderíamos refletir: seria possível perceber um movimento antropofágico que, ao longo do tempo, sedimentando seu substrato “de rebeldia individual, [dirigindo-se] contra os seus interditos e tabus” (NUNES, 1970, p. xxvi), revolve o substrato dominante em seu próprio território hegemônico, o rito religioso, proporcionando, desta forma, se não uma cisão profunda, ao menos uma reavaliação das relações de poderes estabelecidos entre grupos étnico-sociais não apenas na formação cultural, mas nos rumos da condução da política nacional de direitos sociais?

Se tomarmos como verídico o fato de que a “sociedade brasileira surge aos olhos de Oswald de Andrade através das oposições que dividiram, polarizando a sua religião a sua moral e o seu direito” (NUNES, 1970, p. xxvii), não é menos verdade que a realização da *Missa dos Quilombos* é carregada de um simbolismo ímpar naquilo que ele entende pela “reversão cultural”. Ao menos isso é aquilo que se pode entrever não apenas nas rubricas de Pedro Casaldáliga: “Mas um dia, uma noite,

3. Todas as referências de texto e letras da *Missa dos Quilombos* (MQ) aqui usadas, referem-se ao encarte que acompanha o CD da “Coleção Milton Nascimento” produzido em 2012 pela Editora Abril

surgiram os Quilombos, e entre todos eles, o Sinai Negro de Palmares, e nasceu de Palmares, o Moisés Negro, Zumbi” (MQ, p. 16); e na histórica, incisiva e contundente homilia de Dom José Maria Pires, Arcebispo de João Pessoa-PB, que se pode substancializar na fórmula “amaldiçoar o pelourinho e abençoar o quilombo”: “Chegou o tempo de tanto sangue [negro] ser semente, de tanta semente germinar” (MQ, *Homilia*, p. 27); mas sobremaneira na apresentação da celebração que, além de letras denunciantes e anunciantes de uma nova aurora, traziam em seu bojo a característica melodia dos atabaques africanos, aliada ao canto monótono de indígenas e rezadeiras nordestinas, prefigurando, desta forma, os elementos constitutivos de uma identidade nacional híbrida.

Nesse ponto torna-se imperativo o esclarecimento de alguns pontos. Tomar a *Missa dos Quilombos* sob uma perspectiva de uma antropofagia oswaldiana não requer, no entanto, compreender o alcance da *Missa* estritamente nos moldes da antropofagia. Aliás, o próprio conceito de antropofagia aplicado aqui, como salientado anteriormente, difere muito das práticas antropofágicas dos indígenas tupinambás, tão bem documentadas nos livros de Jean de Léry e de Hans Staden. Até mesmo sua aplicabilidade difere daquele pensamento oswaldiano que se propunha a pensar a antropofagia como modelo próprio de *ser-estar-no-mundo* que rompe definitivamente como um modelo ontológico europeu. Mas o que se presta aqui é justamente verificar em que medidas esse encontro/choque cultural se intercambiam e geram novas possibilidades de apresentação ritualística, operam novos dinamismos no reconhecimento da herança escrava na formação da identidade nacional e requerem a conquista de direitos sociais sempre negados.

2. Apontamentos sobre questões históricas do contato entre culturas

Apesar das reavaliações históricas acerca do contributo histórico das culturas minorizadas no processo de construção nacional, tornou-

-se natural afirmar que aquilo que se convencionou chamarmos de Brasil nasceu sob o signo da fé cristã apoiada pela expansão ultramarina. Fé e Império tornaram-se símbolos indissociáveis de um processo de configuração do pensamento ocidental. Baseado na elaboração de uma subordinação hierárquica de concepção de mundo e de formas religiosas, a Europa cristã, pondo-se no ápice da hierarquia, subjuguou outras formas de pensamento e explorou um sistemático processo de remodelamento epistemológico dos povos. No caso do contato com as terras brasileiras, herdamos o processo de conversão das mitologias em modelo racional cartesiano. Desta forma, as celebrações culturais nas quais os corpos fossem elemento de destaque, foram paulatinamente minorizadas. O próprio conceito germinal de dignidade humana trazido pelo cristianismo, enxergou na antropofagia estrutural indígena, um fator de loucura e escândalo para com seu semelhante.

É exatamente nesse ponto que Jean de Lery⁴, sendo cristão, aponta para a ferida dura pretérita do cristianismo: operou com violência a dizimação dos povos originários, abandonando o conceito de valorização do processo civilizatório cultural e do poder do humano em intervir de forma positiva no decurso histórico. O ritual antropofágico, em sua concepção interna de alteridade (não poderíamos falar em conceito de semelhante porque não se sabe se possuem conceito análogo) via na deglutição de seu inimigo o modo pelo qual havia o encontro mútuo de suas heranças e potências criativas do porvir. O pertencer ao inimigo, mediante um processo de guerra tribal, é sinônimo de valentia e bravura. É essa mesma valentia e bravura retroalimentava o desejo recíproco das tribos.

Nessa seara de concepções epistemológicas distintas, houve o choque entre culturas. É Jean de Lery quem observa o primeiro sinal de uma concepção de alteridade na cosmogonia indígena por meio do ritual antropofágico. Lery narra com longos exemplos nos quais os indígenas se

4. Nesse aspecto, as ações de personagens como Vieira na América lusitana e Bartolomeu de las Casas na América espanhola, configuram o exemplo católico pela compreensão da alteridade dos indígenas.

mostravam receptivos ao contato com o outro. Há também os relatos jesuíticos; neles encontramos que a tarefa de ensinamento do cristianismo era bem recebida pelos povos autóctones que se atentavam aos gestos de ensinamento ao ponto de reproduzi-los, mas alertavam os escritos jesuíticos que ao fim dos ensinamentos e lições os povos voltavam às práticas antigas, demonstrando que a abertura ao outro, nesse aspecto específico, era apenas um mimetismo imediato. No entanto, o respeito, ainda que inconsciente, por parte dos indígenas, já apontava, segundo os jesuítas, ao senso de posse da visão da luz da verdade ao longe, que era naquele momento a mensagem salvífica cristã.

Se para o cristianismo a racionalidade era ponto indissociável para experenciação da fé, para as religiões ameríndias e africanas a divindade requer o corpo. O próprio cristianismo necessitava do corpo na presença do verbo que se encarna e atua na história humana. Mas no cristianismo o corpo já havia sido saneado. Prevalencia no século XVI a primazia da razão. Corpo saneado, divindade interditada. No contato com a cultura e religiosidade afro-americana, o cristianismo, para garantir sua permanência sobretudo na estrutura das organizações estatais, teve que operar um forte interdito e permanente censura de tais manifestações.

Nesse ponto vale a própria máxima oswaldiana: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo”. A antropofagia era uma instituição do corpo; só o guerreiro capturado em combate era deglutinado pela tribo; a força de seus ancestrais e seus deuses se faziam pertencentes a todos nesse momento. Ao negro, também é no corpo que a divindade se exulta; e mais grave, no corpo interditado por uma instituição jurídica que o escraviza e o esvazia de sua humanidade. A história se inscreve e se escreve no corpo material que conjuga as ações históricas. A antropofagia enquanto rito ou modelo racional de conjugação de atos se realiza na substancialização da materialidade do corpo. Esse mesmo corpo executa ações sociais de integração e alijamento. Nessa perspectiva, dentro do panorama da *Missa dos Quilombos*, é incontestemente o lugar do corpo negro na formação cultural brasileira. Sofrendo interditos ritualísticos e

científicos⁵, o seu lugar estava demarcado até a apoteose da *Missa dos Quilombos* que, ainda que não se possa falar de uma rebeldia inversa, não deixa de ter suas implicações práticas na elaboração de modelos sociais posteriores: o deus da apreensão racional, agora é louvado e experienciado no corpo negro flagelado e periférico.

3. O lugar do corpo negro

As teorias evolucionistas contemporâneas afirmam que o processo de expansão humana pelo mundo se iniciou em África. Ainda que as provas arqueológicas disponíveis sejam irrefutáveis, a aceitação de uma herança genética mundial pertencer ao continente mais explorado pelo racionalismo europeu torna-se um entrave difícil de se contornar. Percebe-se que, na seara moral e religiosa, essa região ainda é vítima de um processo estrutural de negação e eclipsamento de seu protagonismo; basta lembrar da pretensa maldição de Cam que fundamentou (e em alguns casos contemporâneos ainda é base validadora de certas ações depreciativas) a exploração e subjugamento da raça negra.

Apesar de odiosa e condenável, a escravidão dos negros vigorou sob a tutela do Ocidente cristão por aproximadamente quatro séculos. Os relatos de cenas da inumanidade com que os negros foram tratados nos famosos navios tumbeiros é por todos conhecidos. Em sua obra poética Castro Alves denuncia, quase em tom épico e sombrio, a escravidão como uma nódoa social grave. *Navio negreiro* possui uma sonoridade denunciativa retumbante no qual ecoam o apelo final: “Andrada! arranca esse pendão dos ares! Colombo! fecha a porta dos teus mares!”. As cenas pintadas no referido poema dão ideia do tom lúgubre e pesa-

5. A questão do saneamento do corpo negro dentro de uma perspectiva científica é interessante e exhibe os limites da racionalidade europeia em sua pretensão de universalidade. Mesmo rivalizando com a religião em seus pressupostos epistemológicos internos, o cientificismo ainda bebe da racionalidade que configurou a religião no Ocidente. Claro seria que trouxesse algumas heranças, sobremaneira na sua vigilância pela hierarquização dos saberes. Para a Ciência, o corpo negro também era inferior, agora numa escala evolucionista e não criacionista.

do com que os corpos negros eram tratados durante a viagem: “tinir de ferros... estalar de açoites.../ Legiões de homens negros como a noite/ Horrendos a dançar.../ Negras mulheres, suspendendo às tetas/ Magras crianças, cujas bocas pretas/ Rega o sangue das mães (...)” (ALVES, 2013, p. 20). Amontoados de corpos empilhados e quase sem alimentação, chegavam ao fim da viagem esqueléticos e quase sem vida. Aos que por sorte sobreviviam, eram-lhes aguardado o cerceamento da liberdade e escravidão certa em mercados que comerciavam seus corpos como produto comum e mensurável; aos que morriam durante o percurso, esperavam-lhes a cova rasa ou o silêncio das águas do oceano.

Embora Castro Alves levantasse a voz já em 1868, e mesmo após a denúncia tardia de Euclides da Cunha em 1902, é apenas com o trabalho sistemático de inúmeras personalidades jurídicas e políticas que a questão do negro toma vulto no Segundo Reinado e no processo de redemocratização do país na década de 80 do século XX e passam a ocupar as agendas de debate acerca da necessidade de abolição, no primeiro caso, e de reparação histórica, no segundo.

O estadista Joaquim Nabuco já alertara para a necessidade de valorização da herança negra na constituição do corpo social brasileiro, no entanto, tal defesa parece estar mais atrelada a uma perspectiva de preocupação de ordem econômica, política e diplomática que efetivamente um reconhecimento e valorização daquilo que o negro trazia como costumes, língua, forma de pensar e apreender o mundo que se manifesta concretamente na nossa cultura. Em análise mais detida, a própria percepção da literatura que tomava a questão da escravidão como tema estava muito distante de um debate amplo e profundo sobre as reais necessidades de abolição, seja numa perspectiva humana ou moral. No poema de Castro Alves a ênfase repousa na repulsa subjetiva das cenas dantescas dos castigos corporais; ao objeto, escravidão, o tema pouco importava.

Mesmo envolto numa densa névoa de interesses político-econômi-

cos, a denúncia de Joaquim Nabuco, e seu levante abolicionista de reconhecimento da necessidade de resgate da influência africana no processo de constituição da nacionalidade – “a africanização do Brasil pela escravidão é uma nódoa que a mãe-pátria imprimiu na sua própria face, na sua língua, e na única obra nacional verdadeiramente duradoura que conseguiu fundar” (NABUCO, 2011, p. 27) –, parece ter repercutido pouco ou quase nada no meio intelectual brasileiro que, influenciado por um cientificismo cada vez mais patológico, caminhava para aquela política de gabinetismo e academicismo já apontado, ao ponto de Braz de Souza Arruda (*apud* SCHWARCZ, 1993, p. 188) afirmar que “no Brasil o indivíduo sempre foi letra morta”.

A pouca preocupação efetiva com aquilo que em breve se nomearia direitos humanos e dignidade da pessoa humana é bem refletida na elaboração dos estudos etnográficos que se implantaram no Brasil entre 1870 e 1930, “profundamente vinculados aos parâmetros biológicos de investigação e a modelos evolucionistas de análise” (SCHWARCZ, 1993, p. 67), os quais não consideravam em suas análises questões de ordem subjetiva, apenas considerando em suas pesquisas esquemas estritamente mensuráveis, relegando a segundo plano, minorizando ou desconsiderando em sua totalidade, elementos que fugissem a essa perspectiva empirista, caso, por exemplo, da religiosidade africana e indígena que, distante de uma concepção racionalista do qual o cristianismo em certa medida gozava, é valorada apenas através do prisma científico, como no emblemático caso analisado por Nina Rodrigues acerca do famoso evento de Canudos, interior da Bahia:

Na fase sociológica que atravessam as populações nômades e guerreiras dos nossos sertões, a crise social e religiosa por que elas passam se há de escavar o segredo dessa crença inabalável, dessa fé de eras primárias em que a preocupação mística da salvação da alma torna suportáveis todas as privações, deleitáveis todos os sacrifícios, gloriosos todos os sofrimentos, ambicionáveis todos os martírios. Ainda a ela há de vir pedir o futuro, o segredo desse prestígio moral que desbanca, a

ligeiro aceno, toda influência espiritual do clero católico, assim como dessa bravura espartana que faz quebrarem-se de encontro à resistência de algumas centenas rústicos campônios à tática, o valor e os esforços de um exército regular e experimentado (RODRIGUES, 2000, p. 145).

A análise de Nina guiava-se por princípios de ordem pretensamente objetiva que descon siderava o valor das manifestações religiosas já em processo de sincretismo como valor positivo. Se considerarmos que grande parte da população do interior brasileiro, caso de Canudos, era formada por homens negros livres ou descendentes de escravos, compreendemos por que era preciso criar um arcabouço científico que diminuísse o valor ético dessa manifestação religiosa, colocando-a numa escala de primitivismo dentro de um panorama evolucionista. Por um lado, a moralidade religiosa rebaixava a manifestação das divindades africanas, por outro, a ciência empirista validava tal inferiorização calcando suas manifestações religiosas e culturais num complexo sistema de avaliações em que o corpo era tido como primitivo numa escala ascendente. Mas se a ciência ignorava tais pressupostos, o mesmo não pode se dizer de uma parcela da literatura que, indiferente ao academicismo, seguia resistindo e tornando-se único elemento denunciador de tais atrocidades. Como afirmado, é o caso de Castro Alves que foi lembrado por Nabuco (2011, p. 16) ao afirmar que “na sua *Tragédia do mar* não pintou senão a realidade do suplício dantesco, ou antes romano, a que o tombadilho dos navios negreiros servia de arena, e o porão de subterrâneo”. Como não se compadecer da situação humilhante de humanos que eram escravizados e tinham seus corpos marcados com o chicote e açoite? Como passar incólume à profunda herança trazida por esses povos?

O fato é que o negro sofreu interditos imensos na composição da cultura brasileira, inclusive após o processo de abolição quando foram substituídos pela mão-de-obra, e conseqüentemente, cultura europeia. É sabido de todos o arcabouço jurídico e político montado no período pós-

-abolição que ampliava a rejeição à cultura negra. Para efeito de exemplificação, à revelia da lei de abolição da escravatura (Lei 3.353/1888) que trazia apenas dois artigos e nenhuma forma de amortização do impacto gerado pela sua aplicabilidade, o Decreto 528/1890 que regulamentava a imigração no Brasil proibia a entrada de pessoas originárias da África e ainda dava aos imigrantes permitidos a entrar no território nacional uma ajuda governamental pelo período de seis meses. Até mesmo no período em que vicejou a escravidão havia um complexo sistema jurídico que reificava o negro e validava seu *status* de escravo. Rejeitados no Romantismo, saneados no cientificismo, adormecidos no Modernismo, esquecidos no processo de industrialização, a revolução cultural negra só desponta na *Missa dos Quilombos* timidamente a partir da década de 1980, e para tanto, diferentemente do sincretismo que necessitou passar na Colonização para sobrevivência, na *Missa dos Quilombos* parece ter surgido com mais vigor e de fato “deglutinou”, para utilizar uma linguagem oswaldina, a cultura hegemônica de seu colonizador ao se apropriar de seu rito religioso subvertendo-o.

Mas a sistemática operação de inferiorização da cultura negra na constituição do panorama brasileiro nem sempre logrou o êxito pretendido. É bem ilustrativo o pensamento de Joaquim Nabuco (2011, p. 25) sobre esse tópico. O que ele chamou de “vingança das vítimas” pode ser interpretado pelo modo de adaptação sob forte regime de vigilância e censura e pela forma com que os negros penetravam na intimidade da casa grande senhorial a “educar” as gerações patronais. Torna-se óbvio que essa interpretação, mais condizente com uma avaliação das relações étnico-raciais herdeiras de uma hermenêutica de Gilberto Freyre, possui seus pontos fracos e superficiais que desconsideram toda relação traumática e de subordinação. Mas ainda assim seria salutar perceber dentro da dinâmica da *Missa dos Quilombos* uma busca ou desejo de reparação dos problemas crônicos a partir do interior da celebração religiosa hegemônica?

Difícilmente, se de fato houver o intuito de reparação, ela partirá de

um movimento estrutural e amplo, mas o posicionamento dos atores religiosos Pedro Casaldáliga, Helder Câmara e José Maria Pires como mentes que capitaneiam tal ação, demonstram o compromisso ético e de reparação que são protagonizados na elaboração da *Missa*. Torna-se óbvio, no entanto, que essa leitura deve ser uma hermenêutica exógena e que não se substancializa plenamente no intuito da elaboração da *Missa*, mas pode ser compreendida a partir de suas consequências culturais. Desde esta perspectiva, o anúncio revolucionário de “*Trancados na noite*” implica naquilo que Oswald nomeara de totemização do tabu, pois propõe, a priori, possivelmente numa leitura imediata, uma inversão daquilo que se tornara efetivamente a referência da cultura nacional, “o gabinetismo, o academicismo (...) a mania das citações” (NUNES, 1970, p. xxi); contrariando um debate de cunho cientificista que se instala no Brasil sobremaneira a partir de 1870 e que leva adiante uma discussão estritamente empirista sobre a população brasileira. Se a miscigenação do povo brasileiro se tornara uma questão de importância maior nesse período, o modo como foi tratado não reflete uma preocupação com o bem-estar e a valorização da mistura de raças, mas sim uma tentativa, sob viés evolucionista científico, de tentar explicar tais razões e as perspectivas negativas que referida miscigenação daria no seio da nacionalidade.

*Tancados na noite*⁶, uma espécie de prelúdio da *Missa*, afirma que depois de adormecidos seus valores humanos e culturais no panorama histórico mundial, é chegado o momento da valorização negra na construção desse mesmo empreendimento civilizacional. Uma metáfora acerca dos conceitos universais dos Direitos Humanos e da proposição cristã de amor universal. Se a noite representa essa força crepuscular em que jazeu adormecida a potência de construção do braço escravo, é na força da revolução que se apresenta a aurora do novo tempo e de um

6. “Trancados na noite, milênios afora/ forçamos agora/ as portas do dia/ Faremos um povo de igual rebeldia/ Faremos um povo de bantus iguais/ na só Casa Grande do Pai/ Os Negros da África/ os Afros da América/ os Negros do Mundo/ na aliança com todos os Povos da Terra”

novo dia. A rebeldia não se torna gratuita e de força reativa, mas construtiva; a “só Casa Grande do Pai” não é mais o símbolo do chicote, açoite, punição e diferenças sociais, mas o espaço de congregação e união dos povos, uma espécie de nova utopia em que todos se equivalem num diálogo humano e fraterno.

No entanto, e em que pese a sua colocação no tempo, *Missa dos Quilombos* foi produto de uma sensibilidade da intelectualidade eclesial, e parece, contemporaneamente não ter produzidos os frutos necessários devido sua precariedade de concepção. Precariedade não no sentido substancial de suas letras, melodias e ritmos que provam sua força étnica e poética; precária porque, semelhante ao modo como o negro foi introduzido e tratado por séculos no Brasil – como bem denota as palavras de Nabuco e a ação de Euclides no interior da Bahia –, não nasce no núcleo da Igreja nas práticas das Comunidades Eclesiais de Base como foi a *Missa da Terra-sem-males* e a política indigenista; aqui estabelece-se a profunda diferença entre as duas *Missas*. O indígena, aliás, tão martirizado quanto o negro, gozou, em certa medida, de políticas reparadoras na aplicabilidade jurídica e vislumbrou no Modernismo um agente que se apossou de parte de sua concepção de mundo ao apresentar ao universo estético e político novas formas de encarar a arte; fato semelhante não ocorreu com a questão negra que, usurpados de sua terra, “deportados como ‘peças’ da ancestral Aruanda” (MQ, p. 16), esperaram ainda anos para ver sua cultura ser conjugada com a hegemônica cultura branca por meio de seu maior rito religioso, a missa.

4. *Missa do Quilombos*: uma (est)ética antropofágica?

Não se pode entender a história do continente latino-americano desconsiderando os choques traumáticos dos primeiros encontros dos povos. É ali que se configura, a partir da concepção de mundo e sua estrutura do conhecimento, todo o arcabouço jurídico do Estado que valida e define as normas de relações sociais. Talvez só o Modernismo tenha

colocado o choque traumático como ponto nevrálgico a ser considerado numa avaliação substancial de nossa constituição cultural. Mas ele o toma apenas a partir de uma volta às origens, do mesmo modo que havia ocorrido no Romantismo. Apesar de mergulhos distintos, ambos momentos históricos (para não dizer apenas estético) não se aprofundaram no drama da escravidão como base essencial para se pensar a questão em perspectiva ampla.

Muitos pontos poderiam se levantar acerca da aproximação da tese oswaldiana da antropofagia com a *Missa dos Quilombos*. Mas seria escuso apontar tais problemáticas, importa apenas a sua máxima definida na emblemática frase: “só a antropofagia nos une”, para avaliarmos sob esse prisma toda o panorama histórico nacional. De imediato, a concepção acerca dessa aproximação ou acercamento de possibilidades protagonizado pela densidade de tal assertiva nos leva a refletir e questionar: sendo missa/ritual, qual a sua efetividade política? Ora, a própria ação de proibição de sua execução pública como ritual religioso católico nos leva a perceber de um lado sua “perniciosidade” interna e sua potência externa quando se transubstancia em ato político (ético) e teatral (estético).

O “levante”, que tardiamente se apresenta, proclamado em apocalípticas palavras ao som de atabaques africanos: “Trancados na noite, milênios a fora/forçamos agora/as portas do dia./Faremos um povo de igual rebeldia/Faremos um povo de bantus iguais” (MQ, *Abertura-Trancados na noite*), se conjuga ao canto denunciativo de “Á de Ó” que, nas palavras de Dom José Maria Pires, é o “recolhimento do sangue de Zumbi, símbolo da resistência de nossos antepassados [que] fala, clama; e seu clamor começa a ser ouvido” (MQ, *Homilia*, p. 24). À semelhança da tradição religiosa católica que elege e constrói seus mártires, aqui também se opera fator similar, mas, diferentemente de figuras distantes, importadas de outras plagas, forja-se mártires provindos do mesmo local, de histórias que se conjugam no mesmo espaço, provocando assim uma identificação própria, nativa.

O clamor que começa a ser ouvido, como bem salientou Dom José, é aquele que provém “do exílio da vida/ das Minas da noite/ da carne vendida/ da lei do açoite/ (...) do alto dos morros/ dos trens dos subúrbios” (MQ, Á de Ó) e, conjugados à revolução Caraíba, “maior que a Revolução Francesa” (ANDRADE, 1970, p. 14), traduzem a reversão dos dogmas e figuras incólumes de nossa cultura intelectual, fazendo de Vieira, Anchieta, Goethe e D. João VI meros emblemas caducos e fadados ao ostracismo e esquecimento que se contrapõem aos mitos culturais nativos. Notemos que o clamor negro provém justamente da base social, do braço motor que construiu economicamente a nação. É do chão da oficina que emerge a revolução porque é do povo, o mesmo que teve seus direitos negados durante séculos, que nasce o poder.

Tomados em paralelo comparativo, o *Manifesto antropófago* de Oswald e a *Missa dos Quilombos*, ambos trazem em suas letras uma capacidade de conjugação histórica periférica. Uma força centrípeta que traz ao centro do debate figuras marginalizadas e anônimas, mas imprescindíveis à constituição de uma identidade coletiva. No *Manifesto*, estes mitos culturais nativos, sobretudo os indígenas, satiricamente, numa operação antropofágica, zombam de sua própria apropriação que os domesticara no Romantismo ao apresentarem-no com costumes europeus. A entrega do segredo da Jurema⁷ que Iracema havia operado ao colonizador lusitano, se reveste, dentro da antropofagia oswaldiana, na revolução Caraíba que afirma que “o que atrapalhava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior” (ANDRADE, 1970, p. 14), o racionalismo que a tudo coordena e dirige e se separa de uma experiência sensorial imprescindível ao conhecimento humano.

Na *Missa dos Quilombos*, a poética extrapola os próprios limites da atualidade se configurando numa ação que se presentifica, se realiza, na reivindicação negra que, forçando as barreiras da minoridade e sujeição,

7. Metáfora presente em *Iracema* de José de Alencar que representa a força nativa brasileira que se doa e se entrega ao domínio “civilizador” do europeu.

metaforizadas/condensadas nas estrofes que indicam uma ação coletiva dos “negros da África, os afros da América, os negros do mundo” (MQ, *Entrada*), têm, nesta confederação global, a proposta de reverter o drama histórico e a cisão cultural brasileira da casa grande e senzala. O panorama que se avizinha é o mesmo que apontara Oswald ao contrapor as instituições nativas e estrangeiras, as portas que se abrem são para formação de um povo antropofágico, ou de “igual rebeldia, de bantus iguais na só Casa Grande do Pai” (MQ, *Entrada*).

A senzala é suprimida, ou na melhor hipótese oswaldiana, invade a casa grande, “[n]a imersão de tudo, [n]a invasão de tudo” e protagoniza “uma língua sem arcaísmos, sem erudição” (ANDRADE, 1970, p. 6), apropriando-se das referências colonizadoras e apresentando a “poesia [que] existe nos fatos”; sacralizando o profano e profanando o sagrado, fazendo do “carnaval do Rio um acontecimento religioso da raça” (ANDRADE, 1970, p. 5) e rompendo com um estatuto jurídico escravagista e validador de diferenças sociais assentadas.

Missa dos Quilombos se constitui numa odisséia antropofágica oswaldiana porque não carrega em si a pureza autóctone indígena pré-cabralina, nem a política extrativista lusitana, mas é a simbiose do espírito capitalista europeu dos “trabalhadores assalariados, peões de fazendas, pé de boia-fria, artista varrido” (MQ, *Rito penitencial – Kyrie*) que emergem do “chão da oficina, dos trens dos subúrbios” para lembrarem, chorarem, gritarem, clamarem e, por fim, lutarem por seus direitos sociais e protagonismo histórico-cultural

A acompanhar o pensamento de Oswald (1970, p. 149), as utopias que apontam no horizonte um mundo moderno e humanista, fruto de “uma consequência da descoberta do Novo Mundo e, sobretudo, do novo homem”, conhecem seu crepúsculo precoce com a exploração inumana dos negros africanos. Os lusitanos rasgaram os tratados humanistas que a Europa vislumbrou com o contato com os povos originários americanos e arrancou da África a mão de obra que sustentaria por séculos sua

política econômica. Para a África não valia a máxima de expandir a fé e o Império na mesma proporção. Só o último prevaleceu, e a fé foi despidida da caridade cristã que não encontrou em peito negro o “tornar-se o outro” do evangelho.

A *Missa dos Quilombos* ao se espriar e romper os grilhões da celebração eucarística religiosa, traz Deus à baila e concretiza aquilo que Oswald (1970, p. 153) preconizara n’*A marcha das utopias*:

Nós, brasileiros, [somos] campeões da miscigenação tanto da raça como da cultura, somos a Contra-Reforma, mesmo sem Deus ou culto. Somos a Utopia realizada, bem ou mal, em face do utilitarismo mercenário e mecânico do Norte. Somos a Caravela que ancorou no paraíso ou na desgraça da selva, somos a Bandeira estacada na fazenda. O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos.

Essa identificação de que fala Oswald talvez tenha sido um dos maiores problemas enfrentados ao longo da nossa história. De onde provêm nossa identificação? De além-mar? Na Europa? Na África? No próprio território? O sentido último da antropofagia parece ser o reconhecimento de todas essas possibilidades em convívio. Aliás, a própria concepção de utopia, para Oswald, dificilmente seria correlata absoluta das utopias clássicas, senão como aceitação das tensões; convivências de possibilidades em si que não pretendem nem aspiram a uma absolutização. Todavia, a rejeição ao interior do Brasil como elemento constitutivo parece ser o grande entrave desde o processo de interiorização. O fato é que o momento histórico que precede o movimento Modernista está totalmente imbuído de um mergulho numa cultura estrangeira em detrimento da interiorana. Poder-se-ia interpretar num grito do interiorano que busca reconhecimento de seu valor em pé de igualdade do exógeno, uma solicitação, em outros termos, de direito à integração.

O próprio fato da viagem de Mário de Andrade, outro nome indissociável do Modernismo, pelo interior do Brasil “recolhendo” a diversidade

cultural que compõe a nação é em si um movimento contrário à hegemônica cultura de direcionamento para o mar; ainda que a necessidade e importância de um mergulho na vida interiorana já tenha sido alertada por Nabuco e Euclides. A viagem de Mário é o despertar da intelectualidade brasileira para os valores antropológicos dos povos periféricos que durante séculos construíram sua cultura e modo de viver e experimentar próprios. Aliás, a mistura de ritmos e cores que alegam e enfeitam a *Missa dos Quilombos* é apenas uma pequena parcela desse multifacetado espectro cultural que compõe o Brasil em que cantos de incelenças de origem indígena e atabaques africanos louvam de forma igualitária a divindade. Não sem grandes razões, a *Missa dos Quilombos* se constitui numa ferida narcísica na tão buscada brasilidade, porque reafirma, e acima de tudo reivindica, o papel do negro na formação da nação. Cobra o papel humanista europeu nascido com os indígenas e rasgado com a África. A *Missa dos Quilombos* profana o espírito religioso europeu do até então incólume deus judaico-cristão e sacraliza o corpo na celebração da vida. Ali se realiza o verdadeiro encontro do corpo com a alma; o corpo dolente e aguerrido do africano, o corpo rasgado e sangrado na África com o recato peculiar e indolente do europeu, com a alma transcendente europeia, com sua virtude de contemplação colonizadora.

Na *Missa dos Quilombos* a Europa permite de fato se encontrar com a África numa relação que não impunha hegemonia, prevalência ou supremacia étnica. Abre o quintal de sua celebração religiosa máxima para, como fizera no passado em África e América, ser “invadida”, tomada pelo *delirium* do corpo africano embevecido no êxtase dos seus ancestrais que, do fundo da terra, se apresentam aos seus vizinhos desconhecidos. Uma ação que lembra a peculiaridade da proposta oswaldiana no *Manifesto*: “O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores” (ANDRADE, 1970, p. 15).

A resistência negra dos costumes, línguas e crenças, em oposição à

efêmera resistência indígena, denotam a permanência daqueles no espírito formativo da mentalidade brasileira, e mesmo mundial. Essa resistência, à revelia de uma perspectiva saneadora da cultura colonizadora, não atinge sua maturidade sem antes causar grande alvoroço e dano a um projeto “civilizador” e doutrinador da cultura hegemônica. A consubstancialização da cultura negra no rito religioso por meio de fortes expressões poéticas, musicais e denunciativas (como nas apresentações dos bispos Câmara e Pires) também rompem com a imagem assentada no imaginário coletivo do senhor bondoso e do escravo submisso e intelectualmente inferior. Ainda que, como falado anteriormente, a *Missá* seja fruto de uma intelectualidade eclesiástica, sua força estética provém da completa cultura africana.

Por isso, pode falar com autoridade Casaldáliga (MQ, p. 16): vindos “do fundo da terra”, “da carne do açoite”, “do exílio da vida”, os Negros resolveram forçar “os novos Albores” e reconquistar Palmares e voltar à Aruanda. E estão aí, de pé, quebrando muitos grilhões – em casa, na rua, no trabalho, na igreja, fulgurantemente negros ao sol da Luta e da Esperança”.

Mas o que a *Missá dos Quilombos* parece apontar não é para um movimento de gesta como ocorrera com o mito indígena no Romantismo. É, no entanto, perigo, rebeldia, transvaloração; é o submundo dos subjugados, dos “marginalizados, nos cais, nas favelas” que do “fundo da terra, do ventre da noite, da carne do açoite” (MQ, Á de Ó) emergem, num panorama dantesco castriano ao revés, para incomodar a ordem social assentada e estabelecida de uma nação que se julga eminentemente branca, neoeuropeia.

Em certa medida, *Missá dos Quilombos* reacende uma questão identitária nacional anos depois da vanguarda modernista, abrindo mais uma vez a ferida narcísica que assola o Brasil desde o contato do “civilizado” e do nativo. Mas é interessante se notar o longo tempo que a construção (utópica ou não) dos “novos Palmares” permaneceu adormecida, só des-

pertando tardiamente nos anos da década de 1980. O longo processo de rejeição do negro como pedra basilar da nacionalidade passa pelas disputas econômicas-políticas da Abolição e do processo de embranquecimento protagonizado logo depois no bojo dos avanços cientificistas eugenistas que aportaram no solo brasileiro.

A convicção, ou ademais, o desejo de uma sociedade igualitária final, tipicamente característica das utopias renascentistas, ainda que interessante, não parece ser a pretensão última da *Missa*, que tende a inclinar-se para uma concepção e entendimento não totalizante da história. A *Missa* exprime uma utopia simultaneamente de volta ao passado, isto é, mesmo envolto numa névoa densa de preconceitos e negação de existência, o passado da vida quilombola representa a existência real da resistência e exemplo de vida comunitária que, atualizada, converte-se num exemplo de “igual rebeldia” agora acalentada pela liberdade plena.

A utopia negra de que fala a *Missa* traz consigo o mesmo problema com que o *Manifesto* havia se encontrado, ser universal sem renegar sua singularidade, ser regional sem rejeitar o contato com o outro, fazer do choque e do trauma arena de novas possibilidades que não renega sua herança, ainda que não a acolha em sua integridade. A conjugação fraternal proposta na *Missa* pinta de cores particulares sua utopia. Baseada na concepção clássica lança-se no futuro, mirando e trazendo no corpo as marcas do passado, assentado sobre o presente de conquistas e lutas. Apropriando-se, numa tarefa antropofágica, da celebração eucarística católica, *Missa dos Quilombos* converte o paraíso edênico no quilombo negro, o canto angelical na capoeira escrava, abole a senzala, apossasse da casa grande e carnavaliza a festa final: “braços erguidos, os Povos unidos, (...) sendo Negro o Negro, sendo índio o índio (...), Zumbis, construtores dos novos QUILOMBOS queridos” (MQ, *Marcha Final-De banzo e de esperança*).

A construção da utopia negra de Palmares se concretiza com o direito de usufruto da terra sempre negado. Os frutos da terra, plantados e

colhidos pelo braço escravo num sistema de divisão de classes validado por um Estado não são mais frutos usados como produtos de enriquecimento de uns, mas sim frutos de um trabalho coletivo que surge para manutenção de uma vida em comunidade. Na palma da mão trazemos o milho, a cana cortada, o branco algodão, o fumo-resgate, a pinga-refúgio, da carne da terra moldamos os potes que guardam a água, a flor do alecrim, no cheiro de incenso, erguemos o fruto do nosso trabalho, Senhor! Olorum! (MQ, *Ofertório*). É interessante notar que a *Missa* também é característica de uma época na história do Brasil em que as lutas sociais marcam as reivindicações populares pelo fim do regime ditatorial.

O messianismo que brota de *Missa dos Quilombos* é apenas aparente, sua vertente estritamente utópica não apresenta um discurso reflexivo-crítico com sua delimitação de pressupostos e problemas, mas, à maneira oswaldiana, busca numa cadeia complexa poética e de imagens construir uma densidade filosófica de pura criação artística, trazendo aos problemas sociais históricos, soluções novas que não as velhas questões debatidas na história do pensamento social.

O possível anacronismo no qual *Missa dos Quilombos* emerge não é de todo absurdo. O próprio empreendimento de Mário de Andrade, citado anteriormente, pelos “sertões”, descobrindo os brasis que formam um caleidoscópio cultural ímpar, aponta para uma perspectiva de desconhecimento, ou mesmo empreendimento dirigido de recusa, da cultura interiorana na cultura brasileira. Vide o caso de Euclides que só forçosamente, após o contato no teatro de operações, reconhece o valor e importância dos “sertões” – entendendo-se, aqui, o termo no sentido de povo e território – ao denunciar a campanha militar: “aquela campanha lembra um refluxo para o passado. E foi, na significação integral da palavra, um crime.” (CUNHA, 2005, p. 28) –; não sem antes revelar a total indiferença pelo interior, contrapondo o litoral “civilizado” e o sertão retardatário: “A civilização avançará nos sertões (..) no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes.” (CUNHA, 2005, p. 27).

O descaso com o interior e seu povo, aliado à política eugenista posterior sobremaneira à década de 1930 são apenas traços singulares que explicam a eclosão “tardiamente” de *Missa dos Quilombos* já num solo cultural apto para tal, não sem sofrer fortes censuras eclesiásticas e até mesmo políticas. Resta saber, como bem pontuou Eduardo Hoornaert em janeiro de 1982 na Revista Tempo e Presença, se a inserção do negro na celebração religiosa católica, ainda possui algum significado de reverência a sua cultura, demonstrando o valor intrínseco do encontro entre as culturas, ou se, depois de tantos séculos de indiferença, sufocamento e choques, tal iniciativa não tem mais nenhum significado profundo, tornando-se mera apresentação estética que não alcança o cerne da questão étnica e cultural primordial dessa relação há séculos conflitantes.

De todo modo, *Missa dos Quilombos* extrapola os limites da sacralidade religiosa e de seu rito, fala “em nome do Deus de todos os nomes, Javé, Obatalá, Olorum, Oió” que “faz toda carne, a preta e a branca, vermelhas no sangue” (MQ, *Em nome do Deus*) e conjuga a herança multiétnica e cultural de todos os povos que aportaram nesse território, sem, entretanto, esquecer de referenciar a dívida humana para com a raça negra, denunciando sempre, através do “negro embranquecido pra sobreviver. (Branco enegrecido para gozação). Negro embranquecido morto mansamente pela integração” (MQ, *Rito penitencia I - Kyrie*), todo um sistema de apagamento da memória e herança suas.

5. Reflexões finais

A racionalidade europeia trouxe profundas transformações positivas ao gênero humano; é por meio dela que nasce o preceito da dignidade humana que nos brindou desde o tempo da Revolução francesa e do liberalismo inglês, pontos importantes a serem refletidos, ponderados e postos em prática como acordo comum de pacificação entre os povos. No entanto, essa mesma racionalidade mostrou sua faceta patológica

ao elaborar uma complexa teia de dominação e subjulgamento de povos tidos como inferiores, seja numa escala moral ou pretensamente científica. Desde o tempo das grandes navegações, a razão que elaborou máquinas capazes de desafiar a natureza hostil, também foi capaz de dizimar completamente populações indígenas e de escravizar milhões de corpos negros africanos, reduzindo-os à mera objetificação.

Se o clamor de uma reestruturação do pensamento ocidental passa por um processo de revisionismo histórico e de valorização cultural, então podemos perceber que o processo de choque cultural deve caminhar numa perspectiva de câmbios mútuos. Nesta perspectiva, *Missa dos Quilombos*, assim como a *Missa da Terra-sem-males*, poderia ser uma cantata, um poema, mas nasceu como missa, e não poderia ser diferente. Sendo missa torna-se ação antropofágica. Mergulha no passado escravizado, no presente de luta e resistência para empunhar as armas do futuro recolhidas no contato com o outro, o colonizador. A *Missa dos Quilombos* é uma missa de memória, remorso, denúncia e compromisso. Após terem suas culturas interdidas, e até mesmo dizimadas, pela cultura hegemônica do colonizador, suas culturas emergem não de forma original e cândida, também não pudera após o contato, mas num movimento de contágio, choque e apropriação mútuos transformam-se e oferecem, contemporaneamente, um novo sentido no qual o outro se faz presente no eu coletivo, mas esse eu coletivo original sobrevive no outro.

Missa dos Quilombos, por fim, pode (e deve) ser entendida como esse movimento, da Igreja na América Latina ou não, que se volta para a necessidade de conjugar a prática social de reparação de um Brasil que insiste em se voltar para uma Europa e renegar a própria cultura e heranças de diversos povos que, ao longo de intermináveis 500 anos, constituíram esse espectro multiétnico-cultural. Em outros termos, é o despojamento de um iluminismo pretensamente universal e o reconhecimento de igualdade num mundo de equivalências.

O movimento antropofágico requer necessariamente um encontro

com o outro, e mais ainda, obriga, num movimento de globalização cada vez mais acentuado e irreversível, a sobrevivência através das apropriações e renúncias comuns a todos. Desta forma, Palmares se constitui nesse lugar comum de todos, renovando Utópos, Cocanha, Parságada, Terra sem Males; mitos, crenças e convicções de distintos povos que deságuam na mesma perspectiva, um lugar de convivência senão pacífica, ao menos fraterna, neste ou noutra além.

O canto final de *Missa dos Quilombos*, atrelado ao manifesto/conclame famoso do Arcebispo Dom Hélder Câmara, *Invocação à Mariama*, completam esse arcabouço étnico ímpar da cultura negra que, impossibilitado de um retorno ao primitivismo cultural originário, abraça uma antropofagia necessária e une-se ao desejo ocidental-europeu de uma utopia renovada. Utopia essa, que do sonho do Eldorado lançam as brancas velas por mares nunca dantes navegados, pintam-na de rubro com o sangue negro e esperam, na contemporaneidade, fazer uma nova utopia, “a negra utopia do novo Palmares”.

Referências

- ALVES, Castro. *Navio negreiro e vozes d'África*. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2013.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Lacerda editores, 2005.
- MISSA dos Quilombos – 1982. São Paulo: Abril, 2012. 48p.: Il.; 14cm + CD – (Coleção Milton Nascimento; v. 17).
- NABUCO, Joaquim. *Que é o abolicionismo?* Seleção de Evaldo Cabal de Mello. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

- RODRIGUES, Nina. *A loucura epidêmica de Canudos. Antonio Conselheiro e os jagunços*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, vol. III, num. 2, 2000, pp 145-157.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870- 1930*. 10ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Teo
Lite
rária



Texto aprovado em

03.02.2021

Aprovado em

07.03.2021

V. 11 - N. 23 - 2021

*Université Sorbonne
Nouvelle - Paris
Fundação Educacional
de Além Paraíba.

Contato:
sg.francisco@gmail.com

**Doutor em Letras pela
Pontifícia Universidade
Católica do Rio de
Janeiro (PUC-Rio) em
2019. Mestre em Letras
pela Universidade
do Estado do Rio
de Janeiro (UERJ)
em 2014. Contato:
sg.francisco@gmail.com

Mística: experiência, tecitura e leitura

The mystique: experience and reading

**Francisco de Souza Gonçalves*

***José Carlos de Lima Neto*

Resumo

O místico ou o indivíduo religioso, ao vivenciar a união com a divindade, tem a experiência "interior" de inteireza e completude. O leitor, ao ter contato com a poesia, por exemplo, além de voltar sua atenção para o sentido, pode-se sentir atraído pelo o ritmo, pela cadência do texto, pelas as evocações que ela suscita. Em um determinado momento, de forma surpreendente, este leitor pode vivenciar um tipo de contentamento espiritual, uma sensação de completude que não passa pela racionalidade. Falamos de uma conjugação de experiência mística/ religiosa e experiência estética, ambas provocadoras de abalos e subtração do indivíduo de seu cotidiano, num engendramento contínuo de sensações variadas. O escopo da presente pesquisa, ainda em curso, é variado, contém textos medievais, como o Boosco Deleitoso e obras contemporâneas.

Palavras-chave: mística, literatura,
leitor.

Abstract

The mystic or the religious person, when

experiencing the union with the divinity, has an “interior” experience of wholeness and completeness. The reader, when having contact with poetry, for example, in addition to turning his attention to the meaning, can be attracted by the rhythm, by the cadence of the text, by the evocations it evokes. At a certain moment, surprisingly, this reader can experience a type of spiritual content, a sense of completeness that does not pass through rationality. We speak of a combination of mystical / religious experience and aesthetic experience, both of which cause shaking and subtraction of the individual from his daily life, in a continuous engendering of varied sensations. The scope of this research, which is still ongoing, is varied, contains medieval texts, such as Boosco Deleitoso and contemporary works.

Keywords: *mystique, literature, reader.*

1. O mistério

O mistério pode ser considerado um ponto em comum entre literatura e religião. Não entendemos o termo como algo relacionado ao sobrenatural, ligado à ideia de milagroso, divino ou fora da realidade humana. Em nosso entender, mistério é *aquilo que é de difícil compreensão*, que foge aos domínios da razão; por sermos incapaz de enquadrar determinado acontecimento em uma lógica racional, talvez o caminho mais interessante seja o de envolver-se com o mistério ao invés de querer explicá-lo.

Queremos dizer com isso que literatura e religião, ao contrário de oferecerem somente elementos para serem interpretados, concedem ao indivíduo a possibilidade de interação com aquilo que é suscitado por ambas, ou seja, a leitura de um texto literário e busca intensa pela vivência da religião são capazes de produzir na pessoa envolvida com estes universos momentos de intensidade devido à dimensão de proximidade realmente física dispostas por elas. O mistério ao qual nos referimos é o caráter individual dessa relação entre a pessoa e o texto literário ou a pessoa e a vivência da religião, como também a impossibilidade de dar um sentido ao fenômeno acontecido a partir dessa relação, já que ao fazê-lo, a tendência é o desaparecimento ou desvanecimento da

ocorrência. Portanto, a nosso ver, há um ponto em comum entre experiência estética e experiência religiosa (ou mística), que denominamos de produção de presença. Num primeiro momento deste trabalho, delimitaremos teoricamente o que é produção de presença. Em seguida, relacionaremos a experiência estética, a partir dos conceitos de produção de presença, à experiência mística, tendo por base um 'romance místico' medieval, chamado *Boosco Deleitoso*. Por último, abordaremos uma crônica de Cecília Meireles a fim de descobrir na leitura proposta um caminho que pode nos levar a uma verdadeira experiência estética. Ambas as experiências, como veremos no decorrer deste trabalho, apresentam-nos como lampejo o Ser, que na leitura de um texto literário pode ser um momento intenso e breve de desvelamento e descobertas, e na vivência religiosa pode ser Deus.

2. A presença

As pesquisas relacionadas ao campo literário e ao teológico de uma maneira geral encontram na linguagem e nos discursos produzidos em suas esferas o ponto de partida para a produção de conhecimento. Um crítico ou teórico literário pode buscar os elementos estruturais que compõem um determinado grupo de narrativas, por exemplo, a fim de 'clarificar' um percurso objetivo para a observação dos textos; ou em outro caso, o teórico pode elaborar através do texto literário um caminho que 'revele' o funcionamento de uma coletividade, demonstrando como a cultura se realiza através de certas identidades culturais. A teologia, pelo menos em âmbito cristão, é entendida como "um saber racional cujo objeto é dado pela revelação, transmitida e interpretada na Igreja sob a autoridade do magistério, e recebida pela fé"¹. A referida revelação está inserida nos textos sagrados e o papel do teólogo é justamente fazer um trabalho especulativo, trazendo para o nível racional a experiência

1. CONGREGAÇÃO PARA A DOCTRINA DA FÉ. A vocação eclesial do teólogo (24/05/1990). http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19900524_theologian-vocation_po.html Acesso em 13/08/2018.

da revelação de Deus. É importante reparar que por trabalharem com a linguagem e o discurso, a teologia e a teoria literária encontram nas mais variadas formas interpretativas uma maneira de atribuir sentido àquilo que lhes é apresentado. Notadamente há a primazia da busca pelo significado nessas duas áreas.

No entanto, os estudos de literatura e a teologia podem apelar, não sem algum risco de serem classificadas como 'anti-intelectuais', para uma abordagem em que se privilegie a busca da vitalidade dos textos e discursos propostos por ambas as áreas. Isto significa dizer que tais aproximações de forma alguma querem ser racionais, que buscam 'a verdade' intrínseca ao discurso literário ou bíblico; ao contrário, tal abeiramento com o textual pode proporcionar ao indivíduo uma proximidade no espaço com aquilo que é proposto nas linhas escritas, ou seja, é possível realmente haver um contato físico da pessoa com aquilo o texto seja ele literário ou bíblico/religioso evoca. Desta forma, fica evidente que contrapomos a racionalidade buscada nos referidos discursos à fisicalidade que o texto proporciona. Esse fenômeno de aproximação palpável é denominado de efeitos de presença, termo criado por Gumbrecht, professor de teoria literária em Stanford.

É inegável que a cultura ocidental é predominantemente voltada para o significado, resultando disso o constante desenvolvimento de técnicas interpretativas. Não sem motivos que a hermenêutica e a metafísica² estão nas bases de várias pesquisas no âmbito das Ciências Humanas; no entanto, esta afluência de significados para os objetos estudados, ao que parece, salvo raras exceções, não tem contribuído com nada de realmente novo. Os efeitos de presença podem ser considerados como uma possibilidade de oposição a esse marasmo intelectual, justamente porque propõe não uma análise racional do objeto, mas sugere que nos acerquemos dele a fim de que essa aproximação proporcione uma afe-

2. A metafísica, de maneira geral, surge na filosofia ocidental a fim de se ocupar com os significados subjacente às coisas, ou seja, com àquilo que está além do físico.

tação do nosso estado de espírito³, ou em outras palavras, com o nosso estado emocional.

Presença, a princípio, não se coaduna com linguagem⁴, pois esta normalmente se refere à interpretação, via pela qual o objeto observado é compreendido de forma limitada⁵, enquanto aquela alega que nossa associação com o objeto não se dá somente por vias de atribuição de sentido, até porque a linguagem é incapaz de se referir ao objeto plenamente. Desta forma, utilizamos a palavra *presença* em sentido original do termo latino '*prae-esse*', ou seja, à nossa frente, com isso queremos dizer que os objetos (todo e qualquer artefato cultural) estão à nossa frente, são tangíveis. Presença, portanto, é uma relação em que se verifica "o impacto dos objetos 'presentes' sobre corpos humanos"⁶.

Para formar a tese dos efeitos de presença, Gumbrecht vai alicerçar sua base na noção de *Ser* em Heidegger; o referido filósofo desloca o poder de verdade dos discursos da filosofia metafísica, que tem seu ponto de apoio na razão, para a dimensão das coisas, área a qual pertence o Ser. Em *Ser e Tempo*, Heidegger se afasta da ideia cartesiana de que sujeito e objeto estão separados no mundo; chega a esta conclusão por meio da análise do ser-no-mundo (*Dasein*), o homem e o mundo que o

3. Os estados de espírito se relacionam a uma disposição emocional que o indivíduo pode exteriorizar numa determinada ocasião; por exemplo: na leitura de uma poesia a pessoa pode sentir desperta em si algum tipo de afeição que antes da apreciação não existia. Tal sensação é de teor passageiro e de difícil explicação.

4. Gumbrecht afirma que a linguagem normalmente é utilizada para vias interpretativas. No entanto, há casos em que a linguagem se despe de seu caráter comunicativo e hermenêutico e passa a propiciar a cultura de presença, como é o caso da linguagem falada, que segundo o autor, afeta não somente os sentidos auditivos, mas todo o nosso corpo (GUMBRECHT, 2012, p. 66); como exemplo, cita a poesia declamada, que, mesmo sem o conhecimento da linguagem usada, pode suscitar no indivíduo uma experiência agradável, devido ao ritmo que possui efeito até mesmo inebriante em alguns casos. O autor ainda aproxima o ritmo da poesia às encantações mágicas associadas aos feitiços medievais, capazes de tornar presente objetos ausentes ou a ausência de objetos presentes (GUMBRECHT, 2012, p. 67). Dentre outros exemplos, o autor cita também a linguagem do misticismo, que, segundo ele, refere-se à sua própria incapacidade de representar a intensa presença do divino, mas que produz o efeito paradoxal de estimular imaginações que parecem tornar palpável essa mesma presença (GUMBRECHT, 2012, p. 69).

5. Cf. GUMBRECHT, 2012, p. 62

6. GUMBRECHT, 2010, p. 13

rodeia não estão em esferas diferentes; o ser-no-mundo de Heidegger permite a concepção dos efeitos de presença, pois reativa o corpo como esfera de conexão com o objeto. Heidegger pode ser considerado como o primeiro filósofo pós-metafísico que aprimora de forma sistemática conceitos que abordam a relação próxima do sujeito com o mundo para concorrer com a primazia do distanciamento científico entre estas duas instâncias⁷.

A produção de presença se alia à ideia de substancialidade do Ser justamente pela superação da abordagem interpretativa e metafísica. Sem fazer guerra à cultura de sentido, até porque o ser humano traz em sua condição o desejo de entender e buscar o sentido para interpretar o mundo que o cerca, a ideia de presença intenciona reanimar em nós uma maneira de nos relacionarmos de forma corporal com a matéria ou o objeto, seja ele artístico ou cultural.

3. A experiência estética e experiência mística

Entendemos por experiência estética as sensações que nascem da presença corporal do indivíduo com a materialidade do objeto; como já afirmado anteriormente, não há distanciamento entre estas duas realidades, pois a possibilidade desse tipo de experiência resulta justamente da relação substancial entre ambas.

Em nosso entender, os efeitos de presença que nascem da nossa relação corporal com o objeto artístico são os mesmos que podem surgir da nossa relação com Deus ou qualquer outro ser divino. Experiência estética e experiência mística manifestam a nossa relação corporal com o objeto cultural; uma relação muito próxima de um indivíduo com Deus, a ponto de senti-lo presente, ou a relação deste mesmo indivíduo com ambientes suscitados no romance, a ponto de ele sentir presente este mesmo ambiente no momento em que lê, mudando, conseqüentemente,

7. Cf. CASTRO, Susana de. Resenha do livro *Produção de presença*. Revista *Descrições*. Ano 3, n. 1, 2011. p. 108.

o seu estado de espírito por causa das evocações do texto, são exemplos que manifestam que a experiência estética e mística são muito próximas. A pergunta que fica é a seguinte: como ocorre a experiência estética/mística em âmbito literário e religioso? Como já falado anteriormente, os efeitos de presença nascem do nosso contato físico com o objeto. Em âmbito literário, um bom exemplo é o poema. Tal gênero podem apresentar certos aspectos físicos, como o ritmo, por exemplo; dependendo do texto poético, somos embalados pelo ritmo e pelo tempo – a cadência – que realmente produzem respostas físicas no leitor ou ouvinte. A poesia, em sua essência, é oral e performática; temos a intuição de que ela se realiza plenamente quando é declamada, respeitando a entonação e o ritmo; talvez por isso outro teórico da literatura, Zumthor (2000, p. 18), dizia que a base da literatura é teatral, devido sua essência performática, que se plenifica e se torna viva na voz de quem a declama. Essa reação física do indivíduo nascida do aspecto físico do poema de forma alguma pode passar pelo crivo interpretativo, pois o indivíduo não consegue dobrar os sentimentos e sensações vivenciados, forjando-os pela razão. Em âmbito teológico e religioso, a linguagem mística é a que oportuniza a experiência. O próprio Gumbrecht (2010, p. 82) vai dizer que “o prazer da presença é a fórmula mística por excelência”. A própria revelação, que está nas bases do estudo teológico, como vimos acima, nasce justamente de uma aproximação mística do indivíduo com Deus. A linguagem mística estimula a imaginação, meio pelo qual se torna palpável a presença do divino, ainda que não se perceba realmente o objeto.

A experiência estética e a experiência mística nascem de verdadeiros exercícios práticos em que se destacam a educação dos sentidos e a disposição para contemplação, que em nível religioso é a busca de atenção no divino, e em estâncias literárias é a busca de uma concentração tendo em vista o encantamento, a apreciação por aquilo que é lido. A poesia requer atitude de atenção, de disponibilidade do leitor, comportamento muito semelhante ao do místico, que para alcançar o êxtase não se baseia num movimento especulativo, centrado na racionalidade; ao

contrário, a experiência mística se torna viável pela prática constante de exercícios espirituais (mantras, orações, jejuns, contemplação).

Por fim, a experiência estética e a experiência mística, por serem resultados de sensações e afetos, tendem a uma realidade que muitos teóricos da mística e teólogos já vinham antecipando em seus estudos: o caráter efêmero da experiência. Não é possível consolidarmos planos teóricos que elucidem o tema da experiência estética e mística, pois não há significação fixa para isto: cada indivíduo vive particularmente a experiência; o que nos cabe na literatura, em relação à experiência estética, é “descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e cultural – render-se a eles e apontar na direção deles”⁸; e em relação à experiência mística, Bingemer (2013, p. 300-301) afirma que o seu conteúdo está presente no testemunho dos místicos, ou seja, é lendo o testemunho místico que se lê a revelação de Deus. Portanto, neste trabalho, a partir de agora, queremos nos debruçar sobre o efeito de presença no *Boosco Deleitoso*, obra medieval de cunho místico, e na obra de Cecília Meireles.

4. A experiência mística em O *Boosco Deleitoso*

O *Boosco Deleitoso* é uma obra da literatura portuguesa de cunho místico. Há poucas informações sobre ele; sabe-se que foi impresso precisamente no dia 24 de maio do ano de 1515 por Hermão de Campos (*BOOSCO DELEITOSO*, 1950, p. 344), a pedido da rainha Eleonor, esposa do rei D. João II de Portugal (*BOOSCO DELEITOSO*, 1950, p. 1). Contudo, vários estudiosos da literatura portuguesa e filólogos são unânimes em afirmar que a sua redação pode ser situável entre fins do século XIV e início do XV (PINTO-CORREA, 1999, p. 17).

Há, ainda, a questão da autoria, caso bastante discutido quando se trata de algumas produções artísticas ou intelectuais na Idade Média. Neste caso, é preciso considerar que originalidade na Idade Média con-

8. GUMBRECHT, 2014, p. 30

sistia em repetir modelos já preestabelecidos e consagrados; tal reprodução na contemporaneidade condenaria a obra por plágio. Além de não conhecermos o autor da referida obra, este transcreve boa parte do livro *De vita solitária*, de Francesco Petrarca, compondo mais da metade do texto português com traduções livres do referido texto humanista. Os quinze capítulos iniciais, como também do capítulo cento e dezoito até o cento e cinquenta e três, é de autoria portuguesa; o entremeio disto, portanto, é escrito a partir da obra italiana citada, numa tradução livre.

A crítica mais tradicional não via com bons olhos a falta de originalidade do *Boosco Deleitoso*. Entretanto, os estudiosos de literatura da contemporaneidade têm procurado dissipar esta ideia. De acordo com eles, o autor do *Boosco Deleitoso* conseguiu manipular o texto do *De vita Solitária* de forma esplêndida: o tema do livro italiano está centrado no elogio e na busca da vida solitária para desfrutar do ócio literário; o autor português se apropriou de forma inteligente deste elogio à vida solitária, só que redirecionando o seu fim, ou seja, a vida apartada do mundo tendo em consideração o desenvolvimento da vida espiritual (COELHO DOS SANTOS, 1999, p. 25). Sem dúvidas, a parte portuguesa é a mais interessante do *Boosco Deleitoso* e é aquela em que se observa a tonalidade mística da obra.

O termo mística vem do verbo grego *myo* que significa ‘calar-se’, ‘fechar os olhos’ com o intuito de entrar em contato com o mistério. Para muitos, a mística é entendida como uma fuga da realidade e da vida e por isso é vista com certa suspeita⁹. No entanto, ela resgata algo que parece estar esquecido nos meios intelectuais: a possibilidade de nos relacionarmos espacialmente com o objeto cultural a fim de sermos impactados por ele, ao invés de somente explorá-lo de modo racional, atribuindo-lhe mais e mais significações que acabam por nos colocar progressivamente distante dele. Não é por acaso que tanto se celebra o distanciamento científico como forma de se alcançar o sentido que há no objeto.

9. Cf. BINGEMER, 2013, p. 16

Os místicos, ao invés de explicar o objeto Deus, buscam estabelecer relações de cunho afetivo, que nascem a partir do silêncio e da contemplação, culminando num contato de tonalidades realmente físicas, que são possíveis pelo caminho da imaginação¹⁰. Aproveitando o que já explicamos anteriormente, o místico se diferencia do teólogo na medida em que ele e Deus estão de igual para igual, ou seja, não há afastamento entre as duas partes; Deus, como objeto cultural, e o homem pertencem ao mesmo mundo das coisas e não são ontologicamente separados dele¹¹; o teólogo especulativo, ao contrário, põe Deus como objeto de observação e, portanto, cria-se um distanciamento que impossibilita a ‘desvelamento do Ser’¹²;

O *Boosco Deleitoso* é um romance místico que narra o percurso espiritual da Alma feito de encontros e desencontros com Deus. Todo esse caminho ascético é narrado por meio de uma linguagem erótica:

A minha alma entom ouvia a voz do Senhor Deus, seu esposo e seu amado, quando se nembrava dele; e entom havia grande desejo de o veer e entom o viia, quando se maravilhava da sua majestade e beijava-o polo grande amor que lhe havia e abraçava-o pela grande deleitação que enele havia. (*BOOSCO DELEITOSO*, 1950, p. 323)

A experiência mística acontece justamente porque o indivíduo se colocou em relação direta e papável com Deus. Os textos místicos nascem, em nosso entender, com o intuito de suscitar no leitor o mesmo tipo de experiência vivida e o recurso utilizado por eles é a imaginação, meio pelo qual tornam palpável a presença física do divino, apesar de não podermos afirmar ou negar por meios racionais que Deus realmente exista como objeto real.

10. A imaginação é capaz de produzir reações corporais iguais à presença real de um objeto; um conto de terror, por exemplo, pode fazer surgir no leitor o medo, como se o perigo textualmente criado fosse real.

11. Cf. GUMBRECHT, p. 64

12. O Ser substitui a ideia de verdade na metafísica, que sempre nasce por meio da racionalidade. O Ser foge a qualquer realidade objetivante: está na ordem do inefável.

Como se nota no trecho acima, o místico utiliza imagens eróticas em sua linguagem a fim de trabalhar com a imaginação do leitor e, por isso a linguagem mística muito se aproxima da linguagem literária. A produção de presença em literatura em muitos casos está amplamente relacionada ao caráter imaginativo do texto e, de fato, a imaginação tem forte apelo em nossas sensações. O mesmo acontece com a linguagem mística que, ao invés de representar Deus, aponta para ele: a expressão mística pode ser entendida como forma de abertura para o mundo dos objetos e não como tentativa de abarcá-los significativamente. A linguagem erótica que atravessa toda essa parte mística do *Boosco Deleitoso*, ao que nos parece, é baseada na criação de imagens que de alguma forma potencializa o surgimento ou o acontecimento de outras experiências místicas nos leitores:

E entom a minha alma soo por soo com o Senhor, seu esposo mui amado; e ela estando soo, viia e oolhava ele soo per contempraçom, e tanto viia a minha alma o seu amado per contempraçom, ataa que pouco e pouco ia esquecendo-se per esguardamento de visom que ante nom soia ver, e maravilhando-se da fremosura do amado. E assi ardia mais e mais com amor e, em cabo, alguuas vezes se acendia, ataa que chegava aa verdadeira simpreza, toda reformada em verdadeira pureza e em fremosura de dentro; e entom aquela câmara e aquele taámo da morada de dentro da minha alma era apostado de toda parte com púrpura e com bisso alvo de limpeza e com jacinto. Ca em na minha limpeza e jacinto de prudência. E depois que o taámo mais de dentro da minha alma era perfeiramente apostado e ordenado e o amado era dentro metido, crecia a fiúza aa minha alma e tomava grande atrevimento e com grande atrevimento e com grande desejo, que costringia, nom se podia mais deteer, e lançava-se subitamente aos beijos do seu amado e, com os beijos apegados enele, aficava-lhe beijos de devaçom, mui de dentro do coraçom (*BOOSCO DELEITOSO*, 1950, p. 323-324).

Fremoso e aposto és tu, meu amado; tira-me depós ti, e eu correrei em odor dos teus inguentos; porque, assi como deseja o cervo as fontes das águas, assi desejo a ti, meu Senhor Deus. (*BOOSCO DELEITOSO*, 1950, p. 339).

Em ambos os trechos, o erotismo das imagens agencia de alguma forma nossos dispositivos de sensação, afinando-nos àquela atmosfera proposta; o leitor, inebriado com o conteúdo da narração e guiado pela trama do texto, alcança uma sensação interior, um estado de espírito que é difícil pôr em palavras. Em nível literário, chamamos tal evento de experiência estética; num nível religioso, denominamos de experiência mística. No entanto, importa saber que tal acontecimento só se realiza porque o indivíduo se envolveu de forma natural com o objeto a ponto de se harmonizar com ele.

5. A crônica de Cecília Meireles

Cecília Meireles é sem dúvida um dos maiores expoentes da literatura de língua portuguesa: “foi escritora atenta à riqueza do léxico e dos ritmos portugueses, tendo sido o poeta moderno que modulou com mais felicidade os metros breves”¹³. Respeitada pela sua produção poética, poucos conhecem sua produção cronística; como se observa em uma de suas coletâneas chamada *O que se diz e o que se entende*, a escritora se demonstra interessada desde os pequenos eventos do cotidiano até pontos de discussão sobre ética e problemas que tangenciam os limites extremos do ser humano¹⁴. Numa escrita envolvente, a autora parece encaminhar seu leitor a se comprazer com a beleza dos fatos, com construções cênicas e rítmicas que fazem aflorar a sensibilidade de modo muito natural.

Em algumas crônicas da referida coletânea, temos a sensação de estarmos diante de um texto em que se privilegia novamente a linguagem mística, ou seja, uma linguagem que procura colocar o leitor diante do fato, não para ser discutido ou racionalizado, mas para ser vivido; o encontro entre essas duas instâncias, o leitor e o objeto narrado, permite o evento da experiência estética.

13. BOSI, 2006, p. 461

14. Cf. DAMASCENO, Darcy. **Cotidiano, nostalgia e transcendência**. In. MEIRELES, Cecília. *O que se diz e o que se entende*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Na crônica *Ano muito bom*, a escritora narra uma viagem de avião que fez para a Índia. Obviamente viajavam um grupo bastante eclético de pessoas, de vários lugares do mundo. Era a noite do dia 31 de dezembro. Praticamente ninguém se conhecia e, aquilo que todos os passageiros tinham em comum se restringia à admiração do Mediterrâneo, das pirâmides, dos desertos, enfim, imagens notadas das janelinhas do avião. No início da crônica, Cecília discorre sobre o individualismo: cada passageiro com sua vida, com seus projetos, com seus sonhos, suas ocupações. A tonalidade e o ritmo da narrativa começam a mudar quando ela comenta que aquela noite, para quem tinha deixado o Ocidente, era especial: era o ano novo. Num crescente, ela passa a recordar tradições de antigas festas pagãs de herança romana, mescladas, posteriormente, ao cristianismo que até hoje fazemos, com algumas alterações; antes do êxtase final, a aeromoça, vestida de sári azul é descrita como um anjo, juntamente com o comandante, vem participar da festa. Então ocorre o momento grandioso: aqueles passageiros que não se conheciam, de repente passam a agir como se fossem irmãos; cada um em sua língua desejava o feliz ano novo, no entanto, não havia falta de entendimento, pois todos falavam o idioma da esperança e da ternura, como bem narra Cecília Meireles. Em seguida, prolongando esse êxtase, a escritora fala dos contrários que se uniram num fervoroso abraço: o ano velho e o ano novo; o céu e a terra; o Oriente e o Ocidente. Para terminar, Cecília, pensativa, exprime que seria muito bom se conseguíssemos começar todos os dias do ano desse mesmo jeito.

Observamos que na crônica acima a escritora, de modo sutil, vai elaborando um ambiente narrativo que nos insere de forma participativa naquele voo para a Índia; sentimos a emoção de estar presente em um momento tão grandioso e perceber que todas as diferenças, pelo menos naqueles primeiros minutos do ano novo, estavam superadas, dando lugar à fraternidade e a concórdia.

A crônica, apesar de ser um gênero sucinto, demonstra que consegue de forma muito intensa captar em instantes fugidios a substância

para produzir a experiência estética no leitor. Novamente, a imaginação que o texto provoca é aquilo que, a nosso ver, torna capaz tal experiência e nos confere a sensação de vivermos aquele momento de unidade. Tal como a narração mística, a crônica consegue estimular em nós a presença do objeto narrado: a unidade e fraternidade entre as pessoas, que antes da leitura poderia estar ausente como estado de espírito no leitor, tornou-se presente de forma sensível por meio da imaginação criada no momento da apreciação do texto.

Considerações finais

Há vários pontos de contato entre a experiência estética e a experiência mística e neste trabalho destacamos os efeitos de presença, que se referem diretamente a uma relação espacial do indivíduo com os objetos: o místico, após vivenciar por meio de práticas de concentração a presença de Deus, busca pelo seu testemunho trazê-lo para frente do indivíduo, a fim de que possa também vivenciar a sensação de totalidade que tal encontro produz; o recurso utilizado pelo místico para testemunhar tal encontro é a imaginação, que torna presente aquilo que está ausente. Gumbrecht vai dizer que “o prazer da presença é a fórmula mística por excelência”; na literatura, como foi possível observar na crônica de Cecília Meireles, os efeitos de presença também podem ser provocados através da narração que cria um ambiente envolvente por meio das imagens que suscita. Em ambos os casos, temos a sensação de tocar os objetos e de sermos tocados por eles. Em linhas gerais, o sagrado da religião e a harmonia da arte convergem para um mesmo lugar: para a promoção de momentos de intensidade na vida humana, ocasiões que de fato nos retiram do fluxo contínuo da vida e que nos impactam de tal forma, favorecendo-nos a sensação de inteireza e liberdade.

Referências

- BINGEMER, Maria Clara Lucchetti. *O mistério e o mundo: paixão por Deus em tempos de descrença*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- BOOSCO DELEITOSO (séc. XVI). Compilado por Augusto Magne. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1950.
- CASTRO, Susana de. *Resenha do livro Produção de presença*. Revista *Descrições*. Ano 3, n. 1, 2011. p. 108
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Presença na linguagem ou presença contra a linguagem?* In. GUMBRECHT, H. U. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Introdução e organização Luciana Villas Bôas; Tradução Luciana Villas Bôas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Tradução: Ana Isabel soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.
- MEIRELES, Cecília. *O que se diz e o que se entende: crônicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.



Texto enviado em
02.04.2019

Aprovado em
18.08.2019

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutorando em Ciências da Religião -PUC Minas, Mestre PUC Minas, Especialista em Psicanálise FTU Vitória, Especialista em Docência e Gestão do ensino Superior PUC Minas, Especialista em Ciências da Religião FTU Vitória, Graduado em Teologia FTU Vitória.
Contato: delmocei@gmail.com

Uma Reflexão acerca da fé no imaginário religioso popular brasileiro a partir da música “Se eu quiser falar com Deus” de Gilberto Gil

A reflection about the faith in the brazilian popular religious imaginary from the music “If I want to speak with God” by Gilberto Gil

**Delmo Gonçalves*

Resumo

O presente artigo busca refletir a fé com as riquezas do imaginário religioso brasileiro a partir da música, um de suas maiores expressões culturais na forma de construções poéticas. Através das músicas revelam-se as crenças e a religiosidade do Brasil neste caso especificamente a partir da música: “Se eu quiser falar com Deus” de Gilberto Gil. Considerando a riqueza imaginária com que se serve a religiosidade brasileira, observa-se que a música popular brasileira, se serve de toda esta riqueza em grande escala, dialogando com toda uma riqueza disponível a fim de se aproximar e falar de perto com a sociedade. Assim, o artista se faz humano e crente, ser comum, e ao mesmo tempo se vê no popular revelando-o como tal. Busca-se neste refletir tal processo e, lendo a obra do compositor e cantor Gilberto Gil, sondar este imaginário religioso.

Palavras-chave: Reflexão. Imaginário. Religiosidade brasileira. Música.

Abstract

The present articles seeks to reflect faith with the riches of the Brazilian religious in the form of poetic constructions. Through the songs the beliefs and religiosity of Brazil are revealed in this case specifically from the song: "If I want to talk to God" by Gilberto Gil. Considering the imaginary richness the Brazilian religiosity is served, it is observed that Brazilian popular music uses all this wealth on a large scale, dialoguing with all available wealth in order to approach and talk closely with society. Thus, the artist becomes human and believer, being ordinary, and at the same time he sees himself in the popular revealing it as such. We look at this, reflect this process and, reading the work of the composer and singer Gilberto Gil, fathom this religious imaginary Brazilian Music.

Keywords: Reflection. Imaginary. Religious. Brazilian religiosity. Song.

Introdução

A música de um povo parte-se de sua cultura, suas prosas, seus costumes. O compositor busca suas inspirações na sua alma, na sua vida, que nada mais é que, a vida do seu próprio povo. Assim sendo, através das músicas encontramos verdadeiras poesias que revelam a fé, a crença, os hábitos e costumes de um povo. Quando um cantor registra a sua religiosidade da voz ao seu próprio povo e suas práticas religiosas. Logo, através das músicas de um povo identificamos seus símbolos, seus credos e suas vivências de demarcações com todos os seus elementos religiosos conforme veremos adiante.

1- Uma abordagem reflexiva sobre a religiosidade brasileira

Sabe-se que o brasileiro é marcadamente religioso, o que se é per-

cebido em todo o seu cotidiano. A religiosidade brasileira está preenchida por um imaginário que se estampa em todas as situações da sociedade, seja ofertada em seus ditados como, por exemplo: Pra descer todo santo ajuda, ou nas folclóricas frases dos para-choques de caminhões tão comuns e admiradas na cultura brasileira - Dirigido por mim, guiado por Deus – Peça à mãe que o Filho atende- Tá amarrado todo o mal, e em tantos outros elementos da brasilidade. O fato é que na religiosidade do povo brasileiro pode ser percebido um imaginário que o permite caminhar em proximidade em eventos que vão desde os esportivos até aos desfiles de escolas de samba em carnavais, o que a priori, deveria ser considerada uma festa profana.

De fato, a religiosidade brasileira é complexa. Ao que se percebe aceita e acomoda com certa facilidade vários campos religiosos o que não a torna frágil mesmo que popularizada, pois a religião popular enquanto prática social, não deve ser entendida como “[...] um conjunto de credences e práticas mágico-religiosas, mas ao contrário, constitui um sistema coerente e complexo de crenças e práticas do sagrado, combinadas com agentes e trocas de serviços” (BRANDÃO, 1985, p. 32), o que muitas vezes encontra sentido e coerência nas músicas populares brasileiras, representantes fiéis de toda esta religiosidade e todo o seu imaginário.

Cabe compreender que isto é possível, pois o popular tem seu sentido atrelado aos espaços sociais, onde seus agentes estão inseridos, o que nos leva a compreender esta mistura entre imaginário e religioso em todo o modo de ser da sua sociedade.

Conforme observa Vovelle (1985) quando nos depararmos com a religião popular, estamos lidando com um universo cultural dinâmico, não desvinculada de outras práticas culturais, onde as práticas culturais e religiosas locais influenciam e são influenciadas pela religião. De acordo com Cesar (1976) a definição de “popular”, encontra-se dentro de um campo de oposições e relações, revelando um dinamismo compreen-

dido a partir de uma abordagem dialética entre instituições e indivíduos que se relacionam no cotidiano de forma dinâmica estruturando o universo cultural. Nota-se que este sistema não é uma criação religiosa exclusiva do imaginário religioso brasileiro e seus setores populares, antes, retraduz para dentro desses setores o conhecimento e a prática erudita da religião dominante, no caso do Brasil, o Catolicismo Romano, a partir de uma relação com o universo social e simbólico destes. Na concepção de Chartier (1995) o “popular” qualifica um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que, circulam na sociedade, mas apresentam inúmeras maneiras de receber, compreender e manipular tais elementos. Logo, o popular como qualificador de um sistema de relações sociais intimamente ligados à ação cotidiana remete aos seus respectivos produtores, relacionando-os ao seu tempo social e espaço social.

Fica evidente que a lógica aludida acima atua no imaginário religioso brasileiro misturando os elementos católicos como sendo a religião dominante a outros tantos por assim dizer, oriundos de outras misturas socioculturais, sendo cantado e encantando a religiosidade brasileira, ao mesmo tempo promovendo e consolidando seu imaginário.

Não é possível evitar a o conceito de Durkheim (1988) quando este identifica que a religião é um produto eminentemente social, sendo as representações religiosas, representações coletivas, a religião transborda sobre as diversas formas de manifestações culturais conforme veremos na música “Se eu quiser falar com Deus” de Gilberto Gil. A religiosidade brasileira parece ser cada vez mais aberta, desprovida de engessamentos, talvez uma atuação da globalização ou da democratização da informação. O certo é que, observa-se que o brasileiro continua sendo um povo religioso, no entanto, servido de uma religiosidade cada vez mais aberta onde se percebe muitas vezes um indivíduo se declarar de certa religião se apossar de elementos e ritos de outra religião sem culpa ou receio de estar ferindo seu credo e sua confissão.

2- O imaginário religioso brasileiro

Fica claro na percepção de Eliade (1979) que o símbolo, o mito e a imagem pertencem à substância da vida espiritual, e às vezes pode-se até camuflá-los, mutilá-los, decapitá-lo, mas nunca se pode extirpá-los. É essa valorização dada às imagens, a imaginação e o símbolo no pensamento religioso que abordaremos. O pensamento simbólico na visão de Eliade precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos e os mitos têm o poder de revelar verdades secretas do ser transportando o ser humano e o condicionando em seu mundo para o mundo espiritual muito mais amplo. Sendo assim, o ambiente em que o homem está inserido é fator determinante para a construção do seu imaginário. Em se tratando do contexto religioso brasileiro podemos então perceber que toda a sua variedade e riqueza certamente vão possibilitar uma rica construção imaginária.

Em concordância com a perspectiva de Eliade, compreendemos que o imaginário religioso brasileiro como todo outro se serve de vasta gama já que a religião está para além das expressões racionais. Assim sendo, considerando que a religião é uma experiência que transcende as relações naturais, esta, remete sua experiência à ordem das manifestações, num processo de racionalização do homem religioso onde o sagrado se projeta nos objetos, fenômenos naturais e no espaço imaginário (Eliade 2001). Tal realidade manifestada coloca em oposição os limites do humano e do sagrado no corpo de um mesmo objeto ou em um mesmo espaço. Tudo isto faz com que a experiência do sagrado seja um elemento na estrutura da consciência do homem, onde se tem uma valorização simbólica desses elementos o que não descaracteriza o objeto em sua essência.

Dentro da ótica de Eliade o imaginário religioso pode sim se multiplicar, enriquecer e se fortalecer, já que, o pensamento simbólico contido nas religiões faz com que estas transcendem para fora do seu ambien-

te cultural em que estão inseridas. Assim sendo, torna compreensível o compartilhamento dos imaginários religiosos que não apenas se emprestam às várias religiões existentes no Brasil, mas também se misturam, transformam e se acrescentam uns aos outros por meio das várias expressões culturais em que os brasileiros se encontram. De fato, o imaginário religioso brasileiro é mutante e dinâmico. Vejamos o exemplo na reflexão da música “Se eu quiser falar com Deus” de Gilberto Gil.

3- a fé no imaginário popular brasileiro na música “Se Eu Quiser Falar com Deus” de Gilberto Gil

Encontramos no cantor e compositor Gilbert Gil uma das maiores e significativas expressões da cultura brasileira. Segundo o próprio artista: “Eu soube que a música era minha linguagem, mesmo. Que a música ia me levar a conhecer o mundo, ia me levar a outras terras. Porque eu achava que tinha a música da terra e a música do céu”. (GIL, s.d.)

O cantor e compositor Gilberto Passos Gil Moreira, baiano, de Salvador, iniciou sua carreira nos anos 50. Em 1963 conheceu o amigo Caetano Veloso, na Universidade da Bahia, iniciando sua maior parceria, e um movimento que contemplou e internacionalizou a música, o cinema, as artes plásticas, o teatro e toda a arte brasileira, a chamada *Tropicália*. Foi exilado em Londres. Em 2002, foi nomeado Ministro da Cultura, quando passou também a circular pelo universo sociopolítico, ambiental e cultural internacional. Suas múltiplas atividades são reconhecidas por várias nações que já o nomearam entre outros, de Artista da Paz pela UNESCO em 1999, Embaixador da FAO, além de condecorações e prêmios diversos, como *Légion d’Honneur* da França, *Sweden’s Polar Music Prize*, entre outros.

Gilberto Gil como é conhecido artisticamente sempre cantou o cotidiano do povo brasileiro e particularmente na música “Se eu quiser falar com Deus” expressa uma visão religiosa impregnada de um imaginário interessante e revelador.

Segundo relatos do próprio autor, a música “Se eu quiser falar com Deus” foi concebida para atender a um pedido do cantor Roberto Carlos. O que podemos ver na nota que se segue:

O Roberto me pediu uma canção; do que eu vou falar? Ele é tão religioso - e se eu quiser falar de Deus? E se eu quiser falar de falar com Deus? Dei início a uma exaustiva enumeração: “Se eu quiser falar com Deus, tenho que isso, que aquilo, que aquilo outro”. E saí. À noite voltei e organizei as frases em três estrofes. O que chegou a mim como tendo sido a reação dele, Roberto Carlos, foi que ele disse que aquela não era a ideia de Deus que ele tem. “O Deus desconhecido”. Ali, a configuração não é a de um Deus nítido, com um perfil claro, definido. A canção (mais filosófica, nesse sentido, do que religiosa) não é necessariamente sobre um Deus, mas sobre a realidade última; o vazio de Deus: o vazio-Deus.” (GIL, 2017).

De fato, conforma a nota acima, o cantor traz à tona uma religiosidade bastante inclusiva, numa perspectiva ecumênica onde ao que se parece deus é para todos, o que lhe permite conceder espaço comum para religiosidades, algo com uma cara bem brasileira, que vai muito além das religiões professadas pela maioria da sociedade como as religiosidades indígenas, orientais e afro-brasileiras. Nesta perspectiva o autor faz nascer uma espécie de apologia à comunicação com Deus, com ou sem a intermediação, sem instituição religiosa, apenas o “eu” e “deus”. Tal comunicação/relação exige apenas o reconhecimento da distinção radical entre o divino e o humano além do abandono de si mesmo e a passagem pela dor, uma devoção, um esvaziamento pleno diante do divino. Vejamos na letra da música:

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que ficar a sós
Tenho que apagar a luz
Tenho que calar a voz
Tenho que encontrar a paz
Tenho que folgar os nós
Dos sapatos, da gravata

Dos desejos, dos receios
Tenho que esquecer a data
Tenho que perder a conta
Tenho que ter mãos vazias
Ter a alma e o corpo nus
Se eu quiser falar com Deus
Tenho que aceitar a dor
Tenho que comer o pão
Que o diabo amassou
Tenho que virar um cão
Tenho que lambar o chão
Dos palácios, dos castelos
Suntuosos do meu sonho
Tenho que me ver tristonho
Tenho que me achar medonho
E apesar de um mal tamanho
Alegrar meu coração
Se eu quiser falar com Deus
Tenho que me aventurar
Tenho que subir aos céus
Sem cordas pra segurar
Tenho que dizer adeus
Dar as costas, caminhar
Decidido, pela estrada
Que ao findar vai dar em nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Do que eu pensava encontrar (GIL, 1981).

Ao refletir a música de Gilberto Gil, somos levados a talvez observar uma síntese da religiosidade brasileira. Para tal vamos refletir estrofe por estrofe.

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que ficar a sós
Tenho que apagar a luz
Tenho que calar a voz
Tenho que encontrar a paz

Tenho que folgar os nós
Dos sapatos, da gravata
Dos desejos, dos receios
Tenho que esquecer a data
Tenho que perder a conta
Tenho que ter mãos vazias
Ter a alma e o corpo nus (GIL, 1981).

Nesta estrofe o olhar é para dentro de si. O mundo inclusivo toma conta do agente que busca falar com Deus. É preciso um olhar interior que busca um esvaziamento de si (ficar a sós, apagar a luz, calar a voz, encontrar a paz, folgar os nós). O olhar é interior, de alguém que se silencia diante do divino. Aqui deus é acessível para aquele que se esvazia.

Mas também há uma relação com o mundo já que o ser humano é um ser no mundo (tenho que: esquecer as datas, perder a conta, ter mãos vazias, a alma e o corpo nus), aqui parece que deus é para todos, o que lhe permite conceder no achego a deus espaço comum para religiosidades, algo com uma cara bem brasileira, que vai muito além das religiões professadas pela maioria da sociedade como as religiosidades indígenas, orientais e afro-brasileiras. Basta se esvaziar agora do mundo. Não se encontra um deus refém das instituições, mas livre para os seres humanos que conseguem se desprender do mundo. A segunda estrofe desenha outra possibilidade dialogal com deus conforme veremos.

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que aceitar a dor
Tenho que comer o pão
Que o diabo amassou
Tenho que virar um cão
Tenho que lambar o chão
Dos palácios, dos castelos
Suntuosos do meu sonho
Tenho que me ver tristonho
Tenho que me achar medonho
E apesar de um mal tamanho
Alegrar meu coração (GIL, 1981).

Refletindo a segunda estrofe encontramos um flagelo, ao que parece, busca mostrar a condição humana diante do divino (tenho que aceitar a dor, comer o pão que o diabo amaçou, virar um cão, lambe o chão). Parece que o autor de certa forma dialoga com as penitências católicas que ultrajam e punem o indivíduo que apesar de tudo isto, humilhado e acuado “tem que alegrar seu coração”. Já na terceira estrofe a reflexão nos direciona para uma lógica filosófica que aponta para uma expectativa humana que destoa da perspectiva divina. Vejamos:

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que me aventurar
Tenho que subir aos céus
Sem cordas pra segurar
Tenho que dizer adeus
Dar as costas, caminhar
Decidido, pela estrada
Que ao findar vai dar em nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Nada, nada, nada, nada
Do que eu pensava encontrar (GIL, 1981).

O autor aponta para uma fé que exige ousadia (tenho que me aventurar, sem cordas para segurar, dizer adeus, dar as costas, decidido, pela estrada). A fé é apresentada como um olhar para frente. No entanto, “esta estrada ao findar vai dar em nada, nada do que pensava”. Ao terminar o autor entende que a fé é surpreendente e como tal apresenta no fim de tudo nada do que se espera encontrar.

Considerações finais

A religiosidade brasileira possui um farto imaginário. Servido de muitos simbolismos que se misturam e se separam o tempo todo. Encontramos no Brasil uma religiosidade que se permite transitar com facilidade numa mistura que poderia chamar de brasilidade religiosa. De fato, a religiosidade brasileira ao que se observa vive e se interpreta

numa cultura que mistura tantas outras, e por isto, vai criando e se recriando, através de suas músicas que hora se permite ser verdadeiras orações ou rezas. Na música “Se eu quiser falar com deus” Gilberto Gil, faz uma verdadeira expressão poética que nos permite encontrar as duas coisas, um simbolismo riquíssimo e uma poesia maravilhosa de vivência introspectiva da reverência do brasileiro. Mas acima de tudo revela a grande capacidade do brasileiro de olhar para deus firmando cada vez mais sua religiosidade, embora ainda esteja refém de uma relação com o sofrimento o que fomenta um imaginário que lhe permita esvaziamento e humanidade.

Referências

- ANTONIAZZI, Pe. Alberto. *As Religiões no Brasil segundo o Censo de 2000*. REVER – Revista de Estudos da Religião, n. 2, 2003. p. 75-80.
- BACZKO, Bronislaw. *A Imaginação Social*. Enciclopédia EINAUDI. vol. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, Manuel de Souza. *Arte, Folclore, Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de viola: Os Rituais Religiosos do Catolicismo Popular em São Paulo e em Minas Gerais*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memórias do Sagrado: estudos de religião e ritual*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- CESAR, Waldo. *O que é “Popular” no Catolicismo Popular*. Revista Eclesiástica Brasileira, vol. 36, fascículo 141, março de 1976.
- CHARTIER, Roger. *“Cultura Popular”: revisitando um conceito histórico-gráfico*. Estudos Históricos, vol. 8, n. 16. Rio de Janeiro, 1995.
- DURKHEIM, Emile. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1988.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a Essência das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GIL, Gilberto. *Bio*. s.d. Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/bio/gilberto-gil/>. Acesso 22 mar. 2021.

- GIL, Gilberto. *Se eu quiser falar com Deus*. In Álbum Luar de 1981. <https://www.letras.mus.br/gilberto-gil/16134/>. Acesso 19 fev. 2019.
- TEIXEIRA, Faustino; MENEZES, Renata (orgs.). *As religiões no Brasil: continuidades e rupturas*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- MARTELLI, Stefano. *A Religião na Sociedade Pós-Moderna*. São Paulo: Paulinas, 1995.
- PROTA, Leonardo & VÉLEZ RODRÍGUES, Ricardo. Aproximação Transcendental a Vivência Religiosa. In: *Religião*. Londrina: Eduel, 1997.
- ROCHA, Rose M. *Morin e Flusser: a teoria da imagem como aventura antropológica e matemática imaginária*. *Galáxia* (São Paulo, Online), n. 25, p. 74-84, jun. 2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile>. Acessado em 19 de fevereiro de 2019, as 22:00 hs.
- SANCHIS, Pierre. Problemas na análise do campo religioso contemporâneo. In: MARIN, José Roberto (org.). *Religiões, religiosidades e diferenças culturais*. Campo Grande: UCDB editora, 2005.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WEBER, Max. *Sociologia de la Religion*. 1999. http://www.4shared.com/file/34461679/b5472387/max_weber_-_sociologia_de_la_religion.html?s=1 [acesso em 15 de agosto de 2007].
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Teo
Lite
rária



Arquivo enviado em
30.03.2019
provado em
03.03.2020

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Fez a graduação em Filosofia na UFMG, com formação complementar aberta e ênfase em letras, e mestrado em Filosofia pela mesma Universidade. É professor de filosofia do Instituto Federal do Norte de Minas Gerais desde 2013. Como pesquisador, atua principalmente nos seguintes temas: Filosofia no Ensino Médio, Literatura e Filosofia, Ceticismo, Machado de Assis, Teoria da ficção, Filosofia no Brasil, Blaise Pascal. E-mail: alexlm@bol.com.br

A Metafísica Poética de Machado de Assis e a sua relação com a filosofia brasileira

Machado de Assis' Poetry
Metaphysics and its relation to
the Brazilian philosophy

*Alex Lara Martins

Resumo

A ficção de Machado de Assis possui vocação filosófica. O objetivo deste artigo é rastrear, a partir de sua obra poética, os elementos filosóficos de uma visão estética de mundo que se torna, na maturidade, cética e pessimista. Na primeira parte, analisam-se as poesias da juventude de Machado que apresentam temas marcadamente cristãos, cujos fundamentos teóricos partem da concepção teológica agostiniana que congregava as duas perspectivas adotadas pelo poeta: o ecletismo romântico e a escatologia soteriológica. Essa concepção teológica é construída de maneira indireta por meio da recepção dos *Pensamentos* de Pascal. A hipótese é de que a Machado pensa a poesia como uma estratégia metafísica de acesso à verdade. Na segunda parte, considera-se o desenvolvimento deste pensamento ficcional no contexto da filosofia brasileira oitocentista. A filosofia pascaliana é o eixo ao redor do qual os intelectuais brasileiros respondem a questões de ordem política, religiosa e econômica. Discute-se, ao fim, como Machado de Assis reconfigura, em sua obra de juventude, as suas três principais influências: Chateaubriand, Pelletan e Monte Alverne.

Palavras-chave: Machado de Assis;
Teologia; Poesia; Filosofia;
Ecletismo.

Abstract

The fiction of Machado de Assis has a philosophical vocation. The aim of this article is to trace, from his poetic work, the philosophical elements of an aesthetic vision of the world that becomes, at maturity, skeptical and pessimistic. In the first part, we analyze the poems of the young Machado, which present Christian themes, and whose theoretical foundations depart from the Augustinian theological thesis. It brought together both perspectives adopted by the poet: romantic eclecticism and soteriological eschatology. This theological conception is constructed indirectly through the reception of Pascal's *Pensées*. The hypothesis is that Machado thinks of poetry as a metaphysical strategy of access to truth. In the second part, the development of this fictional thought in the context of nineteenth-century Brazilian philosophy is considered. Pascal's philosophy is the key with which Brazilian intellectuals respond to questions of political, religious and economic order. In the end, it is discussed how the young Machado de Assis reconfigures his three main influences: Chateaubriand, Pelletan and Monte Alverne.

Keywords: Machado de Assis; Theology; Poetry; Philosophy; Eclecticism.

Introdução

Machado de Assis é um artista com vocação filosófica. A sua obra ficcional foi reconhecida, em verbete da enciclopédia de filosofia da Stanford, como uma importante contribuição para o ceticismo na América Latina. As tramas de sua ficção enredam-se, ainda, em interpretações históricas e sociológicas sobre a sociedade brasileira, alargando as barreiras acadêmicas em direção à interdisciplinaridade. A obra de Machado é variada em gêneros: de ensaios filosóficos a crítica literária e de teatro, de poesia a contos e romances, de pensamentos avulsos a crônicas e memórias. O nosso recorte será em torno da poesia e dos ensaios da juventude, período relativamente pouco estudado, quando as influências do poeta congregavam a perspectiva romântica defendida por Chateaubriand e Gonçalves de Magalhães, a perspectiva eclética desenvolvida por Victor Cousin e a perspectiva teológica fundamentada pelo frei de Monte Alverne e por Eugène Pelletan. Na primeira parte deste artigo, analisam-se as poesias da juventude de Machado

que apresentam temas marcadamente cristãos, cujos fundamentos teóricos partem da concepção teológica agostiniana que congrega as duas perspectivas em jogo: o ecletismo romântico e a escatologia soteriológica. A hipótese é que a Machado pensa a poesia como uma estratégia metafísica de acesso à verdade. Na segunda parte, considera-se o desenvolvimento e as discussões políticas, econômicas e religiosas a partir de representantes da filosofia brasileira oitocentista. A estratégia é considerar a filosofia pascaliana como o eixo ao redor do qual os intelectuais brasileiros respondem as questões. Discute-se, ao fim, como Machado de Assis reconfigura, em sua obra de juventude, as suas três principais influências: Chateaubriand, Pelletan e Monte Alverne.

Antes de conformar para a sua ficção um ponto de vista consistente com o ceticismo, Machado percorreu um caminho teórico cujos fios condutores se relacionam com teses teológicas de matriz pascaliano-agostiniana, especialmente nos âmbitos da antropologia e da soteriologia. Ao circunscrevê-lo nessa matriz de pensamento, a intenção deste artigo é oferecer, de modo colateral, uma explicação alternativa para a própria revolução literária ocorrida após as *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1881).

Os jovens brasileiros da geração de 1850 tinham condição de adquirir conhecimentos na área da filosofia. Ofereciam-se aulas régias, cursos de teologia e filosofia nos conventos provincianos e nos institutos universitários das áreas do direito e da medicina. Havia compêndios e manuais de filosofia, além de centros acadêmicos e extra-acadêmicos que publicavam as ideias filosóficas de seus membros em periódicos. Nesta época, a filosofia começava a se estabelecer como fato cultural. Naqueles centros era possível debater juízos, formular teorias e divulgar, através de panfletos, jornais e revistas, o conhecimento adquirido no estrangeiro (PAIM, 1997, p. 386). A seguir, veremos que o aporte de capital inicial filosófico em Machado de Assis é bem anterior a *Memórias póstumas de Brás Cubas* e não é resultado do simples autodidatismo. Esse capital filosófico está ligado à tradição pascaliana-agostiniana, tanto no que diz

respeito à atenção ao modo pelo qual é possível expressar o conteúdo teológico e tocar a sensibilidade do descrente, mais do que convencê-lo racionalmente da verdade da doutrina, quanto na expressão de um saber cristológico da salvação possível ao ser humano.

A teologia de artista e a soteriologia cristã

Sabemos pouquíssimo sobre a primeira infância de Machado e de como lhe foram transmitidas as letras; menos ainda, do tempo de adolescente, entre os anos 1850-54. Contudo, as suas produções poéticas, a partir de 1855, passam a revelar a consistência das leituras e algumas influências intelectuais, tomadas aos grupos literários aos quais o jovem pertenceu e através dos quais ele incorporou simbolicamente os instrumentos de conhecimento, construindo então a sua visão conceitual de mundo.

Numa crônica tardia, Machado nos revela parte importante de sua educação, entre a igreja e a influência de Chateaubriand:

Eu fui criado com sinos, com estes pobres sinos das nossas igrejas. Quando um dia li o capítulo dos sinos em Chateaubriand, tocaram-me tanto as palavras daquele grande espírito, que me senti (desculpem-me a expressão) um Chateaubriand desencarnado e reencarnado (ASSIS, 2015, IV, p. 840).

Essa crônica foi publicada em 3 de julho de 1892 na *Gazeta de Notícias*. O capítulo “Dos sinos” de *O gênio do cristianismo*, a que Machado se refere, revela a sensibilidade dos cristãos numa época em que o ritmo da vida era compassado pelos sinos da igreja. A tese geral de Chateaubriand era que o progresso intelectual e material da Europa fora obra do cristianismo. A defesa da tradição cristã foi providencial contra os ataques que vinha sofrendo desde antes da Revolução Francesa por intelectuais como Voltaire:

Dever-se-ia, pois, curar e provar que, pelo contrário, de quantas religiões existentes, a cristã é a mais poética, a

mais humana e favorável à liberdade, às letras, e às artes; que o moderno mundo tudo lhe deve, desde a agricultura até às ciências abstractas, desde os hospícios de desgraçados até aos templos edificados por Miguel Ângelo, e opulentados pelo gênio de Rafael. Dever-se-ia mostrar que a sua moral é o que há de mais divino; e seus dogmas, doutrina e culto o que há de mais pomposo e amável. Dever-se-ia dizer que ela instiga o gênio, aperfeiçoa o gosto, germina e desenvolve as paixões honestas, vigoriza o pensamento, ocorre ao escritor com modelos novos, e com perfeitos moldes ao artista; que não é vergonhoso crer com Newton e Bossuet, Pascal e Racine (CHATEAUBRIAND, 1952, I, p. 12-13)

Chateaubriand quer provar a superioridade – quem sabe, a verdade – do cristianismo recorrendo a sua tradição multicultural. Essa espécie de prova tem lugar na ideologia tradicionalista, que reduz a discussão de uma razão universal para o âmbito local das nacionalidades, dando primazia às instituições intermediárias que assentam as relações entre o Estado e o indivíduo. No caso, a Igreja católica, por sua força social, política e moral deveria estabelecer e proteger as liberdades daquele agrupamento, por exemplo, disseminando a teologia do pecado original e da concessão divina do livre-arbítrio. O despudor romântico e ecletista de Chateaubriand o levou a reunir obras díspares sob o rótulo único de “poética do cristianismo”. Para combater hereges, sofistas e zombeteiros da religião, o apologista se utilizava do método de exposição pascaliano que não exigia das coisas da religião a mesma ordem de provas demonstrativas que a ciência exige da razão. O apologista deveria sensibilizar o coração que sente a Deus para que o espírito esteja em boas condições para aceitá-lo. Essas e outras teses de Chateaubriand podem ser encontradas em Pascal.

Há bastante nostalgia em lembrar do tempo em que as ruas se iluminavam a gás. Escrevendo já na virada do século, o sentido laico das alusões à cristandade juvenil é apenas um entre os diversos sentidos de religiosidade. Comparado ao espírita, ao brâmane e ao pagão, o cristão é colocado como termo de equipolência para o cronista, segundo o

qual há “coisas na vida que é mais acertado crer que desmentir; e quem não puder crer, que se cale” (ASSIS, 2015, IV, p. 841). Assim é que, naquele mesmo periódico, Machado relembra a infância e os tais sinos: “Nós mamamos ao som dos sinos, e somos desmamados com eles; uma igreja sem sino é, por assim dizer, uma boca sem fala” (ASSIS, 2015, IV, p. 871). Machado adere à tese de Chateaubriand, segundo a qual “se os sinos estivessem adjuntos a quaisquer monumentos que não fossem igrejas, teriam perdido a simpatia moral de nossos corações” (CHATEAUBRIAND, 1952, II, p. 120).

Católico como seus pais, talvez o menino tivesse exercido a função de coroinha na igreja de Nossa Senhora da Lampadosa. Certo é que conviveu e recebeu ensinamentos na sacristia, familiarizando-se com as escrituras. Os seus primeiros poemas apresentam um conjunto de escrúpulos cristãos, como a criação de um ambiente de agonia, a crença na existência da alma e do paraíso, o recurso à escatologia e à soteriologia, o elogio à cultura cristã, o pessimismo diante da fraqueza humana numa sociedade devassada moralmente e a constante ideia da redenção no salvador.

A experiência das mortes da irmã, do pai e, sobretudo, da mãe convulsionaram a visão de mundo algo byroniana do adolescente. Os seus primeiros experimentos artísticos em verso lembram a ausência da figura da mãe e a vontade de juntar-se a ela no paraíso celestial. São exemplos as poesias “O meu viver”, “Saudades”, “Lágrimas”, “Um anjo” e “Minha mãe”, todas composições de 1856. Se essas poesias eram tão malfeitas que não pudessem participar de seu primeiro livro, por outro lado, as poesias de *Crisálidas* guardam a antropologia cristã e o dualismo que culpa os prazeres do corpo pelos desvios da alma:

Pouco antes, a candura, / Co’as brancas asas abertas, /
Em um berço de ventura / A criança acalentava / Na santa paz do Senhor; / Para acordá-la era cedo, / E a pobre ainda dormia / Naquele mudo segredo / Que só abre o seio um dia / Para dar entrada a amor. [...] Criança, verás o engano / E o erro dos sonhos teus; / E dirás, –

então já tarde, – / Que por tais gozos não vale / Deixar os braços de Deus (ASSIS, 2015, III, p. 387-388).

O mundo canta uma melodia da sedução. O cristianismo é verdadeiro, de acordo com Pascal, pois é a “única religião contrária à natureza, contrária ao senso comum e aos nossos prazeres” (PASCAL, 2005, p. 118). Dito de outro modo, ela é a única que “nos ensina que há no homem um grande princípio de grandeza e um grande princípio de miséria” (PASCAL, 2005, p. 61). Esse dispositivo da exclusividade mereceu os protestos de Voltaire. Para o iluminista, era Pascal quem escrevia “contra a natureza humana” e contra os ensinamentos do cristianismo, quais sejam, a “simplicidade, a humanidade e a caridade” (VOLTAIRE, 1733). Chateaubriand defendeu Pascal, alçando-o à posição de “gênio assombroso” da filosofia cristã. Por parte de Machado, a franca expressão da religiosidade culminava no desejo de morte, não uma morte heroica, de outro modo, uma morte cristã e libertadora.

Chama-se a vida um martírio certo / Em que a alma vive se morrer não pode, / É crer que há vida p'ra o arbusto seco, / Que as folhas todas para o chão sacode. [...] / Quero despirme desta vida má, / Quero ir viver com minha mãe nos céus, / Quero ir cantar os meus amores todos, / Quero depois em ti pensar, meu Deus! (ASSIS, 2015, III, p. 689).

A biblioteca de Machado possui traduções para o português e francês das *Confissões* de Agostinho, dois livros de Chateaubriand, incluindo *Le Génie*, e as *Pensées* de Pascal. A apologia de Chateaubriand é sabidamente agostiniana, por exemplo, nas discussões sobre a queda como chave de interpretação do destino do homem, a presença de Deus na exuberância da natureza e a superioridade da moral cristã. Para o filósofo, os benefícios das ciências empíricas e a investigação sobre a natureza humana deveriam se associar a uma finalidade metafísica, que alcançasse a divindade por meio de uma poética específica, o que se pode chamar de “teologia de poeta”, isto é, a assunção de que apenas o artista é capaz de atingir a condição de epifania e então transmitir, em

versos, a sua experiência sobrenatural.

Num ensaio de setembro de 1856, Machado confunde a tradição agostiniana com o mito sebastianista, tão importante no imaginário português e brasileiro dos séculos XVI e XVII:

Se não tivera de escrever as minhas ideias tão rapidamente, eu evocaria as veneráveis sombras daqueles mártires da Idade Média, mártires pela fé, e pelo dogma, cuja história tão sanguinolenta foi cantada pelo imortal Chateaubriand. Evocaria, porque vou falar de um homem tão crente, tão resignado, tão virtuoso, como os ilustres batalhadores cruzados que nas épocas calamitosas da Cristandade deram seu sangue a prol da religião (ASSIS, 2015, III, p. 979).

Os partidários do bem possuem o coração convicto da fé e cheio das virtudes cristãs. A moralidade regrada por dogmas seria superior ao relativismo pagão, interesseiro e opiniático. Ao contrário deste, “no mundo religioso, há só um ponto fixo [...] à roda do qual se volvem todas as ideias; esse ponto é sublime, e se se falar dele com a mais simples linguagem, isso mesmo será eloquente” (ASSIS, 2015, III, p. 980). A exigência de um ponto fixo é decorrente da medicina moralista de dissecar o ser humano e encontrar um organismo movediço, que “não é anjo nem besta”, mas cheio de contrariedades, desde que “quem quer se mostrar anjo se mostre besta” (PASCAL, 2005, p. 279). O movimento de um barco à deriva só pode ser notado por quem está imóvel em terra. Do mesmo modo, existe uma perspectiva correta, nem longe nem perto demais, “um ponto indivisível que é o verdadeiro lugar” (PASCAL, 2005, p. 7) para julgar uma pintura. No âmbito moral, quem indica o ponto fixo é Jesus Cristo, imagem da condição humana, captada por apologistas como o próprio Pascal, Bossuet, Chateaubriand e Monte Alverne.

Nessas poesias da juventude, a liberdade está circunscrita ao dogma do pecado original, que fez padecer de maldade o ser humano, mas cujo remédio depende da Graça. A religiosidade não se separava do fazer artístico. Isso porque a imagem poética era considerada a ex-

pressão que persuadia o coração, tal como a poesia “Reflexo” anuncia. Através dessa combinação, o *Machadinho* talvez alcançasse um modo de sublimar a angústia e as demais emoções juvenis, como a saudade, sentimento que dá título a quatro poesias. Mais importante do que uma sensação pessoal, interesse de biógrafos, a poesia religiosa era uma forma de transcender as disputas humanas e de comungar uma verdade superior. Tome-se de exemplo o poema “*Consummatum est!*”, publicado em março de 1856, com a epígrafe de João de Lemos: “Povos, curvai-vos / A redenção do mundo consumou-se”. Trata-se de uma exortação a Cristo como forma de redenção humana:

De Cristo os martírios, a dor tão intensa, / De santa humildade, são provas fiéis, / E as gotas de sangue, as bases da crença, / Da crença que fala nos povos, nos reis! (ASSIS, 2015, III, 693)

Com efeito, diz-nos Pascal, “a fé cristã não visa, principalmente, senão a estabelecer estas duas coisas: a corrupção da natureza e a redenção de Jesus Cristo” (PASCAL, 2005, p. 169). Nesse jogo de contradições e simetrias, a baixezinha de Cristo é a prova inconteste de sua grandeza. O mesmo tema é explorado, sem prejuízo da retórica antitética, nas poesias “O Profeta”, “Deus em ti” e “A um poeta”, no longo poema “A redenção”, nos versos de “Fascinação” e “Ícaro”:

[...] Aspira para o infinito; / Pede tudo e tudo quer! / É ambição desmedida? / Prevejo tal pensamento: / A inclinação de um momento / Não me dá direito a mais. / A chama ainda indecisa / Uma hora alimentaste, / E agora que recuaste / Quebras os laços fatais. / [...]
Alma de fogo encerrada / Em livre, em audaz cabeça, / Não pode crer na promessa / Que os olhos, que os olhos dão! / Talvez levada de orgulho / Com este amor insensato / Quer a verdade do fato / Para dá-la ao coração.
E sabes o que eu te dera? / Nem tu calculas o preço... / Olha bem se te mereço / Mais que um só olhar dos teus: / Dera-te todo um futuro / Quebrado a teus pés, quebrado, / Como um mundo derrocado / Caído das mãos de Deus! (ASSIS, 2015, III, p. 744-745)

Ícaro é a representação do homem pascaliano-agostiniano: as asas o diferenciam dos animais terrestres, mas elas não são suficientes para equipará-lo aos deuses. Deslumbrado com a imagem do sol, o homem alado esquece que a sua natureza lhe permite apenas um voo médio, equidistante das bestas e do firmamento. A ambição desmedida, a concupiscência, o vasto querer e a aspiração para o infinito também compunham a antropologia negativa de Pascal: o amor-próprio e a suposição de grandeza devem ser reconhecidos e destruídos em favor da autonomia do sujeito.

Cristo é a exceção. Voltado para si, considerado em comparação ao que existe, entre o ínfimo espaço de um átomo e a grandeza do universo, o homem vacila “entre esses dois abismos do infinito e do nada” (PASCAL, 2005, p. 80). O desejo de glória faz o homem praticar ações miseráveis. Essas mesmas contradições são tema de um poema de 1858:

Dormi ébrio no seio do infinito / Ao fogo da ilusão que me consome; / A lira tateei na treva... embalde! / Nem uma palma coroou meu nome!
 Os meus cantos morrerão no deserto, / Quebrou-me as notas um noturno vento, / E o nome que eu quisera erguer tão alto / No abismo há de cair do esquecimento.
 Sou bem moço, e talvez uma esperança / Pudessem ainda me despir do lodo; / E ao sol ardente de um porvir de glórias / Engrandecer, purificar-me todo.
 Talvez, mas esta sede era tamanha! / E agora o desespero entrou-me n'alma; / A brisa de verão queimou-me passando / A jovem rama da nascente palma!
 E esse nome, esse nome que eu quisera / Erguer como um troféu, tornou-se em cruz; / Não cabe aqui, senhora, em vosso livro. / Pobre como é de glórias e de luz.
 Mas se não tem as palmas que esperava. / Filho da sombra, em jogo de ilusões/ Vossa bondade, a unção das almas puras, / Há de dar-lhe a palavra dos perdões!
 (ASSIS, 2015, III, p. 737-738)

As vantagens de se reconhecer a verdade do cristianismo estão para lá de se ter a imagem mais correta do ser humano. O reflexo da miséria humana, da qual Cristo redime, é a disposição contrária, a grandeza, que

o permite ultrapassar-se infinitamente. Esse era o reflexo humano de luz e de positividade ignorado por Voltaire, redescoberto por Chateaubriand e conquistado por Machado: o “jogo de ilusões” não é vencido por quem conquista a glória, mas por quem se liberta das mundanidades, conhece e perdoa a miséria humana, apesar de tudo.

As diretivas para as ações do verdadeiro cristão no mundo são assim resumidas por Erich Auerbach:

Por um lado, devia libertar-se dele e, por outro, submeter-se a ele – a libertação devendo realizar-se num sentido interior, e a submissão, num sentido exterior. Quem pudesse libertar-se exteriormente, isto é, entrando para a vida monástica, que o fizesse. Mas aqui, como em todas as coisas, um cristão deveria seguir a vontade de Deus mais do que a sua própria [...]. Quanto à submissão, ela consiste em reconhecer as instituições, particularmente as instituições políticas e sociais deste mundo, obedecer aos poderes seculares e servi-los de acordo com a posição de cada um; pois embora o mundo tenha sucumbido à *concupiscentia* e seja, portanto, mau, o cristão não tem o direito de condená-lo, já que ele próprio está no mesmo estado de pecado e que o mal deste mundo é a justa punição e a justa penitência determinadas por Deus ao homem caído (AUERBACH, 2007, p. 173)

As diferenças encontradas entre o contexto de disputas teológicas e políticas nas quais o jansenismo se envolveu, o contexto da libertinagem, do caos revolucionário e da dessacralização de mundo à época de Chateaubriand e o contexto de esperanças liberais após a Primavera dos Povos vivenciado por Machado são ilustradas pelo grau de engajamento de cada um na militância religiosa e política. Pascal viveu a escalada do Absolutismo, do qual parecia emanar toda arbitrariedade da lei e da força. “A opinião é a rainha do mundo”, diz ele, desde que o seu reinado se sustente pela força (PASCAL, 2005, p. 15). A força é indisputável e amplamente reconhecida. Mas, sozinha, a força é tirânica. A justiça varia conforme o capricho das leis e do costume. Sozinha, ela é impotente. O melhor dos mundos reuniria força e justiça (PASCAL, 2005,

p. 36). A instituição de Pedro é uma boa candidata. Mas enquanto o mal triunfasse dentro da igreja, a única posição legítima e justa consistia em dar um passo atrás e encontrar a razão da efeméride humana – da queda ao sacrifício de Cristo –, desmascarando toda a arbitrariedade da lei terrena.

Entre o reino da força material e o reino de Deus era preciso delimitar o reino do pensamento. Assim o fez Chateaubriand ao descrever as obras do gênio cristão. Que não se julgasse mal a cruzada, a inquisição e as missões no novo mundo. Nada disso diminuía os benefícios do cristianismo. Porque se fazia necessário contornar o despotismo e o caos revolucionário, flagrados no feito de Napoleão Bonaparte. Num contexto de estabilidade do cristianismo, o jovem Machado de Assis não cuidou propriamente de defender o catolicismo nem de atacar as posições a ele contrárias.

De acordo com Massa (1971, p. 204), o engajamento político de Machado apresenta seus sinais a partir de 1858. Chama a atenção um poema publicado durante a semana santa deste ano, “A morte no Calvário”, dedicado ao seu primeiro orientador intelectual, o padre-mestre Antônio José da Silveira Sarmiento, em que se fundem os procedimentos políticos e os anseios religiosos:

[...] sim, é a hora. A humanidade espera / Entre as trevas da morte e a eterna luz. / Não é a redenção uma quimera, / Ei-la simbolizada nessa cruz! / [...]
Povos! realizou-se a liberdade, / E toda consumou-se a redenção! / Curvai-vos ante o sol da Cristandade / E as plantas osculai do novo Adão! (ASSIS, 2015, III, p. 709).

Além do evangelho e de alguma teologia, o padre Sarmiento pode ter lhe ensinado o básico de latim através dos clássicos – *Consummatum est!* Certo é que a maior parte de seu conhecimento sobre a literatura latina derivou de traduções para o francês e para o vernáculo, especialmente as traduções de Odorico Mendes, Filinto e Castilho. Há que se lembrar a participação de Machado na Arcádia Fluminense, durante a

década de 1870, cujos membros eram *arcades omnes*, todos árcades. Em versos, é ao censor romano Catão a primeira citação direta a um personagem do universo latino. Já aos dezesseis anos, Machado antecipa a profissão de fé liberal da próxima década, pelo que carrega na tinta todo seu patriotismo, no poema “Minha Musa”: “A musa que inspira meus cantos é livre / Detesta os preceitos da vil opressão / O ardor, a coragem do herói do Tibre, / Na lira engrandece, dizendo: – Catão!” (ASSIS, 2015, III, p. 691).

Uma referência intelectual importante dessa época é Eugène Pelletan, autor de *Le monde marche* (1857), considerado por Machadinho “um livro de ouro, que tornou-se o Evangelho de uma religião” (ASSIS, 2015, III, 991). Segundo Jean-Michel Massa, a revelação de um Deus do progresso seduziu Machado e lhe abriu novas perspectivas, especialmente no campo da filosofia das religiões. O livro de Pelletan (1966) tratava de conciliar o programa desenvolvimentista do Século das Luzes, em pleno vigor nas economias mais avançadas, com os dogmas da tradição cristã. Pascal encabeçou a lista de filósofos que pregavam o dogma da perfectibilidade humana, seguido por pensadores benquistos entre os ecléticos, como Chateaubriand e Jouffroy. Essa interpretação otimista de Pascal é aceitável na medida em que ele figurava como um herói da ciência e do progresso.

A tese central do livro de Pelletan é que a história da humanidade acompanha uma lei divina, a saber, a lei do progresso contínuo:

Cada movimento do ser operado na criação, pela lei da criação, tem seu polo, seu fim. Este polo, este fim é Deus, é o infinito. A vida universal [...] tende constantemente a Deus, em virtude de sua inspiração divina, e constantemente a ele remonta pela infatigável espiral e inesgotável circunvolução do progresso. [...] Quem diz progresso diz movimento de Deus (PELLETAN, 1866, p. 184)

A leitura desta “Bíblia” e a descoberta de um Deus do progresso devem ter ocorrido no final de 1858, quando o escritor-profeta passou a ter

a *missão gloriosa*, cuja profissão de fé anunciava-se em “Esperança” e “A missão do poeta”. No mesmo ano, Machado escreveu “O progresso”, com a seguinte dedicatória: “hino da mocidade, ao St. E. Pelletan, *Eppur si muove*”. A geração de Machado se moveu nesse processo de grandes transformações culturais, orbitando ao redor do pensamento liberal e do espírito progressista de sua época: “Fala mais alto, irmãos, a ardente humanidade! / Marchando a realizar uma missão moral; / pregando uma lei, uma eterna verdade, / Do progresso subir a mágica espiral” (ASSIS, 2015, III, p. 714).

A tese de que o espírito humano tende à perfectibilidade é novamente defendida no ensaio *O jornal e o livro*. A diferença entre escrever poesia e escrever um artigo de jornal não é apenas formal. É que a poesia e a política são “duas faces bem distintas da sociedade civilizada” (ASSIS, 2015, III, p. 987). A poesia do Machado insinua-se como teologia de artista, como se lhe fosse determinado recuperar e reviver o mito cristão, desde o sofrimento até as boas novas:

Mas é tua missão... Do pesadelo / Hás de acordar radiante de alegria! / Deus pôs na lira do infortúnio o selo, / Mas há de dar-lhe muita glória, um dia! / É forçoso sofrer... Deus do futuro / Guarda-te a c'roa de uma glória santa, / Vem sonhar, este céu é calmo e puro! Vem, é tua missão!... Ergue-te e canta! (ASSIS, 2015, III, p. 713)

O substrato religioso é tragado no peito do artista e expelido através de uma linguagem própria, poética, capaz de decifrar os enigmas do mundo e da vida. Apesar disso, num mundo sacralizado, o instinto estético está desclassificado pelo saber racional, daí que a missão do poeta de decifrar o mundo e converter as almas é também a missão política de compreender as relações de produção e libertar as massas para o progresso. Afinal, a poesia era um “dom onipotente”, com muito mais energia do que o teatro e o jornal. A premissa que restava escondida, descoberta com a bíblia de Pelletan, era que a missão do jornalista coincidia com a última volta da roda do progresso. A tarefa do jornal era determinada pelas

novas leis de mercado, segundo o princípio da livre iniciativa, da liberdade de troca e da balança invisível entre oferta e demanda:

o desenvolvimento do crédito quer o desenvolvimento do jornalismo, porque o jornalismo não é senão um grande banco intelectual, *grande monetização da ideia*, como diz um escritor moderno (ASSIS, 2015, III, p. 995).

A originalidade desse artigo consistiu em testar a hipótese ao caso local. Esse artigo (jan. 1859) compunha o desenvolvimento de uma tese, juntamente com artigo “A odisséia econômica do Sr. Ministro da Fazenda” (jun. 1859), a série Aquarelas (set. e out. 1859) e “A reforma pelo jornal” (out. 1859). A questão de fundo era saber se nosso espírito estava no mesmo compasso do espírito europeu, melhor dissera se estávamos em condições de compartilhar e usufruir dos resultados da civilização. Antes era preciso responder outra questão: seria o jornal a manifestação do espírito livre e republicano, superior ao livro?

Tudo se regenera: tudo toma uma nova face. O jornal é um sintoma, um exemplo desta regeneração. A humanidade, como o vulcão, rebenta uma nova cratera quando mais fogo lhe ferve no centro. A literatura tinha acaso nos moldes conhecidos em que preenchesse o fim do pensamento humano? Não; nenhum era vasto como o jornal, nenhum liberal, nenhum democrático, como ele. Foi a nova cratera do vulcão (ASSIS, III, p. 991-992).

O jornal parecia mais perfeito às exigências do pensamento contemporâneo. Ele era o meio adequado de propagar ideias ao público em geral, pois propiciava a tomada de consciência das massas populares em relação a sua importância no firmamento do pacto social. E mais: o jornalismo era imprescindível para formação de uma república das letras, não mais pautada pelo favor nem pelo mecenato de salão, mas pela liberdade de expressão e pelo talento individual.

O jornal representava a nova revolução “do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo social, do mundo literário e do mundo econômico”. Machado completava esse raciocínio renegando parte de

suas recentes utopias, isto é, “ideias muito metafísicas e vaporosas em um artigo publicado há tempos” (ASSIS, 2015, III, p. 994). A referência deve ser ao artigo publicado no ano anterior, *O passado, o presente e o futuro da literatura*, em que se defendia a tese chateaubriandiana do aperfeiçoamento espiritual da sociedade moderna via moral cristã:

A sociedade atual não é decerto compassiva, não acolhe o talento como deve fazê-lo. Compreendam-nos! nós não somos inimigos encarniçados do progresso material. Chateaubriand o disse: “Quando se aperfeiçoar o vapor, quando unido ao telégrafo tiver feito desaparecer as distâncias, não hão de ser só as mercadorias que hão de viajar de um lado a outro do globo, com a rapidez do relâmpago; hão de ser também as ideias”. Este pensamento daquele restaurador do cristianismo – é justamente o nosso; – nem é o desenvolvimento material que acusamos e atacamos. O que nós queremos, o que querem todas as vocações, todos os talentos da atualidade literária, é que a sociedade não se lance exclusivamente na realização desse progresso material, magnífico pretexto de especulação, para certos espíritos positivos que se alentam no fluxo e refluxo das operações monetárias. O predomínio exclusivo dessa realza parva, legitimidade fundada numa letra de câmbio, é fatal, bem fatal às inteligências; o talento pede e tem também direito aos olhares piedosos da sociedade moderna: negar-lhos é matar-lhe todas as aspirações, é nulificar-lhe todos os esforços aplicados na realização das ideias mais generosas, dos princípios mais salutarres, e dos germens mais fecundos do progresso e da civilização (ASSIS, 2015, III, p. 989).

A pedagogia de tentativas e erros explica o humor político bipolar do jovem Machado, variável conforme suas referências intelectuais: de um lado o tradicionalismo cristão de Chateaubriand, que subsidiava a defesa de uma monarquia constitucional, de outro, Pelletan e sua máquina divina do progresso, bem afeiçoada a um liberalismo republicano. Hoje chamaríamos de ingênuo o excesso de entusiasmo aos valores desse novo sistema econômico. Tanto mais porque o próprio trabalho do jornalista e do artista, ao contrário do prognóstico daquele jovem, se transformava em mercadoria como outra qualquer, sem maior deferên-

cia e concessão ao talento do indivíduo. Por aqui o liberalismo teórico esbarrava nas determinações do favor e da clientela. Para que tudo se diga, acrescente-se que Machado ignorava que o outro prato da balança comercial, a demanda leitora, era pequena demais para compor um verdadeiro mercado. O ensaio, a tentativa e o erro providenciaram algum senso crítico e a precaução de não se concluir verdades enquanto as premissas forem falsas. Por sorte ou por virtude, esse entusiasmo excessivo pelo capital não durou mais do que um ano.

Machado de Assis e o ecletismo espiritualista no Brasil

A bíblia do progresso acompanhou o curto período republicano da vida intelectual de nosso literato. A tentativa de solucionar os problemas políticos e estéticos adquiriu maior vulto através do ecletismo espiritualista. Se a práxis poética fora estabelecida por meio do contato com o poeta Francisco Gonçalves Braga, a quem o Machadinho dedica e imita nas primeiras poesias, comparando-o a Bocage e Virgílio, é através das indicações de Sarmiento, de acordo com Massa (1971, p. 108), que a sua visão poética adquire robustez teórica. Entre o discípulo e o mestre, encontra-se a filosofia espiritualista do frei Monte Alverne: mais os seus sermões, é verdade, do que as suas anotações sobre os problemas de metafísica. Machado dedica ao padre uma poesia escrita por ocasião da morte de Alverne, em 1858. Em nota, explica-se:

[A] dedicatória desta poesia ao padre-mestre Silveira Sarmiento é um justo tributo pago ao talento, e à amizade que sempre me votou este digno sacerdote. Pareceu-me que não podia fazer nada mais próprio do que falar-lhe de Monte Alverne, que ele admirava, como eu. Não há nesta poesia só um tributo de amizade e de admiração: há igualmente a lembrança de um ano de minha vida. O padre-mestre, alguns anos mais velho do que eu, fazia-se nesse tempo um modesto preceptor e um agradável companheiro. Circunstâncias da vida nos separaram até hoje (ASSIS, 1864, p. 171).

Desenvolvida com distinção pelo frei e Pregador Imperial, entre 1816

e 1830, a influência da sermonística perderia vigor nas duas décadas seguintes devido ao reboiço de forças nacionalistas do período regencial (DURAN, 2004, p. 126). As ideias do frei retornam à cena na década de 1850, por intermédio de Gonçalves de Magalhães, que passa a considerá-lo o precursor do romantismo brasileiro e mestre filosófico de toda a sua geração. Essa consideração pode parecer, hoje, despropositada, na medida em que o próprio Magalhães estivesse em melhores condições de realizar o projeto filosófico espiritualista.

Ao discutir, no *Compêndio*, a origem das ideias, Alverne afirma numa nota de rodapé a adoção do ecletismo cousiniano como método filosófico de reconstrução dialética da verdade: “o sistema sublime de Mr. Cousin apenas é conhecido no Brasil, e por desgraça, seus trabalhos filosóficos ainda não estão completos, e nem impressos, e conhecidas aqui as suas obras posteriores” (ALVERNE, 1859, p. 104). O editor do *Compêndio* fala da intenção de Alverne, já em 1833, de continuar o projeto cousiniano. Contudo, não há consenso nessa referência. Segundo Ubiratan Macedo,

[esta] é a primeira manifestação, no país, de adesão ao espiritualismo, embora Monte Alverne estivesse mais próximo do sensualismo de Condillac. O seu compêndio, se excetuarmos a nota citada, parece ter sido redigido numa etapa anterior à sua descoberta de Cousin, que lhe foi proporcionada por Gonçalves de Magalhães quando de sua estada por Paris, e não ao contrário, como se diz muitas vezes, dando o poeta como discípulo do franciscano. A figura de Silvestre Pinheiro Ferreira, estudada por Paim como o primeiro dos ecléticos, independe do espiritualismo francês. Trata-se de uma meditação análoga de resultados semelhantes mas autônoma (MACEDO, 1997, p. 69).

Embora se possa contestar, hoje, a consideração de Alverne como um epígono do ecletismo espiritualista brasileiro, a impressão de que tinham dele os românticos espiritualistas, guiados por Magalhães e Porto-Alegre, basta para o alinharmos, desta perspectiva interna, ao projeto filosófico de conquista teologal das virtudes cristãs. Professor de filosofia do Colégio São Paulo e do Convento São Francisco de Assis, Alverne

defendeu uma proposta político-filosófica modernizadora, aos moldes do empirismo mitigado, no *Compêndio*, e do espiritualismo, nos *Sermões*.

Parte dessa concepção filosófica é bem ajustada ao espiritualismo, que pretendia proteger a prática religiosa dos avanços epistemológicos e técnicos da modernidade. O projeto iluminista, favorável ao progresso do conhecimento humano em bases puramente empiristas, seria substituído pela possibilidade de transcendência através da prática das virtudes cristãs. Apesar disso, somente a revelação poderia suprir totalmente as limitações do entendimento humano. Seria o caso, então, de distinguir ordens autônomas e complementares de compreensão.

O sério debate sobre o liberalismo brasileiro surgiu do legado das reformas pombalinas no Império português e do conhecimento das experiências revolucionárias de França, Inglaterra e Estados Unidos. O *Correio Brasiliense*, fundado por Hipólito da Costa, contribuiu significativamente para familiarizar a elite com o ideário desse novo regime. Esse jornal assumiu um caráter doutrinário, por meio do comentário de obras e fatos históricos e da apresentação de um programa liberal, que incluía a criação de universidades, liberdade de imprensa, independência do sistema judiciário e eleitoral, abolição da escravatura, investimento tecnológico, avanço científico etc. Além disso, surgiram, na segunda metade da década de 30, condições materiais para a efetivação do debate filosófico, como a edição da revista *Niterói*, a estruturação do Colégio Pedro II e a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Do ponto de vista político, o eclecismo foi importante para a superação da crise institucional pós-Independência, pois o seu exercício incutia, entre os adeptos, a flexibilidade ideológica e a capacidade criativa agregadora. Pouco a pouco, as ideias ecléticas “penetraram fundo em amplos setores da elite nacional conservadora em formação” (PAIM, 1997, p. 373). O eclecismo serviu para naturalizar e normalizar as *contradições performativas* das mais diversas áreas da sociedade brasileira no segundo reinado, contradições captadas por Machado de Assis, e

transformadas em princípio formal de composição a partir da década de oitenta. Segundo Paim, tais contradições envolvem, entre outras coisas,

a valorização da experimentação científica num meio que não dispunha de condições efetivas para realizá-la; adoção dos princípios do liberalismo econômico quando as atividades produtivas eram realizadas pelo braço escravo; disposição de praticar o liberalismo político defrontando-se, ao mesmo tempo, com o imperativo de preservar a unidade nacional; empenho de dotar o país de instituições modernas partindo de muito pouco (PAIM, 1997, p. 374-375).

No final da década de 1840, o ecletismo já é a doutrina filosófica oficial do país, ocupando os principais centros educacionais. A elite intelectual adere a essa doutrina, com destaque para Gonçalves de Magalhães, que a vincula ao Romantismo, e para Monte Alverne, que a associa à moral religiosa.

Gonçalves de Magalhães não é apenas a principal figura do movimento romântico no Brasil e “fundador do teatro brasileiro”. O poeta-modelo de *Suspiros e Saudades* buscava casar-se, como Machado afirma, em fevereiro de 1866, em análise dedicada ao seu teatro, “o fervor poético à contemplação filosófica” (ASSIS, 2015, III, p.1108). Ano e meio antes, Machado considerava que o êxito da obra de Magalhães é “a união da poesia e da filosofia” (ASSIS, 2015, IV, p. 191). A ideia de casar poesia e filosofia não expressava falsa erudição. Esse casamento foi o resultado da longa meditação que o filósofo-poeta fizera sobre o cartesianismo.

A tendência espiritualista de Magalhães associava-se a uma ética do dever, no caso, da resistência contra os limites corporais e contra as finalidades utilitaristas. Segundo Magalhães, a liberdade vincula-se, antes, à boa vontade e à própria moral religiosa, cujas prescrições encaminham o espírito a buscar um sentimento nacionalista de pertencimento. A literatura é considerada o “espírito de um povo [...], o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas ideias, de mais filosófico no pensamento,

de mais heroico na moral, e de mais belo na natureza” (MAGALHÃES, 2004, p. 283).

O padre “preceptor” de Machado certamente estava a par dessa corrente de pensamento e pode ter tido sobre o seu pupilo alguma influência. O problema que se colocava para Machado e para seus pares era o mesmo: como conciliar o liberalismo político e o conservadorismo cristão? Ou como apanhar as vantagens do progresso ocidental sem prejuízo do estado de coisas retrógrado, mas ainda assim nacional? Certamente não eram problemas novos. Numa análise sobre a visão filosófica do período barroco, Paulo Margutti afirma que

o português transplantado para os trópicos experimenta, assim, na sua própria consciência uma contradição insuperável entre, de um lado, os ideais morais europeus, representados pela elevação moral do projeto jesuítico, e, de outro lado, o comportamento imoral que ele mesmo compartilha com os demais colonos. Isso gera um tipo especial de *consciência cético-pessimista* [...] A solução paradoxal da contradição por eles vivida compreende a constatação da inutilidade e da transitoriedade das coisas, com a conseqüente renúncia aos prazeres e vaidades deste mundo para obter um contato mais íntimo e duradouro com a transcendência (MARGUTTI PINTO, 2013, p. 172-173)

A solução ecletista foi outra forma de derramar “vinho velho em garrafa nova”, conforme metáfora recorrente no estudo de Margutti. Digamos que essa nova garrafa trazia no rótulo a *vinícola* a que pertencia, o “sistema sublime de M. Cousin”, a *variedade* da uva, mescla de “sensualismo e idealismo”, e os *efeitos* que essa recém-descoberta bebida poderia causar, a saber, “reconstruir a filosofia, apresentando as verdades, de que espírito humano esteve sempre de posse” (ALVERNE, 1859, p. 105).

Na cartilha de Cousin, o espiritualismo possuía aplicações estéticas, políticas e morais. O projeto chateaubriandiano de reconstituição da arte cristã bem o exemplificou. No caso da política, o espiritualismo “condu-

ziu gradualmente as sociedades humanas para a verdadeira república, aquele sonho de todas as almas generosas, que hoje na Europa apenas pode realizar a monarquia constitucional” (COUSIN, 1854, p. 5). Esse sistema político de mediações, ordenador pela hierarquia de sangue, mas amigo das liberdades e das ciências. É através desse prisma eclético que Alverne e Machado enxergavam a figura do segundo Imperador.

A figura de Pascal era hasteada para representar a conciliação entre os movimentos do progresso e do cristianismo. A invenção da primeira máquina aritmética, a *Pascaline*, revolucionou o modo como pensamos a interface entre homem e máquina, uma vez que a feitura de cálculos, o raciocínio e a inferência pareciam ser exclusividades da mente humana. Foi no contexto das discussões filosóficas modernas que se disseminou a tese de que o corpo humano se assemelha a uma máquina, pois ambos funcionam segundo regras mecânicas. Os dualistas, discípulos de Descartes, pensavam que o homem era composto de matéria e espírito. Isso significa dizer que somos uma espécie de máquina pensante. Essa conclusão foi interpretada de dois modos distintos: por um lado, tratou-se de pensar, como o filósofo La Mettrie, que o homem se reduzia à sua mecânica ou, em termos contemporâneos, aos seus aspectos físicos e neurológicos. Por outro lado, tratou-se de preservar a autonomia e as possibilidades da mente humana frente às tecnologias mecânicas, afirmando, por exemplo, que o espírito prevalecia sobre a matéria. Nesse caso, se dizia que o ser humano possui capacidades inatas ou adquiridas que lhe possibilitam compreender as leis gerais da natureza.

Para Alverne, o homem é uma espécie de máquina animada por uma força simples e imaterial. Essa força pode ser contemplada indiretamente através de seus efeitos, isto é, os movimentos do corpo. O cérebro faz a mediação entre a alma, fonte de energia vital, e os corpos que interagem no ambiente. Alverne (1859, p. 100) refere à tese do *influxo físico*, presente nas *Lições de Filosofia* de Laromiguière. Sem ignorar as teses empiristas de sua época, Alverne retoma as provas racionalistas sobre a existência de Deus: da necessidade de uma causa primeira e da

imaterialidade do criador, cuja origem deve ser qualitativamente distinta daquilo que é por ele criado. Ao mesmo tempo, essa causa primeira deve ser dotada de uma inteligência ordenadora.

Segundo Sílvio Romero (1969, p. 1), o *Compêndio* foi o primeiro livro de filosofia, digno do nome, produzido no Brasil. Ele recebeu o extravagante título de “genuíno representante da filosofia do espírito humano no Brasil”, de uma sociedade literária, em 1848. Por exagero ou ignorância, estas afirmações estão equivocadas, pois antes da década de 50 já circulavam outros compêndios de filosofia importantes. Escrito entre 1829 e 1836, o *Compêndio* de Monte Alverne foi publicado apenas em 1859. Um ano antes, naquela poesia dedicada ao padre Sarmento, Machado se embriagava do vinho alverniano:

Mas lá dentro o espírito fervente / Era como um fanal;
/ Não, não dormia nesse régio crânio / A alma gentil do
Cícero dos púlpitos, / – Cuidadosa Vestal! / [...] Pátria,
curva o joelho ante esses restos / Do orador imortal! /
Por esses lábios não falava um homem. / Era uma gera-
ção, um século inteiro, / Grande, monumental! (ASSIS,
1864, p. 113-114)

No início de setembro de 1856, no folheto *A Marmota* (n. 768 e 769), Machado publica o último artigo de suas *Ideias Vagas*, com o subtítulo *Os Contemporâneos*, sobre Monte Alverne. Ele afirma, de início, a tese maniqueísta segundo a qual

A humanidade flutua entre dois pontos totalmente opostos: – o bem e o mal. Os sectários do mal são os inimigos declarados da virtude; são os viciosos, esses que têm uma crença por necessidade e não por convicção, para quem o nome de Deus é uma expressão vulgar e à qual se não deve respeito algum. Os sectários do bem são os adversários do vício: são os virtuosos, em cujo coração convicto se aninha a fé e a crença com todo o ardor e pureza, com todo o respeito e entusiasmo (ASSIS, 2015, III, 979).

Pascal e Chateaubriand trataram a questão da liberdade a partir da visada agostiniana. Pelletan encontrava-se no lado oposto desse espec-

tro filosófico, colorido pela defesa das liberdades abstratas do arbítrio e do mercado. No meio desse espectro, os sectários de Cousin tentavam conciliar uma coisa à outra. Porém, Alverne fugia a essa regra, pelo menos nesse detalhe, ao defender a concepção esotérica de *liberdade da indiferença*. Para Alverne,

a liberdade é aquela força da alma, pela qual estando em ordem as faculdades e ajudada com o auxílio divino, se pode escolher um objeto com preferência a outro, ou tomar com certeza um, deixando o outro, cuja raiz na verdade é a amplidão do entendimento e a indiferença do juízo; a essência, porém, [é] a indiferença da vontade (ALVERNE, 1859, p. 246).

Os atos voluntários da alma – que podem depender de reflexão ou determinação – são desejos ou deles derivam. A liberdade humana possui três condições: que tenhamos cópias de ideias suficientes e autênticas para podermos deliberar, que raciocinemos corretamente e que as paixões sejam controladas e moderadas. Ubiratan Macedo (1997, p. 89) defende que essa concepção voluntarista e humanista deve ter alguma fonte teológica não jansenista. Mas quem se dá o trabalho de estudar a apostila de Ética do *Compêndio* percebe uma colcha em que cabem muitos retalhos e emendas, por exemplo, que a própria concepção de liberdade, como uma atividade da alma de autodeterminação, realiza-se na indiferença entre opções contrárias, cuja ação deve ser “ajudada com o auxílio divino”, como seja esse auxílio não sabemos ao certo, mas ele não parece compatível com a interpretação humanista de Macedo.

Uma concepção diferente e menos retalhada encontra-se nas *Obras Oratórias*, cujos sermões foram proferidos desde 1811. Aqui Alverne celebra o “gênio da civilização” de Chateaubriand como maneira de afugentar nossa “profunda miséria”. Os mártires do cristianismo deveriam servir de exemplo moral para os “concidadãos, para os acostumar com a linguagem da virtude, familiarizá-los com as ideias de justiça, e levantar em seu coração uma barreira contra a sedução das paixões” (ALVERNE, s.d., I, p. 395-396). Num de seus mais famosos panegíricos, o de S.

Pedro D'Alcântara, Alverne antecipa a profissão de fé no progresso empunhada, entre outros, por Pelletan:

Nenhum acontecimento manifesta com mais fulgor a impressão inofuscável da onipotência, de que as vitórias do Cristianismo. Vencedora de todos os erros, triunfante de todos os preconceitos, a Religião do Proscrito restabeleceu a moralidade, fundou a civilização, reformou o direito público, restaurou as ciências, fomentou as artes e reuniu em torno de sua bandeira sagrada o Universo espantado de sua regeneração (ALVERNE, s.d., II, p. 173).

Repetia-se a ideia de uma “marcha progressiva do gênero humano”. Marcha progressiva, mas em baixa rotação, guiada pela religião e pela força ordenadora do Estado. A civilização e a emancipação do povo eram questões de tempo.

A liberdade não pode existir sem o espírito público, sem elementos de justiça e princípios de equidade; mas esses sentimentos elevados, essas brilhantes qualidades são a consequência de uma educação virtuosa estabelecida na Religião e na verdadeira filosofia (ALVERNE, s.d., II, p. 342-343).

A filosofia como a razão devem se submeter ao crivo da fé, reconhecer que não podem ir além de si mesmas e penetrar nos mistérios da Criação. Acompanhando Pascal, o sermônista poderia dizer que o conhecimento metafísico é “inútil e incerto”. O jansenista lida com a difícil questão da ineficácia da evangelização, pois adota uma versão intransigente da teoria da graça, segundo a qual a salvação e a fé independem de ato da vontade individual. Por isso, o apologista não é capaz de conduzir seus leitores à fé nem garantir que ações caridosas possam redimi-los. A função do apologista – em certa medida, tão pragmática quanto a do orador e a do poeta – era tirar a sua plateia da indiferença. Mostrando-lhe o drama de sua existência, preparava-se o espírito e o coração, sem precisar empenhar as garantias para receber os mistérios. Pascal, Alverne e Machado estavam lidando com a espinhosa questão

da eficácia de seus discursos (a apologia, o sermão e a poesia) no que diz respeito ao convencimento e à sedução mística. Aqui a noção de liberdade está bem ajustada, genericamente, ao ecletismo espiritualista e, especificamente, à antropologia jansenista:

Era forçoso, que a nova legislação, projetando libertar o homem do predomínio de suas más inclinações, baralhasse suas ideias orgulhosas, desenvolvendo a seus olhos o espetáculo de sua miséria, e o quadro horrível de sua degradação. Nada é mais capaz de humilhar o homem do que o sentimento de sua própria fraqueza: só a ideia de suas desgraças o pode subtrair às seduções da vaidade, e ao encanto dos sentidos (ALVERNE, s.d., I, p. 48).

O arbítrio e a inconstância limitam a posição ontológica do ser humano: “Sinto, diz Pascal, que posso não ter existido [...] não sou um ser necessário. Tampouco sou eterno e infinito; porém vejo perfeitamente que existe na natureza um ser necessário, eterno e infinito” (PASCAL, 2005, p. 50). Sem esse ponto fixo, a própria linguagem, os julgamentos morais e as teses científicas não fariam qualquer sentido. Mas a partir de um porto seguro da moral, a cristandade, podemos compreender o homem movendo-se entre os infinitos, como um barco à deriva, como o hiato de um entre dois equidistantes. Deve-se, pois, utilizar a *finura* como parte do juízo, convencendo pela simplicidade e pela doçura.

A eloquência, a arte do bem falar, virtude máxima do frei, é o meio pelo qual se pode contemplar o divino e convencer os cétricos da necessidade de caminhar até o ponto em que a graça o pode ser concedida. Certo, não *podemos* conhecer racionalmente aquela força imaterial que nos determina a alma. Por isso, nenhuma ação é garantia para a salvação. O crédito do apologista não estava, de todo, a título perdido. Quando propõe a necessidade da aposta no Deus cristão, o filósofo jansenista também está a apostar, inaugurando o que conhecemos por *teoria dos jogos*, ao decidir ante o comportamento racional de outrem. Essa não é uma aposta cega como a outra, porque a sublimidade da linguagem *deveria* servir para falar, ao cétrico e ao ateu, do drama da existência

humana, cujo bom termo, nossa miséria e nossa glória, encontra-se substanciado na figura de Jesus. As palavras do apologista

gravam-se na memória de todos; em todos os corações acham um eco, em todas as consciências plantam uma convicção! É que na tribuna sagrada aquele apóstolo de Cristo não define sentimentos que não sinta, não ensina virtudes que não pratica; ele é o exemplo, é a personificação da crença e da virtude, e por isso sua voz sublimada pela verdade, cimentada pela filosofia da religião, é um brado das suas convicções, é a voz do homem eloquente, do homem filósofo, do homem consciencioso, que todas se fundam no homem crente (ASSIS *apud* MASSA, 2013, p. 105)

Segundo a biógrafa Lúcia Miguel Pereira, o pendor religioso e a fé do jovem, sendo características fugazes, não chegariam à idade adulta. Essa interpretação deve ser colocada em perspectiva, pois algumas obras literárias da década de 1860 possuem forte marcação cristã. É verdade que até o final da década de 1850, as produções de Machado revelam um pietismo mais bem-acabado. A superioridade da fé se manifestaria mediante a conjunção entre valores cristãos e aquilo que Pascal denominava *esprit de finesse*, uma atitude consciente de medir o que não tem medida, quero dizer, de reter na forma de expressão um tipo de conteúdo totalmente permeável. Paraphraseando Vinicius de Moraes, a poesia deveria ser mesmo *uma forma de oração*. De acordo com Machado, a ordenação estética-cristã de mundo era a via alternativa para que o entendimento pudesse adquirir alguma certeza.

Conclusão

Até o final da década de 1850, Machado de Assis se acomodou a teses do ecletismo espiritualista, que conferiam ao artista e ao apologista a condição transcendental da aquisição de verdades. Neste período, a maior parte de sua produção artística concentrou-se naquilo que se denominou “teologia de poeta” expressa em forma de poesia religiosa, isto é, um gênero literário em que o artista, e apenas ele, pode acessar

as verdades metafísicas, as quais, por meio de algum tipo de inspiração divina, seriam transmitidas em forma de versos. Algo semelhante ocorrera com a sermonística e a apologética cristãs, das quais as principais figuras, segundo Chateaubriand, foram Bossuet e Pascal. Por aqui, tivemos o Monte Alverne, que também pretendeu comunicar a seu público o efeito da transcendência. Para essa geração de artistas e filósofos metafísicos, valia a tese tradicionalista de Chateaubriand e de Magalhães, segundo a qual este tipo de ação era possível para o gênio poético cristão.

O gracejo feito em correspondência ao amigo Joaquim Nabuco sobre ter lido, desde cedo, entre outros filósofos, Pascal, e tê-lo lido *muito e sem distração* (ASSIS, IV, p. 1310), confirma o lugar central dedicado à filosofia pascaliana e, de resto, ao cristianismo e à história da filosofia no projeto de trabalho traçado pelo jovem literato. Diferente de Pascal, que viveu no mundo como que por nojo (daí a sua situação trágica), e de Chateaubriand, que se satisfez em contemplar os triunfos de sua religião como que por desdém, Machado alimentará, por um par de anos, a esperança na militância religiosa como maneira de modificar o mundo. O filósofo de Port-Royal conservou a visão depreciativa da realidade humana, das instituições sociais, políticas e eclesiásticas. A prescrição trágica do jansenista consistia, primeiramente, em autoanálise facilitada pelo afastamento do mundo e pela reclusão espiritual. Em seguida ao reconhecimento da miséria pessoal, o homem deveria vivenciar outros homens e outras misérias, até que a graça o libertasse. Diferentemente, a visão de mundo tradicionalista de Chateaubriand percebia força suficiente na instituição religiosa que fizesse valer a coesão de um agrupamento social, parcialmente desintegrado por ideias e práticas iluministas. O ecletismo emergente no Brasil proporcionaria a Machado de Assis uma alternativa ao “salto da fé” pascaliano e à ideologia conservadora de Chateaubriand. De modo que se conciliassem o cristianismo e a missão liberal para melhorias e reformas sociais, institucionais, políticas e culturais.

A crença em uma teologia de poeta espalhava-se entre os ecléti-

cos brasileiros. Na advertência dos *Suspiros poéticos*, Gonçalves de Magalhães afirmava que a missão do poeta, baseada na moral cívica cristã, é a de “eivar o pensamento nas asas da harmonia até as ideias arquétipas” (MAGALHÃES, 1836, p. 5). Aventa-se aqui a possibilidade da transcendência através da arte poética. A faculdade compreensiva e transcendente do poeta prevalece sobre a racionalidade, fazendo dele um mensageiro da verdade. O espírito romântico de Machado também acreditava que o ofício do artista, e somente ele, poderia revelar algum tipo de verdade. Em *O passado, o presente e o futuro da literatura* (1858), ele defendeu que o artista poderia construir para o país “um edifício de proporções tão colossais e de um futuro tão grandioso” (ASSIS, 2015, III, p. 991). Ainda avaliando o estado de coisas da literatura nacional, ele afirmou que os literatos-políticos são a marca distintiva da sociedade civilizada, os “verdadeiros apóstolos do pensamento e da liberdade [...], novos Cristos da regeneração de um povo, cuja missão era a união do desinteresse, do patriotismo e das virtudes humanitárias” (ASSIS, 2015, III, p. 987). E alegava que Alverne era o exemplo de homem que, como Pascal, entendera a natureza contraditória humana, exemplificando-a em sua própria vida: Alverne morreu cego, na solidão do claustro. A sua linguagem era simples e, mesmo assim, eloquente.

Referências

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Chrysalidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or60425/or60425.pdf. Acesso em 30 mar. 2019.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. 4 vols. Organização editorial Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio, Heloisa Hahn. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.
- ALVERNE, Fr. Francisco do Monte. *Obras Oratórias*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d. 2 v.
- ALVERNE, Fr. Francisco do Monte. *Compêndio de filosofia*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1859.
- AUERBACH, Erich. “O triunfo do mal: ensaio sobre a teoria política de Pascal”. In: AUERBACH, Erich *Ensaio de literatura Ocidental*.

- Trad. Samuel Titan Jr. E José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2007.
- CHATEAUBRIAND, René. *O gênio do cristianismo*. Trad. Camilo Castelo Branco. 2 v. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.
- COUSIN, Victor. *Du vrai, du beau et du bien*. 2. ed. Paris: Didier, 1854.
- DURAN, Maria Renata da Cruz. “Frei Francisco do Monte Alverne, pregador imperial: roteiro para um novo estudo”. *OPSIS – Revista do NIESC*, v. 4, 2004.
- MACEDO, Ubiratan Borges de. *A ideia de liberdade no século XIX: o caso brasileiro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1997.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos, e saudades*. Paris: Dauvin/Fontaine Libraires, 1836.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. *Fatos do espírito humano*. Petrópolis: Vozes/Academia Brasileira de Letras, 2004.
- MARGUTTI PINTO, Paulo. *História da filosofia do Brasil – o período colonial (1500-1822)*. São Paulo: Loyola, 2013.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- MASSA, Jean-Michel. Outros textos encontrados de Machado de Assis. *Machado Assis Linha*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 12, dez. 2013. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-68212013000200008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 30 mar. 2019.
- PAIM, Antônio. *História das idéias filosóficas no Brasil*. 5. ed. rev. Londrina: UEL, 1997.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Tradução de M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PELLETAN, Eugène. *Cartas a Lamartine – O mundo marcha*. Traduzido por S. P. Nolasco. São Luis: Typ. B. de Mattos, 1866.
- ROMERO, Sílvio. *Obra Filosófica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969
- VOLTAIRE. *Lettre à Monsieur de Formont* (1 jun. 1733). Disponível em: http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Voltaire_-_%C5%92uvres_compl%C3%A8tes_Garnier_tome33.djvu> Acesso em 30 mar. 2019.



Texto enviado em

29.05.2020

Aprovado em

16.12.2020

V. 11 - N. 23 - 2021

*Doutor em Ciências pela Escola de Comunicação e Artes (USP, 2009) e Doutor em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo (2020). É pós-doutor em Teologia pela Andrews University. Atua como docente e coordenador da Faculdade de Teologia do Unasp. Contato: vanderlei.dorneles@ucb.org.br

A Linguagem da Religião: Binarismo, Simbolismo e Universalidade das Narrativas Míticas

The Language of Religion: Binarism,
Symbolism and Universality
of Mythical Narratives

**Vanderlei Dorneles*

Resumo

As narrativas religiosas e míticas são codificadas pela linguagem simbólica. Predominam nestes textos as metáforas, figuras híbridas, eventos grandiosos, visões oníricas e signos de oposições binárias. O presente artigo explora as características dessa linguagem a partir da narrativa visionária de Apocalipse 12, em que uma mulher com dores de parto é perseguida pelo grande dragão vermelho de sete cabeças. As narrativas religiosas e míticas se apresentam como uma rede de textos entrecruzados entre diferentes culturas. Este estudo contrasta a compreensão mais racionalizada de origem alemã que considera as narrativas míticas e oníricas como decorrentes de um processo natural de simbolização, na linha de Freud, com a visão do sagrado segundo Eliade, que vê as narrativas míticas e os sonhos como comparados apenas em termos de linguagem, mas não de origem. Na fenomenologia do sagrado, a linguagem do simbolismo é considerada como mediadora da relação do homem com realidades ausentes ou transcendentais.

Palavras-chave: linguagem, mito, religião, sonho, binarismo.

Abstract

The religious and mythical narratives are codified by symbolic language which is full of metaphors, hybrid figures, grand events, dreamlike visions, and signs of binary oppositions. The present article explores the characteristics of this language from the visionary narrative of Revelation 12, in which a woman in labor pain is persecuted by the great red seven-headed dragon. Religious and mythic narratives present themselves as a network of texts intertwined between different cultures. This study contrasts the more rationalized understanding from German origin that considers mythical and dream narratives as arising from a natural process of symbolization, in Freud's line, with the vision of the sacred according to Eliade, who sees mythical narratives and dreams as compared only in terms of language, but not of origin. In the phenomenology of the sacred, the language of symbolism is considered to mediate man's relationship with absent or transcendent realities.

Keywords: language, myth, religion, dream, binarism.

Introdução

Narrativas religiosas e míticas com personagens grandiosas e atos heroicos permeiam as mais diversas culturas humanas.

Elas são codificadas em uma linguagem carregada de simbolismo, metáforas, visões oníricas e signos binários, numa representação da realidade a partir de pares opostos. O livro do Apocalipse está repleto desses símbolos e metáforas. De fato, o texto de João reza que toda a Revelação é dada por meio de “símbolos” (CHILTON, 1987, p. 29)¹.

Uma das narrativas mais discutidas e mais desafiadoras é a de Apocalipse 12, em que se descreve uma mulher com dores de parto sob perseguição por parte do dragão vermelho de sete cabeças. A mulher dá à luz um filho prometido. Há um confronto entre o dragão e filho (Miguel), em que se envolvem também anjos de ambos os lados. O filho da mulher ascende ao trono após vencer o grande dragão. Expulso do céu e irado, o dragão persegue a mulher e sua posterior descendência. No entanto,

1. cf. Ap 1:1, em que “comunicar” traduz o verbo grego *semaíno*, “transmitir por símbolos”.

os descendentes perseguidos também vencem o dragão “pelo sangue do cordeiro” (12:11).

Nesta narrativa, destacam-se evidentes elementos da linguagem religiosa: mulher, dragão, gritos de sofrimento, parto, perseguição, conflito, anjos, sangue de cordeiro. Há uma sequência de atos como num sonho, um típico pesadelo, mas com final feliz: a mulher em tormentos é perseguida por uma fera de múltiplas cabeças; o dragão peleja contra Miguel e é derrotado e em decorrência disso há cânticos no céu.

As metáforas dramáticas projetam o texto como uma narrativa mítica capaz de encerrar o leitor em um mundo à parte. Primeiramente, verifica-se no texto um evidente entrecruzamento com diversas narrativas antigas. A mulher com dores de parto lembra Sara, Rebeca e Ana, entre outras hebreias estereis ansiosas por um filho prometido (Gn 16:1; 25:21; 1 Sm 1:2). A mulher que peregrina pelo deserto fugindo da serpente retoma também a narrativa do êxodo com os israelitas em fuga do Faraó (Êx 15-17). Lembra ainda o relato da ressurreição de Moisés, quando Miguel repreende o diabo (dragão) que requeria para si o corpo do patriarca (cf. Jd 9; Zc 3:1-4). A menção ao sangue do cordeiro também retoma o sacrifício de Isaque quando um cordeiro foi provido em lugar do filho de Abraão (Gn 22). Adela Y. Collins (2001, p. 57, 58) acrescenta que, em Apocalipse 12, se acham entrecruzadas diversas narrativas míticas de combate em circulação no mundo greco-romano do primeiro século.

Além disso, a narrativa organiza os signos de forma a evidenciar contraste e binarismo: há oposição entre perseguidor e vítima, agressor e libertador, dores de parto e cânticos de alegria, dragão e cordeiro. Murphy (1998, p. 22) afirma que “o dualismo é típico do apocalíptico ao descrever a realidade a partir de uma oposição binária”. No Apocalipse os símbolos mais centrais ocorrem em pares opostos: há a mulher primordial e a meretriz embriagada (Ap 12; 17); o selo de Deus e a marca da besta (Ap 7; 13); o trono de Deus e o trono do dragão (Ap 4; 13); o rio da vida e o lago de fogo (Ap 21; 22).

Em terceiro lugar, o impacto dessa linguagem religiosa e mítica é evidenciado pela ampla reprodução e forte hierarquização de seus símbolos e narrativas. As metáforas apocalípticas se acham reproduzidas em diversas linguagens artísticas, principalmente em literatura e cinema. Além disso, o Apocalipse de João tem gerado uma infinidade de obras na tarefa de se decodificarem seus símbolos. Em seu comentário do Apocalipse, Aune (1998) lista 750 obras entre comentários, livros, artigos e trabalhos gerais sobre o texto do Apocalipse. Beale (1998), por sua vez, apresenta 865 referências como parte de sua bibliografia sobre o Apocalipse.

Não é o objetivo deste artigo analisar o significado da narrativa apocalíptica em si. Também não se pretende definir o processo de construção do *texto* religioso: os intertextos, memória, fontes etc. Pretende-se analisar a natureza e origem dessa linguagem marcada por um sistema de oposição binário, forma narrativa e signos de elevado teor dramático e ritual: mulher com dores de parto, dragão, perseguição, sangue, derrota e vitória, gritos e cânticos.

1. binarismo luz/trevas

A narrativa de Apocalipse 12 apresenta características de uma linguagem constituída a partir de um sistema de oposição binário: mulher e dragão, Miguel e o diabo, os anjos de Miguel e os anjos do dragão. Cohen (1969, p. 337) afirma que os textos religiosos e míticos narram eventos grandiosos, têm uma natureza sagrada, envolvem o simbolismo, retratam objetos exclusivos do mundo do imaginário e criam elevada carga dramática ao descrever elementos opostos. O simbolismo mítico trata com o conflito ao retratar preocupações universais, temores, perigos, horrores, rivalidades, interdições sexuais e fantasias. Taylor (1983, p. 128) acrescenta que mitos e sonhos são constituídos de “evidentes oposições entre polaridades: luz e trevas, bem e mal, vida e morte, possível e impossível”.

Na narrativa apocalíptica da mulher e o dragão, destacam-se esses opostos binários. O semioticista russo Ivánov (1979, p. 221) afirma que “um dos traços característicos do modelo mitopoético do mundo é sua descrição pelo emprego de duas séries de símbolos polarmente opostos, i.e., com o emprego de uma classificação simbólica binária”. A representação da realidade sob o aspecto de categorias que abrangem oposições mitológicas (dia/noite, vida/morte) é própria das culturas arcaicas e da linguagem religiosa. Ivánov (1979, p. 169) pondera, porém, que nem toda cultura que evidencie um sistema binário seja “dualista”. Ele explica ainda que as “oposições binárias dessas imagens universais se convertem em arquétipos” (1996, p. 172) os quais estruturam a visão de realidade dessas culturas. Meletínski (2002, p. 95) acrescenta que, no plano religioso, as oposições binárias em termos de bem e mal, herói cultural e anti-herói, correspondem ao “dualismo ético”, como entre Deus e o diabo.

Lotman (1978, p. p. 81) destaca que as oposições binárias se manifestam “particularmente de um modo nítido nos sistemas semióticos secundários”, isto é, nas chamadas linguagens modelizantes. Esses sistemas, segundo ele, “reivindicam a universalidade, um açambarcamento monopolizador de toda uma visão do mundo, uma sistematização de todo o real dado ao homem”. As oposições binárias são, portanto, bem evidentes nos sistemas religiosos e mitológicos, especialmente em termos de luz/trevas, bem/mal, sagrado/profano (DEAL e BEAL, 2004, p. 22).

Em tais sistemas, com pretensão de verdades universais e totalizantes, os conceitos definidores da realidade se estruturam a partir de duas cadeias de polarização, sendo que luz e trevas, Deus e diabo são seus polos estruturantes. Lotman (1978, p. 82) explica que “todos os primeiros conceitos dessas oposições binárias, por um lado, e todos os segundos, por outro, intervêm como variantes de uma arqui-significação, que por si mesmo nos dá, com uma determinada aproximação, o conteúdo desse conceito nos quadros da estrutura de consciência” dos textos em questão.

A narrativa apocalíptica em questão, portanto, se enquadra nesse perfil de um texto religioso ou mítico com evidente binarismo no qual a condição humana é retratada sob forte ameaça do dragão, não havendo libertação exceto mediante o sacrifício de sangue e interferência do herói libertador (Miguel, ou o cordeiro).

Uma vez considerada a natureza binária dessa linguagem, o que se pode saber acerca de sua origem? Seria a narrativa apocalíptica derivada da linguagem dos sonhos, uma espécie de texto mediador entre inconsciente e realidade diante da pressão das pulsões sexuais? Seria ainda a narrativa apocalíptica carregada de metáforas apenas um código deliberado para ocultar uma mensagem exclusiva aos cristãos perseguidos pelo imperador romano?

2. Perspectiva moderna

Para alguns estudiosos, a linguagem mítica surge de processos psicológicos naturais e de conjunturas sociais. Nessa perspectiva, as narrativas míticas servem como metáforas dos dramas individuais ou sociais. O inconsciente produz imagens e personagens para com eles representar as experiências do indivíduo frente ao mundo social. Num processo narrativo, o ser humano teria passado a personificar e criar estórias com as figuras que lhe apareciam nos sonhos, atribuindo-lhes um papel específico na ordenação do mundo.

Nesta linha, Campbell (2005, p. 18-19) afirma que, do inconsciente, procedem “toda espécie de fantasia, seres estranhos, terrores e imagens ilusórias”, seja por meio de sonhos ou estados de demência. Para ele, a mente humana abriga, por baixo do que denominamos consciência, “insuspeitadas cavernas” ancestrais. Nesse caso, sonhos e mitos vêm do mesmo lugar e “lidam com o amadurecimento do indivíduo”, ensinando-o como se relacionar com a realidade social (CAMPBELL, 1990, p. 36). Os mitos seriam resultado do processo de coletivização da linguagem dos sonhos, ambos expressando a natural “dinâmica da

psique” (CAMPBELL, 2005, p. 27).

Para Cassirer (1992, p. 18, 19), os mitos de fato são condicionados pela linguagem. O mundo fantasioso que eles criam seria resultado de “uma deficiência linguística originária, de uma debilidade inerente à linguagem” diante da necessidade de nomear o desconhecido. Uma vez que a representação pela linguagem é “essencialmente ambígua”, nesta ambiguidade estaria a “fonte primeva de todos os mitos”. Para ele, a mitologia é “a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento”.

Cohen (1969, p. 339) analisa que a suposição inicial de Cassirer é de que “a criação do mito não pode ser melhor explicada do que a criação da poesia ou música”. Nesse caso, o mito seria “uma maneira de usar a linguagem para fins expressivos, através dos dispositivos simbólicos de metonímia e sinédoque”. Em outras palavras, o que Cassirer parece dizer é que o mito seria “uma fantasia na qual o mundo está imbuído das características da própria mente”. No entanto, Cohen reconhece que o mérito da teoria de Cassirer é que “o pensamento mítico é um modo de estruturar simbolicamente o mundo”.

Na linha de racionalização da narrativa mítica, comentando Freud, Cronbach (1922, p. 588) propõe que o “esclarecimento mais valioso” da psicanálise é mostrar a disparidade entre motivos reais, por um lado, e motivos alegados, declarados ou supostos, por outro. Para ele, lendo os mitos, a psicanálise pode revelar, próximo da exatidão, o *motivo real* ou o *desejo* ocultado na situação particular de um sonho ou visão neurótica. Ele explica que, “em um sonho, nossa aparente preocupação pode ser escapar de uma besta ou um inimigo perseguidor, embora nossa preocupação real possa ser algo de natureza sexual”. A mulher grávida que foge do dragão vermelho, em Apocalipse 12, poderia representar, nesta perspectiva, seres humanos em conflito com seus impulsos sexuais. Como no sonho, o inconsciente do autor teria criado a narrativa à sua maneira para expressar esse conflito à consciência das pessoas.

Por sua vez, comentando Lacan, Detweiler (1979, p. 613) afirma que

“o inconsciente é estruturado como uma linguagem, pela qual ele quer dizer, é claro, uma linguagem susceptível à análise linguística estrutural”. Os polos metonímicos e metafóricos são semelhantes à teoria de Freud sobre “o deslocamento e a condensação” no tratamento dos sonhos. Assim, o inconsciente é “construído para parecer estruturado como uma linguagem adicional”. O processo de simbolização, nesse caso, ocorre dentro do inconsciente e pode ser desvendado pelo exame dos sonhos. “A articulação do inconsciente pela linguagem é realizada por meio do princípio da condensação/metáfora e deslocamento/metonímia.” Para Detweiler (1979, p. 614), Lacan reconhece uma alteridade no inconsciente, um “discurso do outro”, que seria, porém, o nosso “eu total”, tentando revelar ao exterior, pela linguagem dos sonhos, os motivos reais dos dramas do indivíduo.

A relação de derivação entre sonho e mito, de fato, segue uma longa tradição alemã. Vergote (1996, p. 246) afirma que, quando Freud afirmou que os mitos são análogos aos sonhos, a fim de estabelecer sua tese do inconsciente coletivo, ele embarcava em um vasto movimento do século 19 segundo o qual, nos sonhos e nos mitos, um “mesmo espírito flui”, conectando culturas e comunidades através do tempo. “Esse espírito estimula as criações artísticas e religiosas deles e expressa a si mesmo através das produções ‘populares’ típicas do imaginário: contos, lendas e mitos” (VERGOTE, 1996, p. 245). Esse espírito seria a “entidade criativa imanente das produções literárias e religiosas de um povo”, o chamado inconsciente coletivo.

Nesta perspectiva, os mitos são vistos como sonhos diurnos, e ambos são apenas processos mentais humanos. Assim como nos sonhos, nos mitos a experiência com o tempo é diferente (BASTIDE, 2016, p. 25); neles, a mente é enredada num mundo à parte e as sequências podem ser reversíveis; os sonhos se repetem. Na composição dos mitos, a exemplo de um sonho consciente ou devaneio, o criador do texto usa o simbolismo, expressando conflitos e desejos inconscientes.

Da perspectiva da fenomenologia do sagrado, Eliade (1987, p. 210) concorda que “os conteúdos e as estruturas do inconsciente”, manifestos nos sonhos, apresentam semelhanças surpreendentes com as imagens e as figuras mitológicas. Para ele, essas estruturas têm sua origem nas “situações existenciais imemoriais”, e é por essa razão que o inconsciente apresenta uma “aura religiosa”. Além disso, Eliade (1968, p. 16) afirma que “não há tema ou cenário mítico de iniciação que não esteja também presente, de uma forma ou de outra, nos sonhos e no trabalho da imaginação”. Ele concorda que mitos e sonhos compartilham a mesma “aura sagrada” e a mesma linguagem. Ressalta, porém, que os sonhos não têm a qualidade “constitutiva” dos mitos, nem revelam uma “realidade” ausente aos sentidos (1968, p. 18, 23).

Em reação à visão racionalizada alemã, Vergote (1996, p. 243) resalta que as diferenças entre as narrativas míticas e as oníricas são mais essenciais do que as semelhanças. Ele argumenta que, “contrariamente ao narrador [artista] que inventa uma estória, o que sonha é habitado por personagem anônimo, que emana de trás de si”. Por outro lado, o que recita um mito, “fala em uma voz que não é sua, uma voz que vem de longe, como tendo escapado de lugar misterioso subterrâneo ou celestial, da qual o recitador é apenas um emissário”. De fato, o texto do Apocalipse é aberto com a afirmação de que o vidente foi tomado em visão e “ouviu” por trás de si “uma grande voz” (Ap 1:10).

Evidentemente a análise freudiana capaz de esclarecer o processo dos sonhos é também eficaz em explicar algumas narrativas míticas. No entanto, alguns autores defendem outras perspectivas em que mitos e sonhos podem compartilhar a linguagem, mas não necessariamente a origem em todos os casos.

3. Linguagem do inconsciente

Na narrativa de Apocalipse 12, os personagens vivenciam suas experiências em um espaço e tempo à parte. A narrativa se move do céu

para a terra de forma instantânea, e o tempo é fluido, pois o filho que se espera logo é um guerreiro em batalha, e o dragão que persegue de imediato é um inimigo expulso. O leitor é arrebatado aos domínios do inconsciente, para um mundo supra real em que as dimensões de tempo e espaço nada são.

As narrativas míticas e oníricas são construídas de material linguístico e semiótico fornecido pela experiência cotidiana ou profana, mas não pertencente ao domínio do consciente. De acordo com Bastide (2016, p. 57, 74), o visionário, assim como o sonhador, busca os “apetrechos de seus sonhos na vasta panóplia das representações coletivas que sua civilização lhe fornece”, o que provoca “trocas incessantes entre o sonho e o mito”. Ele cogita do “acesso a uma supra realidade”, ou ainda de uma introdução “no reino dos mortos ou dos espíritos”.

Sobre a origem do conteúdo dos sonhos, Bastide (2016, p. 36) questiona a tese de Freud, para quem tais imagens e narrativas “emergem do mais longínquo do inconsciente”. No entanto, esses “símbolos”, não seriam derivados da “fantasia individual”, mas “fornecidos pela coletividade, pelas velhas magias, pelas antigas mitologias, pelos cultos que poderíamos acreditar terem morrido para sempre”, mas que na realidade permanecem vivos no “inconsciente coletivo”, sendo o sonho e as visões mágicas uma “exploração dessas trevas acumuladas em nós há milênios, uma descida nas formas contemporâneas de pensamento das sociedades mais primitivas”. Isso ajuda a compreender o entrecruzamento nas superfícies textuais de Apocalipse 12 com a Bíblia hebraica e as narrativas greco-romanas. Braziel (2003, p. 8) afirma que os símbolos estão embutidos originalmente no inconsciente e que são “uma projeção final de um arquétipo após ele se tornar consciente”. Taylor (1983, p. 153) acrescenta que a linguagem do inconsciente é composta desses “arquétipos da experiência humana primordial”, os quais constituem uma supra realidade, compartilhada entre “todos os povos”.

Bastide (2016, p. 37) pondera que, se a tese freudiana fosse esta-

belecida, “forneceria uma verdadeira sociologia do sonho, pois o sonho seria o recurso a materiais coletivos, os símbolos das antigas culturas, e tal recurso seria dirigido pela sociedade”. Tal tese, contudo, defronta com “uma dificuldade insuperável: como conceber, em nós, a persistência dessas formas de pensamento desaparecidas e por quais caminhos as herdamos?” Mas, se isso pudesse ser atestado, Allik (1982, p. 230) pondera que o inconsciente não pode ser definido como “produto de repressão” neurótica ou patológica alheio à complexidade da mente humana, pois “nem toda repressão é neurótica” e “os tipos de repressão normais e normativos proveem uma conexão entre a complexidade humana fundamental e o inconsciente freudiano”.

No sentido psicanalítico, o inconsciente é constituído por conteúdos inacessíveis à consciência. O conteúdo do consciente está acessível no estado de vigília, mas o inconsciente, só nos estados do sono. LaPlanche et al (1972, p. 127) acrescentam que há o nível pré-consciente, teoricamente disponível e constituído de lembranças, conhecimento e estoque de opiniões, ativados oportunamente. A maneira de preservar esses conteúdos passados seria entesourá-los no inconsciente, pois nessa dimensão da psique as lembranças ficam inconscientes, mas não esquecidas.

Sobre a linguagem do inconsciente, LaPlanche et al (1972, p. 151) explicam que “o que diferencia essa linguagem das outras é o que a torna menos linguística do que as demais, pois ela trata as palavras não como palavras, mas como coisas, ou como imagens”. Eles chamam isso de “processo mental primário”. Nesse processo, a maneira de “entesourar” ou preservar uma informação de forma definitiva não seria exatamente memorizá-la no consciente, mas codificá-la na linguagem narrativa dos símbolos no domínio do inconsciente.

De acordo com Eliade (2000, p. 58), pesquisas comprovam que a recordação de um “acontecimento histórico ou de uma personagem autêntica” não permanece por mais de dois ou três séculos na memória popular. Essa fugacidade dos fatos históricos aponta para a dimensão

de sua memória: a mente consciente. A memória popular tem dificuldade em reter acontecimentos “individuais” e figuras “autênticas” porque estes não têm raízes na memória profunda, ou no inconsciente. Por isso, a mente recorre a outras estruturas a fim de preservar o que é essencial: “categorias em vez de acontecimentos, arquétipos em vez de *personagens históricas*”. A linguagem religiosa e mítica mostra-se mais eficaz em termos de preservação e rememoração, ainda que só nos processos oníricos.

Desta forma, os textos míticos, ao empregar o simbolismo narrativo, plantam sua informação de forma permanente na cultura, assim como a mente o faz ao codificar as experiências passadas em seu processo primário no nível do inconsciente. Apesar de a origem supra real das narrativas míticas não poder ser comprovada, a relação dessas narrativas com a linguagem do inconsciente parece atestada.

4. Linguagem universal

Além de a linguagem simbólica mediar a relação com uma supra realidade, ela também se apresenta como uma linguagem compartilhada pela raça humana. Essa universalidade, por sua vez, decorre dos processos mentais primários de simbolização, os quais se desencadeiam com o desenvolvimento natural da mente.

Em seu estudo dos sonhos, Taylor (2009) considera a linguagem mítica e onírica, predominantemente concreta e metafórica, como “nossa língua nativa”, a qual todos os seres humanos são capazes de desenvolver, por isso sua designação como “processo mental primário”. Em vista disso, ele chama os sonhos e as narrativas míticas de “linguagem universal”. Sonhos e mitos falam de fato uma linguagem universal, marcada pelo simbolismo e pelas metáforas, no esforço para se representar o abstrato através do tangível. Por ser universal e baseada no simbolismo, a linguagem dos sonhos é “croscultural”, sendo compartilhada pelos textos e rituais das diversas mitologias e das religiões.

Fromm (2013) destaca que a religião, em seus ensinamentos bem como nos rituais, fala uma linguagem diferente daquela do cotidiano. “A essência dessa linguagem simbólica é que as experiências interiores, do pensamento e dos sentimentos, são expressas como se fossem experiências sensoriais”, em que as palavras são substituídas pelas coisas e por sentimentos. Trata-se da “única linguagem universal” conhecida pela raça humana. Ele afirma que foi Freud quem fez essa “esquecida linguagem” acessível outra vez. “Por meio de seus esforços para entender a linguagem dos sonhos, ele abriu o caminho para uma compreensão das peculiaridades da linguagem simbólica e assim mostrou sua estrutura e seu significado.” Fromm acrescenta que Freud lançou as bases para a compreensão dos símbolos religiosos nos mitos, dogmas e rituais. “Essa compreensão da linguagem dos símbolos não leva a um retorno à religião, mas proporciona uma nova apreciação da profunda e significativa sabedoria expressa pela religião em linguagem simbólica” (FROMM, 2013).

Neste contexto, Weisskopf (2002, p. 118) propõe que a linguagem simbólica, própria dos sonhos e da religião, é a “linguagem pela qual se expressam experiências, sentimentos e pensamentos íntimos como se eles fossem experiências sensoriais, eventos do mundo exterior”. Por meio dessa linguagem, os sonhos, mitos e rituais nos fazem vivenciar experiências reais, mas pertencentes a outro domínio da linguagem. Ao explicar a universalidade e coletividade dessa linguagem, Weisskopf (2002, p. 118) afirma que “o motivo de essa linguagem ser universal são as características universais da natureza humana”. Uma vez que os seres humanos têm todos o mesmo “equipamento físico e mental”, os instrumentos dessa linguagem nos são dados como parte das “propriedades do nosso corpo”. Ele acrescenta ainda que essa linguagem “não conhece as categorias de tempo e espaço”. De fato, a universalidade do simbolismo “resulta da relativamente arcaica e imutável natureza de certos aspectos do inconsciente” (2002, p. 118-119).

Em Apocalipse 12, a narrativa mítica da mulher em fuga do dragão dilui espaço e tempo: a distância entre céu e terra se anula. Os limites de

geografia e época são desfeitos numa descrição universalizante da realidade. Além disso, os signos descritivos concretos retratam a condição humana em sua totalidade e universalidade. Esse aspecto universal de sua linguagem ajuda a elucidar o entrecruzamento textual de Apocalipse 12 com narrativas de outras culturas. Ao mesmo tempo, elucida o fato de as narrativas apocalípticas se reproduzirem posteriormente em diferentes culturas.

5. Linguagem do sagrado

Outro aspecto característico das narrativas míticas é que elas tratam com eventos da ordem do sagrado, embora empreguem imagens do mundo profano. Os símbolos dessa linguagem são extraídos do contexto da experiência cotidiana, mas pretendem retratar uma dimensão transcendente da realidade, a qual não é facilmente percebida pela mentalidade moderna.

O homem primitivo cultiva o impulso religioso, mas o moderno procura racionalizá-lo. Sparta (1970, 11) afirma que a religiosidade e o simbolismo são a vocação renegada das culturas modernas. Bastide (2016, p. 26) sugere que a mentalidade ocidental moderna bloqueou os canais de comunicação com o sobrenatural. Segundo ele, os sonhos foram ensinados a “falar a linguagem da natureza, para transformá-los no desvendamento simbólico de nossa história e não mais da história dos deuses”. Mesmo a Igreja, diz ele, contribui para essa secularização da religião, ao colocar-se ao lado da razão, que é “filha das técnicas e das ciências”. Na mentalidade moderna, mitos e narrativas religiosas, assim como os sonhos, são circunscritos ao “imaginário” e ilusório, e são produto da mente natural. No entanto, ele afirma ser “vã” a tentativa de reduzir o mito, o sonho e a loucura a “fenômenos naturais”.

Entretanto, da perspectiva da fenomenologia da religião, Eliade (1983, I:1:13) defende que “o sagrado é um elemento da estrutura da consciência e não uma fase na história dessa consciência”. Para ele, o

modelo cético moderno, em contraste com a espontaneidade do homem arcaico, cedo ou tarde se esgota porque “não se pode viver sem uma abertura para o transcendente” (1987, p. 34). Nessa perspectiva, a linguagem simbólica atua como uma mediadora do contato com o supra real.

Allen (2002, p. 133) propõe três razões para se compreender a natureza religiosa dessa linguagem. Primeiro, o simbolismo religioso é necessário para se representar a manifestação do sagrado, reconhecida-mente o Outro pertencente à “realidade meta-empírica”, na dimensão empírica. Segundo o sagrado se manifesta ao homem como um todo, e não apenas a certas camadas de sua mente. Assim, a experiência e as expressões míticas não são restringidas pelos limites da consciência, mas envolvem o *homo religious* em seu nível “pré-reflexivo, inconsciente e transconsciente”. Por fim, como visto na dialética do sagrado, o simbolismo é parte essencial da extensão da miticização e de outros aspectos da sacralização.

Para Eliade (1987, p. 118), a religião e os mitos tratam sempre com o sagrado e as expressões míticas religiosas se referem a valores e seres transcendentais. Em diálogo com Eliade, Allen (2002, p. 134) afirma que, devido à natureza do sagrado, e assim todos os fenômenos míticos, o *homo religious* precisa usar expressões simbólicas que apontem para além de si mesmas e comuniquem significados que não são diretos, literais ou ordinários. Nessa perspectiva, o motivo de os mitos e a religião utilizarem a linguagem simbólica é que a religião não trata com as coisas presentes, literais ou profanas, mas com a realidade meta-empírica, com o sagrado, que transcende o mundo presente. A linguagem do mundo objetivo e literal não seria capaz de retratar as realidades transcendentais. Eliade (1987, p. 129) argumenta que a relação do homem com o sagrado é sempre mediada, por isso a linguagem dessa relação será sempre simbólica e metafórica.

Eliade defende ainda que a característica básica do sagrado ou da religião é sua evidente diferença daquilo que é profano, terreno e se-

cular. Essa diferença é percebida sempre com espanto e temor, daí a necessidade da mediação de uma linguagem simbólica e metafórica. “O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como qualquer coisa absolutamente diferente do profano” (ELIADE, 1987, p. 11).

Nesta perspectiva, o símbolo e a metáfora, portanto, não só mediam as relações do homem com o sagrado como algo que transcende a realidade profana, mas também previne o homem de secularizar e racionalizar o sagrado e, por fim, de reduzi-lo a uma dimensão de si mesmo, como uma expressão de realidades psíquicas individuais.

Eliade (1987, p. 130) também enfatiza que “o simbolismo exerce um papel decisivo na vida da humanidade, pois é através dele que o mundo se torna transparente, e é capaz de revelar o transcendente”. Por isso, Allen (2002, p. 137) argumenta que, da perspectiva de Eliade, resiste-se a qualquer abordagem do ser humano como um animal racional, considerando tais conceitos como “estreitos, reducionistas e provincianos”. Ele defende que “o *homo religious* como *homo symbolicus* é o que melhor alcança as dimensões pré-reflexivas, inconscientes e transconscientes da experiência mítica e religiosa”.

Neste contexto, Jensen (2009, p. 42) pondera que, mesmo quando se aceita a “superioridade epistêmica da linguagem científica” em questões cognitivas, o mito e a linguagem religiosa podem ser superiores como “meios de satisfazer as exigências da existência humana”. Ele ressalta ainda que os mitos e a religião, com o emprego de sua linguagem, assumem uma tarefa não compartilhada pela linguagem referencial: “Os mitos são narrativas criativas e performativas mais do que descritivas. Eles frequentemente não *pretendem* descrever o mundo, mas realmente estabelecê-lo”.

Ao procurar estabelecer o mundo, pela linguagem simbólica e universal, as religiões e as narrativas míticas atingem um estado de permanência na semiosfera (LOTMAN, 1996), a qual permite sua constante

recorrência ao longo do tempo, sendo seus arquétipos retomados e ressignificados indefinidamente.

As narrativas apocalípticas assumem essa funcionalidade na cultura. Elas não parecem descrever uma experiência individual ou coletiva dos cristãos do primeiro século. De fato, elas apresentam um quadro da condição humana, em que céu e terra são o cenário de um confronto entre entidades.

6. Metáfora e mediação

A função metafórica da linguagem, nesta linha de pensamento, é central na narrativa visionária da mulher e do dragão, em Apocalipse 12. As metáforas atribuem a este texto sua característica mítica, universal e supra real.

No domínio da língua, a metáfora é definida como uma figura de linguagem em que uma coisa é nomeada pelo emprego de outra. Metaforizar é dar expressão e concretude à linguagem. Na mentalidade moderna, porém, se verifica um estranhamento às metáforas como linguagem, sendo consideradas apenas como recursos estéticos e emotivos da língua, mas não como instrumentos cognitivos de linguagem. Desde a década de 1970, no entanto, a objetividade restritiva do método científico tem sido revisada, e uma nova compreensão da metáfora tem sido articulada, na qual ela é entendida não apenas como um recurso estético, mas como um recurso cognitivo de mediação.

Ted Cohen (1992, p. 10, 11) considera que, na visão moderna predominante até meados do século 20, a metáfora era vista como um recurso de expressão estético incapaz de conter ou transmitir conhecimento, sem conexão direta com os fatos e sem significado real. Ele afirma que nessa mentalidade de modo geral prevaleceu a ideia de que “as metáforas são frívolas e secundárias, quando não perigosas”. Ted Cohen entende que as metáforas, incluindo as míticas, são ainda vistas por muitos como “relativamente inconsequentes, a não ser que sejam cognitivas, isto é, a

não ser que sejam aprovadas nesse teste canônico de respeitabilidade” (TED COHEN, 1992, p. 11).

Em sua argumentação sobre metáfora e mediação, Harries (1992, p. 83) defende que “as metáforas falam daquilo que está ausente”. Rejeitar a dimensão cognitiva da metáfora é acomodar-se ao mundo dado, à realidade presente. Harries (1992, p. 87) afirma que “a recusa da metáfora é inseparavelmente ligada ao projeto do orgulho, o sonho de uma visão não mediada, uma visão imaculada pela ausência, que não se refere a algo além de si mesma que a completaria”. Essa origem, escreve ele, “liga a abordagem estética, apesar de sua presteza em negar toda pretensão à verdade, à esperança cartesiana de que a busca pelo conhecimento possa terminar na plenitude de uma percepção clara e nítida”, percepção esta que Harries considera como “uma esperança vã”. “Nós não temos uma compreensão não mediada da realidade, nem sequer de nós mesmos” (HARRIES, 1992, p. 87), defende ele.

Nesta perspectiva, as metáforas e os símbolos da linguagem mítica e apocalíptica falam de coisas abstratas, obscuras, enigmáticas, paradoxais e incompreensíveis, as quais estão ausentes de nossa realidade, mas sem por isso deixarem de ser reais. Essas “realidades” podem até habitar em nós mesmos, ser parte do nosso mundo, mesmo assim jamais poderemos sondá-las literal e completamente, a não ser metaforicamente.

Para Harries (1992, p. 89), a metáfora é de fato um artifício da linguagem em sua “aproximação” do transcendente, ou daquilo que não faz parte de nossa realidade, do que não podemos captar pelos mesmos sentidos que captamos as coisas tangíveis do mundo à nossa volta. O conhecimento científico moderno requer que a linguagem seja pressionada pelo critério da objetividade e da literalidade. A linguagem religiosa da metáfora é uma abertura necessária na medida em que se compreende que a realidade não pode ser restrita à medida da objetividade cartesiana. A linguagem metafórica, nessa perspectiva, é um recurso *não*

objetivo, próprio da linguagem mítica, em sua busca de se aproximar do transcendente, ou do ausente.

Sobre as metáforas e símbolos apocalípticos, Farrer (1986, p. 19) afirma que empregamos os símbolos e as metáforas “quando queremos que nossas palavras presentifiquem, em vez de analisar ou provar, o conteúdo delas”. Nesse sentido, aquilo que presentificamos através da linguagem mítica será sempre algo que consideramos como não tangível em nossa realidade. Chilton (1987, p. 35), por sua vez, exemplifica que, no Apocalipse, o dragão de sete cabeças é uma metáfora para o Império Romano. Mas, se o autor se referisse a esse império simplesmente, ele teria escrito “Império Romano”. Ao empregar uma linguagem simbólica, própria de “um sistema imagético já estabelecido”, o texto revela uma dimensão intangível do Império que não se nomearia com a expressão denotativa “império”. O símbolo do dragão, nesse sentido, serve como um instrumento de mediação para presentificar essa dimensão mítica da realidade que está além da imagem histórica do império.

Conclusão

A narrativa visionária da mulher e do dragão em Apocalipse 12 apresenta evidentes elementos da linguagem mítica, com riqueza de simbolismo, oposições binárias e cruzamentos de superfícies textuais com outros textos da cultura antiga. Essa linguagem se manifesta como um recurso de mediação na relação com o transcendente e de presentificação de personagens e eventos sagrados e supra reais.

A linguagem religiosa e mítica, marcada pelo simbolismo e pelas oposições binárias, parece ser a mais eficaz em plantar seus textos na memória da cultura. Os entrecruzamentos textuais da narrativa da mulher e do dragão (em Apocalipse 12) com a Bíblia hebraica, com textos míticos antigos e com narrativas posteriores da cultura ocidental evidenciam seu enraizamento amplo nas culturas universais. A relação dessa linguagem com as estruturas simbólicas do inconsciente e com as narra-

tivas oníricas parece bem atestada. No entanto, a noção de que as narrativas religiosas resultam tão somente de processos de metaforização e simbolização, e de que o conteúdo das mesmas se esgota no processo de individualização e socialização próprio dos sonhos, parece restritiva diante da natureza universal e recorrente dessas narrativas.

Os símbolos e metáforas próprios dessa linguagem possibilitam a nomeação e aproximação de dimensões que transcendem o mundo dado. Com esses recursos de linguagem, os textos míticos não apenas relatam fatos históricos, como a perseguição do Império Romano aos cristãos nos primeiros séculos, mas de fato inserem esses eventos em uma realidade superior, religiosa e mítica. Nessa dimensão supra real, os eventos humanos se tornam parte do conflito entre seres espirituais, presentificados nas personagens da mulher primordial que carrega a semente do messias, do dragão vermelho que tem sete cabeças, e do filho Miguel que reordena o caos.

Referências

- ALLEN, Douglas. *Myth and religion in Mircea Eliade*. New York: Routledge, 2002.
- ALLIK, Tiina Katrin. *God and the unconscious: on Karl Rahner, justification by faith, and the Freudian unconscious*. Tese de PhD. Yale University. Ann Arbor, MI: University Microfilms International, 1982.
- BASTIDE, Roger. *O sonho, o transe e a loucura*. São Paulo: Três Estrelas, 2016.
- BEALE, G. K. *The Book of Revelation*. The New International Greek Testament Commentary. Grand Rapids, MI: Eerdmans, 1999.
- BRAZIEL, Eileen F. *Dreams and ritual about the mother archetype*. Dissertação de Mestrado. California State University Dominguez Hills, 2003.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva.

1992.

- CHILTON, David. *The Days of Vengeance: an exposition of the book of Revelation*. Tyler, TX: Dominion Press, 1987.
- COHEN, Percy S. Theories of myth. *Man*. New Series. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. 4, No. 3 (Sep., 1969), p. 337-353.
- COLLINS, Adela Y. *The Combat Myth in the Book of Revelation*. Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers, 2001 (1976).
- CRONBACH, Abraham. Psychoanalysis and religion. *The Journal of Religion*. The University of Chicago Press. Vol. 2, No. 6 (Nov., 1922), p. 588-599.
- DEAL, William E.; BEAL, Timothy K. *Theory for religious studies*. New York: Routledge, 2004.
- DETWEILER, Robert. A Month of Sundays and the language of the unconscious. *Journal of the American Academy of Religion*. The Oxford University Press. Vol. 47, No. 4 (Dec., 1979), p. 609-625.
- ELIADE, Mircea. *História das crenças e das ideias religiosas*. 6 vols. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.
- ELIADE, Mircea. *Myth and reality*. New York: Harper & Row, 1968.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane: the nature of religion*. New York: Harcourt, 1987.
- FARRER, Austin. *A rebirth of image: the making of St. John Apocalypse*. New York: State University of New York Press, 1986.
- FROMM, Erich. *Psychoanalysis and religion*. Open Road Media, 2013. Originalmente publicado por New Haven, CT: Yale University Press, 1950.
- HARRIES, Karsten. A metáfora e a transcendência. In: SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Editora da PUC, 1992. 77-93.
- IVÁNOV, V. V. O papel das oposições na abordagem mitopoéticas do tempo. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. In: Boris Schnaiderman (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- JENSEN, Jeppe Sinding. *Myths and mythologies: a reader*. New York: Routledge, 2009.
- LAPLANCHE, Jean; et al. The unconscious: a psychoanalytic study. *Yale French Studies*. French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis. Yale University Press. No. 48, (1972), p. 118-175.

- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M.C.V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera: semiótica de la cultura e del texto*. Tradução de Desiderio Navarro. Vol. I. Frónesis Cátedra: Universitat de Valencia, 1996.
- MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- SPARTA, Francisco. *A dança dos orixás: as relíquias brasileiras da Afro-Ásia pré-bíblica*. São Paulo: Harder, 1970.
- TAYLOR, Jeremy. *Dream work: techniques for discovering the creative power in dreams*. New York: Paulist Press, 1983.
- TAYLOR, Jeremy. *The wisdom of your dreams: using dreams to tap into your unconscious and transform your life*. New York: Penguin, 2009.
- TED COHEN. A metáfora e o cultivo de Intimidade. In: SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Editora da PUC, 1992. P. 9-17.
- VERGOTE, Antoine. *In search of a philosophical anthropology*. Atlanta, GA: Leuven University Press, 1996.
- WEISSKOPF, Walter A. *The psychology of economics*. New Fetter, Londres: Routledge, 2002.

Teo Lite rária



Texto enviado em

15.03.2019

e aprovado em

28.04.2019.

V. 11 - N. 23 - 2021

*Mestre em Teologia Sistemática pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2018), especialista em Teologia Contemporânea pelo Claretiano (2015), especialista em ensino da filosofia pelo Claretiano (2016), graduação em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2013). Contato: pefernandocr@gmail.com

Teologia e literatura: um discurso sobre o método

Theology and literature: a speech on the method

*Joanício Fernando Bauwelz

Resumo

A aproximação entre a literatura e a teologia depende do entendimento e da escolha das ferramentas metodológicas apropriadas. O respeito por aquilo que é próprio da arte literária e da ciência teológica é imperativo para que o produto desta aproximação afirme apenas os resultados que de fato derivam do diálogo. Um discurso sobre o método precisa reconhecer os principais instrumentos dialógicos e medir seus possíveis limites nesse processo. Este artigo, após recolher os mais conhecidos métodos e seus principais representantes, propõe um acostamento novo ao aproximar o método antropológico do reconhecido autor brasileiro nesse assunto, Antonio Manzatto, e um que compreende Deus como Interlocutor último de toda palavra humana, como é o método hermenêutico de Divo Barsotti, pouco refletido ainda no Brasil. Termina desenvolvendo uma reflexão entre a palavra literária, pela qual o autor cria e a Palavra Maior, o próprio Verbo de Deus que contem em si toda a potência criadora. Este artigo é extraído e é parte resultante da pesquisa na dissertação *Pessoa, lugar e esperança. Teologia e literatura em Vidas Secas*, apresentada na PUCRS.

Palavras-chave: método, hermenêutica, literatura, teologia, palavra.

Abstract

The approximation between literature and theology depends on the understanding and on the appropriated choice of the methodological tools. The respect for what is proper to literary art and to theological science is imperative in order to the product of this approximation affirms only the results that actually derive from the dialogue. A speech on the method needs to recognize the main dialogical instruments and to measure their possible limits in this process. After collecting the most known methods and their principal representants, this article proposes a new support when approaching the anthropological method of the recognized Brazilian author in this subject, Antonio Manzatto, and one that comprises God as a Last interlocutor of every human word, as it is the hermeneutic method of Divo Barsotti, little reflected in Brazil yet. Finishes developing a reflection between the literary word, created by the author and the Biggest Word, the own Verb of God that contains all the creative power. This article is extracted and it is a resulting part of the research in the dissertation *Pessoa, lugar e esperança. Teologia e literatura em Vidas Secas*, presented on PUCRS.

Keywords: [method](#), [hermeneutics](#), [literature](#), [theology](#), [words](#)

Introdução

A literatura acolhe dentro de si a faculdade de traduzir nas palavras a necessidade da pessoa de criar novos mundos, dar vida a seres inexistentes, colocar nos lábios de personagens, que representam muito da humanidade concreta, manifestações do sentir do autor e faz do leitor um lóculo da fecundação destas expressões que, sob vestes fabulosas, reclamam o direito de dizer suas ideias. Literaturas escrevem ciências, literaturas escrevem crenças, literaturas escrevem sonhos de crianças, enfim, a literatura é o lugar da palavra que ganha vida.

Mas, nas páginas dos romances, das fábulas e das odisseias, como também na poesia e no lírico é possível pensar Deus? É possível ler a pessoa que fala de Deus em textos que não se ocupam objetivamente em falar do divino? Como fazer a relação entre teologia e literatura?

O diálogo entre a teologia e a literatura, muito explorado nas últimas décadas e ainda tão cheio de possibilidades, depende do uso de métodos que sejam capazes de estabelecer um padrão instrumental que

respeite aquilo que é próprio de cada área e proponha resultados que derivem autenticamente deste surpreendente diálogo. De uma parte a palavra humana e de outra Deus em sua Palavra Maior.

Manzatto afirma que “o que precisa estar claro é que a literatura não precisa nem deve, jamais, modificar seu modo de ser ou seu jeito de proceder. É em sendo literatura que ela interessa à reflexão teológica e também ao trabalho do cientista da religião” (MANZATTO, 2016, p. 11). E continua chamando a atenção para o fato de que “instrumentalizada para tornar-se mero meio de divulgação de ideias, ideologias ou teorias, a literatura perde sua especificidade porque se modificaria para ser, simplesmente, forma de um conteúdo outro e previamente estabelecido”.

A expressão do universo do autor de as manifestações da humanidade em seu “pluriverso” que é olhada, com critério e respeito, pelo dizer teológico a partir daquela Palavra que revela este mesmo homem à luz de Deus.

1 Métodos e alguns teólogos da literatura

A proximidade da literatura, seja por suas formas como por seu conteúdo, sempre foi percebida na origem da Igreja no discurso sobre Deus, seja positiva ou negativamente. E a relação estabelecida com ela variou muito ao longo dos séculos.

Massimo Naro (2012, p. 15) formula uma lista, de certo incompleta mas muito proveitosa, de estudiosos dos temas relacionados à teologia e à literatura em época contemporânea; dentre estes, muitos nomes que ajudarão a compor um panorama contemporâneo sobre o diálogo literário e teológico: Romano Guardini, Hans Urs von Balthasar, Charles Moeller, Ferdinando Castelli, Antonio Spadaro, Guido Sommovilla, Paolo Pifano, Elmar Salmann, Jean-pierre Sonnet, Gianfranco Ravasi, Harold Bloom, Pietro Gibellini, Nicola di Nilo, Luigi Santucci, Guido Ceronetti.

Nesta célebre lista se pode abranger outros nomes, inclusive nomes

brasileiros que têm propiciado uma reflexão a partir da literatura local com a teologia ou vice-versa, cito Antonio Manzatto e entre alguns importantes nomes, como é o caso de José Carlos Barcellos e Maria Clara Bingemer, cito o nome de Alex Vilas Boas, por ser um dos mais recentes nomes de destaque.

Existem diversas abordagens metodológicas e aplicações da teologia ao comunicar-se com a literatura. Alguns métodos são conflitantes, outros não são aceitos por todos os estudiosos, mas isto não impede de fazer um amplo estudo para conhecer algumas das mais importantes abordagens. São as seguintes.¹

1.1 Romano Guardini

Romano Guardini (Verona, 1885 – Munique, 1968), sacerdote e teólogo. Sua contribuição para o discurso entre teologia e literatura deriva de seu esforço para comunicar os conteúdos teológicos a partir de grandes clássicos da literatura universal em um curso que ministrou na universidade de Berlim de 1923 a 1939, intitulado *Christliche Weltanschauung* - visão católica de mundo. Barcellos² afirma que a decisão de Guardini lecionar sua disciplina “a partir da literatura – num ambiente universitário predominantemente protestante ou secularizado – é profundamente sintomática da busca de uma nova linguagem que assegurasse a inteligibilidade e comunicabilidade dos conteúdos propriamente teológicos” (BARCELLOS, 2017).

Deste curso resultou um livro publicado pela primeira vez em língua alemã em 1933, intitulado *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk* – O mundo religioso de Dostojewskijs. Outras contribuições de grande rele-

1. O critério de escolha dos autores foi organizado a partir do livro: NARO, M. *Sorprendersi dell'uomo*. Escolhendo os principais teólogos que deram origem a um método de diálogo com a literatura ou que melhor aplicaram o método. Outros são importantes comentadores do tema. CANTARELA, A. *A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadoras e modelos de leitura*. Revista *Teoliterária* V.8 N. 15 de 2018, p. 196, cita: “uma lista de 129 pesquisadores em Teopoética no Brasil”.

2. BARCELLOS, J. C. Teologia e Literatura. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*.

vância para esta discussão se encontram em: *Linguagem, poesia, interpretação* e *A visão católica do Mundo*.

Para compreender a reflexão de Romano Guardini é preciso partir do conceito de *Christliche Weltanschauung* - visão católica de mundo, que para ele é a capacidade de colher as coisas em relação à totalidade do ser a partir do concreto, ou seja, uma tomada de posição diante do mundo que está à sua frente, que, para Guardini, só pode ser aquela de Cristo. Massimo Naro entende que Guardini tem uma visão criatural do mundo, ou seja, que ele “chegou a inverter a analogia (*entis*): trata-se não mais de demonstrar Deus a partir do baixo, do mundo, mas de demonstrar a realidade do mundo; de explicar-se a sua existência a partir de Deus, do alto” (NARO, 2012, p. 344).

A tarefa a que ele se propõe, segundo Ballarini (2015, p. 91), é aquela de uma aproximação com os autores buscando a “significação última” sobre os temas da existência; “traçar um retrato do autor (mas) de ‘ver’ com ele, de conseguir ‘fazer falar’ as fontes”. Os autores favoritos de Guardini para esta aproximação são Dostojewskijs, como já citado acima e, Dante Alighieri (século XIII) autor do clássico italiano *A divina comédia*; Johann Christian Friedrich Hölderlin, poeta alemão do século XVIII, que expressa a crise religiosa da época moderna; Rainer Maria Rilke poeta alemão contemporâneo de Romano Guardini.

Em Hölderlin e Rilke Guardini vê a transição de uma época, colhe a ambiguidade do mundo (no seu poente) que com uma linguagem aparentemente cristã retira, na realidade, a espiritualidade de sua nascente, substituindo a transcendência um dos modos da existência que o mundo moderno venera: a natureza, o sujeito, a cultura; e vê em Dostoevskij não somente a angústia do finito exaltado na sua autonomia, mas também a perda do sentido e a conseqüente indiferença que caracteriza o pós-moderno (BALLARINI, 2015, pp. 110-111).

Romano Guardini usa a Palavra de Deus como luz para interpretar o mundo, a história, a existência humana; esta interpretação da criatura-

lidade do estado de coisas “implica também a sua criatividade, reflexo e eco da potência criadora de Deus” (NARO, 2012, p. 345).

1.2 Hans Urs von Balthasar

Um nome importante para o discurso da teologia em aproximação com a literatura é certamente Hans Urs von Balthasar (Lucerna, 1905 – Basileia, 1988). Aluno de alguns dos cursos de Romano Guardini em Berlim ele conheceu o princípio da *Christliche Weltanschauung* - visão católica de mundo e em decorrência disso surgiu a sua própria reflexão teológica que aproxima a fé do ambiente dos grandes clássicos literários. Não só este encontro com Guardini foi importante; outro decisivo encontro de Balthasar foi aquele que teve com o teólogo protestante Karl Barth e seu princípio do primado do absoluto: “o evidenciar do primado absoluto da iniciativa divina, que é autocomunicação em que Deus, porém, continua a permanecer Outro com respeito a quanto de si entrega ao homem” (BALLARINI, 2015, p. 114). Destes encontros surgiria uma forma própria de olhar o ser.

Balthasar escolhe a via da beleza para compor a sua obra teológica sobre o ser, recuperando a compreensão dos quatro transcendentais da filosofia clássica grega sobre a plenitude do ser: uno, bom, perfeito e belo. Qualidades fundamentais que fazem do ser, um ser pleno e que ele (o ser) descobre de si mesmo quando entra em diálogo, quando se interroga sobre o sentido de si e das coisas. É assim que ele constrói a sua *Trilogia*:

Se os transcendentais são co-extensivos ao ser, dizem respeito, também, ao Ser supremo: será necessário neste caso partir do aparecer de Deus que manifesta a sua Beleza (estética) se doando; aceitando, em comparação com a liberdade humana, a luta pelo Bem (Dramática) e tornando-se compreensível como Verdade (Teo-logia). Isto explica a adoção, por Balthasar, da perspectiva estética (BALLARINI, 2015, p. 115).

Para realizar esta respeitosa obra, que foi certamente uma contribuição inestimável para a teologia do século XX, Balthasar busca recurso em inúmeros autores da literatura secular. Assim como Guardini, ele esteve em contato com as obras de Hölderlin, Rilke e Dostojewskijs. Contudo um autor muito estimado para ele será Goethe. De fato, uma obra importante para compreender o pensamento balthasariano é *Quelle devo a Goethe* - Aquilo que devo a Goethe, um discurso que ele escreveu por ocasião do recebimento do Prêmio Mozart em Innsbruck aos 22 de maio de 1987. O entendimento de von Balthasar sobre o belo, segundo Barcellos³, “é a maneira segundo a qual o bem é percebido pelo homem como verdadeiro ([...] *Wahrnehmung*, isto é, “apreensão do verdadeiro”). Caberia, portanto, ao teólogo, buscar investigar como a literatura[...] apreende esteticamente a verdade do cristianismo” (BARCELLOS, 2017).

Seu método estético inspirou muitos escritos, artigos, cursos de introdução à arte para um dizer teológico. De fato, sua monumental obra já é considerada um clássico dentro dos ambientes teológicos acadêmicos e sua leitura obrigatória para quem busca uma ampla compreensão do ser sob a ótica divina, ou como lhe agrada afirmar, o drama é Deus e o homem é um dos personagens.

1.3 Marie-Dominique Chenu e Pie Duployé

Marie-Dominique Chenu (Soisy-sur-Seine, 1895 – Paris, 1990) foi um sacerdote da ordem dos pregadores, os dominicanos, que esteve muito presente no Concílio Vaticano II.

Além de ter sido um grande influente do Concilio Vaticano II ele foi o fundador da revista *Concilium*. Chenu se destaca, também, como grande especialista de história da Idade Média, de maneira especial, Tomás de Aquino. Chenu afirma que do momento que a palavra de Deus se expressou em linguagem humana, “moldando-se às palavras, frases, imagens,

3. BARCELLOS, J. C. Teologia e Literatura. In: CEIA, C. *E-dicionário de termos literários*.

estrutura, gêneros literários da palavra humana, essa ‘escrita divina’ encontrará as suas vias de inteligibilidade através da interpretação das palavras, das frases, das figuras, dos gêneros literários da linguagem humana” (SILVA, 2009).

Ele se inscreve no discurso teologia e literatura repondo a literatura como “lugar teológico”; fez isso retomando os estudos de seu compatriota Duployé. Autor de *La religion de Péguy*.

Pie Duployé tem a autoria do conceito de “lugar teológico” para literatura. Escreveu uma tese de doutorado em Estrasburgo; “teve entre outros méritos o de levantar pioneiramente a questão do estatuto epistemológico da literatura para a teologia, a *ratio humaniorum litterarum theologica*, nas palavras do autor” (SILVA, 2009). O que Marie-Dominique Chenu faz em 1969 em continuidade com o pensamento de Duployé é propor que se considerasse literatura como “lugar teológico”: “como uma fonte de elementos para o trabalho teológico[...] Essa posição encontrou recepção favorável em Hervé Rousseau (1976), por exemplo, mas também suscitou a oposição de Jean-Pierre Jossua (1985)” (SILVA, 2009).

1.4 Charles Moeller

O belga Charles Moeller (Bruxelas, 1912-1986), é autor de *Littérature du XX e Siècle et christianisme*, uma obra de seis volumes de especial importância. Sua reflexão pertence à metade do século XX e faz um estudo de inúmeros escritores de relevância, como Camus, Bernanos, Sartre e muitos outros “cristãos e não-cristãos, na perspectiva das relações de suas vidas e obras com o cristianismo” (BARCELLOS, 2017). Os seis volumes de sua obra são: I. Silêncio de Deus, II. Fé em Jesus Cristo, III. Esperança para homens, IV. Espero em Deus, nosso Pai, V. Amores humanos, VI. Exílio e retorno.

Os estudos nesta área avançaram muito, mas seus métodos permanecem como que um clássico do estudo entre a teologia e a literatura, usando métodos de aproximação.

1.5 Jean-Pierre Jossua

O autor francês Jean-Pier Jossua (Paris, 1930) é outro nome muito citado na bibliografia que trata das relações entre literatura e teologia. Ele iniciou uma profunda reflexão da teologia literária a partir da compreensão de que houve uma separação entre cristianismo e cultura, consumada com o Iluminismo. Segundo Spadaro (2008, pp.116-117), para Jossua o problema é, em grande parte, linguístico. Se a linguagem teológica e literária puder ser integrada naturalmente, essa separação pode ser superada. Conforme afirma Ballarini: “a tarefa que Jossua em particular se propõe é aquela de despertar a teologia para uma sensibilidade literária, também na sua elaboração conceitual, em referência à sua matriz-origem simbólica” (BALLARINI, 2015, p.176).

De fato, Jossua fica conhecido pela autoria do conceito “Teologia Literária”. Sua tese de doutorado defendida na Universidade de Estrasburgo já apresentava esta linha de pensamento. Se trata de elaborar uma teologia capaz de organizar o seu objeto próprio de uma forma nova, que permite adquirir uma linguagem conceitual. Segundo Spadaro (2008, p. 117), “a contribuição que a literatura tem para oferecer, para Jossua, não é buscada na ordem das concordâncias temáticas, mas naquela da criatividade linguística, do vigor expressivo e da eficácia representativa”.

Para Jossua a proposta de uma teologia literária passa pela necessidade de que autores traduzam as expressões mais fortes da vivência de fé com uma linguagem acessível, também, para o não crente, para aquele que não está acostumado com a linguagem religiosa. Assim o conteúdo teológico é apresentado num formato criativo que explora a linguagem narrativa, seriam autores que escrevam a experiência de Deus de uma maneira literária. Conforme afirma Ballarini: “uma escritura teologicamente criativa pode ser muito útil, seja no aprofundamento da fé, e portanto do progresso do trabalho teológico na nova situação cultural, seja na recíproca compreensão entre pessoas de convicções diferentes” (BALLARINI, 2015, p. 178). Existe na literatura a capacidade de dizer

coisas que outras ciências não são capazes.

A narração passa a ser um lugar privilegiado onde aparece o eu do autor e a experiência autêntica da sua relação com Deus. Em outros termos, uma narração autobiográfica que apresenta ou procura apresentar uma busca de si sem a preocupação com uma forma sistemática. Jossua recorre frequentemente à proposta do diário pessoal. Um de seus escritos presente dentro da obra *La passion de l'infini: littérature et Théologie* - A paixão do infinito: Literatura e teologia, se chama justamente *O diário como forma literária e itinerário de vida*.

Jossua discorda de Pie Duployé na discussão sobre a literatura como “lugar teológico”. Contudo, vê na literatura uma forma legítima de teologia. Jossua rejeita a ideia de considerar a literatura uma “fonte a mais de dados previamente disponíveis alhures para a teologia e de não se atentar para aquilo que somente a literatura é capaz de dizer, ou pelo menos, é capaz de dizer melhor que outros discursos” (BARCELLOS, 2017). Ele acolhe a ideia de receber “algumas obras literárias propriamente como obras teológicas na medida em que articulam significados teológicos consistentes e relevantes já no momento em que sejam submetidas apenas a uma hermenêutica literária” (BARCELLOS, 2000, p. 16).

Entre algumas obras da sua produção a esse respeito estão: *Literatura e a inquietação do absoluto*, *Uma via*, *Formas do romance e perspectiva de transcendência*.

1.6 Karl Rahner

Karl Rahner (Friburgo, 1904 – Innsbruck, 1984), conhecido no universo teológico por sua proposta da virada antropológica, é outro nome a ser recordado nesta breve revisão que busca traçar, ainda que de forma sintética, o percurso que dá desenvolvimento aos temas de relação entre a teologia e a literatura dita secular ou “profana”.

Os esforços de Rahner deram origem a muitos escritos, entre aque-

les que são mais significativos para este assunto estão: *A palavra poética e o cristianismo, Uma teologia com a qual se possa viver* e os artigos: *Ouvintes da Palavra e Palavras ao silêncio*.

Sua busca nasce do questionamento sobre qual teologia se faz hoje. Ele está convencido de que a teologia deve sair de sua esfera e ir lá onde está o evento humano concreto relacionando-se com a Palavra (aquela revelada) e a palavra humana. Uma teologia que abraça toda a história do homem. Ballarini afirma sobre Rahner que “não se pode reduzir a teologia a uma ‘ciência pura’, tratando-se de uma reflexão sobre o cristianismo vivido com fé na Igreja” (BALLARINI, 2015, p. 160).

Rahner se inscreve neste discurso ao perguntar-se sobre a natureza da literatura poética, aquela profundamente humana e autêntica no sentido de ser poesia que nasce não do respeito da forma e sim do transportar-se do escritor aos misteriosos lugares do interior humano de onde recebe seus versos. Para Carmem Lussi, o que Rahner entende é que “o infinito na palavra humana é a poesia, pois, como já o narraram tantos místicos e místicas, exige (exige-se) uma transgressão da linguagem para poder-se dizer algo da vivência mística” (LUSSI, 2011, p. 79), e portanto a poesia seria a forma privilegiada para se ouvir a Palavra de Deus. “Mesmo que a poesia, qualquer poesia, não substitua a Palavra, ela é pressuposto para a escuta da Palavra porque ela fala ao humano e do humano mais profundo” (LUSSI, 2011, p. 79).

O que se pode afirmar então, é que, para Karl Rahner, a poesia é um elemento privilegiado para o fazer teológico, pela sua característica de adequação das dimensões que a pessoa cultiva em si, um dualismo insuprimível: por um lado ela se projeta ao mundo e por outro lado sempre se sente provocada a voltar-se sobre si mesma. “A poesia é, de certo modo, obra da Graça que prepara os corações para receber a Palavra. Na poesia é a Graça que opera no humano; portanto, a palavra poética, por si só, já é evento de graça porque nela acontece algo de muito profundo” (LUSSI, 2011, p. 80).

Outra reflexão que se deve sublinhar em seus escritos é que as palavras humanas que movem a expressão da poesia e a Palavra de Deus se assemelham pelos mesmos princípios, o princípio do amor e o da esperança. Pois se a afinidade entre a poesia e a Palavra revelada são o reportar a humanidade a si mesma, este é sempre um discurso de amor e esperança; é isto o que faz a poesia e é este o anúncio cristão. Conforme afirma Lussi:

A importância que Rahner atribui à literatura, especificamente à poesia, é pela sua capacidade de exprimir e fazer acontecer o humano enquanto lugar de revelação, no qual acontece a escuta fecunda, que abre o ouvinte à acolhida da verdade, que ali é presente, explícita ou implicitamente, claramente ou em germe. Trata-se do evento da Palavra, que a poesia permite para a Palavra e o ouvinte (LUSSI, 2011, p. 81).

É certo que um autor pode apresentar em sua poesia, questões sobre o humano que parecem não ter resposta, palavras que não falam da esperança num sentido positivo, que na verdade expressam o profundo desespero da humanidade. Isso porque o poeta não pode expressar-se autenticamente se não for com aquilo que ele mesmo sente. A teologia deve relacionar-se com esta pessoa, pois é uma experiência do humano, autêntica, expressa numa verdade escandalosamente real pelos versos do poeta:

A relação com o mundo faz parte das premissas necessárias da vida cristã, porque o mundo (humano) possui uma misteriosa profundidade, graças à qual surge diante de Deus mesmo quando não o faz com consciência. Quando está em toda a sua amplitude e profundidade a existência humano-natural, a graça de Deus está operando (BALLARINI, 2015, p. 163).

O fazer teológico valoriza a linguagem literária, principalmente aquela poética, como expressão que comunica o humano em sua totalidade. Karl Rahner tem o mérito de convidar a teologia a sair do seu espaço seguro para entender a Revelação lá onde o evento humanidade está

acontecendo. Mesmo que a humanidade apresente em sua vida concreta elementos de contradição, permanece sempre interesse do fazer teológico.

1.7 Massimo Naro

Massimo Naro, nascido em 1970, é um grande representante da teologia Nissena. Sacerdote da diocese de Caltanissetta na Sicília é também irmão do grande teólogo e bispo de Monreale Cataldo Naro, amigo e correspondente de Divo Barsotti. Sua pesquisa teológica se ocupa fundamentalmente “de temáticas conexas à relação entre a teologia e a espiritualidade cristã, a literatura, a arte e as religiões”⁴.

Ensina teologia sistemática na *Facoltà Teologica di Sicilia* na cidade de Palermo e no Instituto *Guttadauro*, afiliado desta mesma faculdade em Caltanissetta. Contribui como redator e autor em algumas revistas teológicas como, por exemplo: *Ho Theólogos, Filosofia e Teologia, Aisthema International Journal, Ricerche Teologiche, Laurentianum, Studium, Segno, Presbyteri, Rivista del Clero Italiano*.

Dono de uma vasta bibliografia, entre os seus títulos estão: *Diventerete come Dio. La riflessione teologica contemporanea sul rapporto tra cristianesimo e modernità, Amore alla Parola. L'esegesi spirituale di Divo Barsotti, Teologi in ginocchio. Figure di spirituali nella Sicilia contemporane, Non so se hai presente un uomo. Domande radicali e linguaggi dell'arte, La virtù del Nome. Invocare Dio per riconoscere l'uomo. Entre estes inúmeros livros está uma reflexão sobre a teologia e a literatura chamado: Sorprendersi dell'uomo. Domande radicali ed ermeneutica cristiana della letteratura.*

Na bela ilha siciliana Massimo Naro desde 2004 faz parte da direção de um grupo de estudos que leva o nome de *Centro studi Cammarata*, que nasce da busca de ser uma resposta à provocação feita pela CEI,

4. CENTRO CAMMARATA. *Biografia di Dom Massimo Naro*.

Conferência episcopal italiana, de conciliar a mensagem evangélica com a cultura:

Para a Igreja italiana, um ponto emergente desta mudança foi a Conferência de Palermo de 1995 e, imediatamente depois, o Projeto Cultural orientado para o sentido cristão lançado pela CEI, cujo objetivo é estimular uma espécie de “conversão” cultural, de certa forma que o Evangelho, encarnado na história, inspire ainda hoje a cultura a abrir-se àquilo que a transcende livremente e chega a Deus, além de torná-la capaz de explorar plenamente as mais belas e positivas potencialidades do ser humano. É por isso que, em muitas dioceses italianas, as iniciativas culturais são encorajadas a registrar e decifrar a busca de significados e questões radicais que, ainda no início do terceiro milênio cristão, os homens se colocam em sua vida cotidiana⁵.

Massimo Naro será de significativa contribuição nesta pesquisa sobre a teologia e a literatura por dedicar-se, em seus escritos, a interpretar a reflexão teologia de Divo Barsotti com relação à cultura e à literatura.

1.8 Divo Barsotti

Don Divo Barsotti, como é habitualmente conhecido na Itália de onde é originário, (Palaia-Pisa, 1914 – Settignano, 2006). Foi primeiramente sacerdote diocesano na diocese de San Miniato e depois fundador de uma comunidade monástica chamada de Filhos de Deus. Sua contribuição teológica é muito sentida na Universidade de Florença, onde ensinou Teologia sacramental por um trintênio. Barsotti é reconhecido no panorama teológico italiano e mundial, como o teólogo que fez aproximar-se a realidade humana e a mística cristã a partir da crise antropológica de seu tempo. Considerado um autodidata por não ter nunca se especializado nas ciências teológicas escreveu cerca de 160 livros e inumeráveis artigos. Foi amigo de Balthasar e tantos outros grandes nomes de sua época.

5. CENTRO CAMMARATA. *Storia del Centro Cammarata*.

Foi pregador do papa Paulo VI e diretor de vida espiritual de grandes nomes da política e da cultura como Giuseppe Fondazzi. Autor de inúmeras obras sendo que aquela mais significativa para esta pesquisa é: *A religião de Giacomo Leopardi*. Sua primeira grande obra, *O mistério de Cristo no Ano litúrgico*, foi uma das primeiras obras italianas a trazer uma reflexão sobre a renovação de Odo Casel.

Contudo, seus escritos se estendem em muitas outras páginas, tais como: *O mistério cristão no ano litúrgico*, *O mistério cristão e a Palavra de Deus*, *A fuga imobilizada - Diário espiritual*, *Palavra e silêncio - Diário 1955-1957*, *Russian Mystics*, *Oração: obra do cristão*, *Dostoievski. Paixão por Cristo*, *Relatórios de um peregrino (de um manuscrito do Monte Athos)*, *O Senhor é um*, *A lei é amor*, *O caminho de volta*, *Meu dia com Cristo*.

Significativo, porém, é observar sua contribuição em relação à sua dedicação à crítica literária. Uma obra chamada *Dire Dio raccontando l'uomo* recolhe todas as suas contribuições escritas principalmente na década de 60 sobre a relação da teologia com a literatura a partir de uma compreensão hermenêutica, ou seja, tendo a literatura como fonte de interpretação da humanidade e a sua relação com Deus. De fato, para ele em toda palavra humana fala também Deus, assim toda literatura, e não apenas, mas toda palavra humana é sagrada. Seu método hermenêutico e antropológico será melhor aprofundado mais adiante para ser utilizado como instrumento metodológico na continuação desta pesquisa.

1.9 Alex Villas Boas

Inscritos no panorama universal descrito até este ponto, de autores que se dedicam à temática da literatura como objeto de interesse da teologia, estão também alguns nomes brasileiros. Um deles é Alex Villas Boas Oliveira Mariano.

Seus estudos nascem do interesse que tem pela antropologia teológica, motivado pela mistagogia de Karl Rahner. Assim como Antonio

Manzatto dedicou-se à literatura de Jorge Amado, Alex Villas Boas escreve sobre a poesia de Carlos Drummond Andrade. Seu interesse é pelo sentido da vida, que para ele é o que gera convergência entre a literatura e a religião, conforme ele mesmo afirma:

Há uma convergência epistemológica entre Religião, Arte e Literatura, pois no mundo da arte e da literatura há uma centralidade antropológica e os estudos de religião, como a Teologia, se dirigem ao ser humano. De modo especial eu trabalho com questão do sentido da vida, e o papel que a cultura tem de produzir sentido (ALTRAN, 2015, p. 17).

Em sua bibliografia estão presentes obras como: *Teologia em diálogo com a literatura: origem e tarefa poética da teologia*, *Teologia e Poesia - A busca de sentido da vida em meio às paixões em Carlos Drummond de Andrade* como possibilidade de um pensamento poético teológico.

1.10 Antonio Manzatto

Antonio Manzatto é o teólogo brasileiro que melhor representa o diálogo entre Teologia e literatura; foi aluno de Adolphe Gesché na Universidade Católica de Lovaina (Bélgica). Sua tese de doutorado foi sobre Teologia e Literatura. Se tornando assim um dos iniciadores do assunto no Brasil.

Ele está à frente de um grupo de estudos chamado “LERTE” e é um dos fundadores da Revista Eletrônica *Teoliterária*, juntamente com Alex Vilas Boas. “Na perspectiva de Manzatto, a teologia pode e deve recorrer à literatura como mediação para a leitura da realidade, complementando ou até eventualmente substituindo a mediação das ciências humanas e sociais” (BARCELLOS, 2000, p. 16).

O estudo que deu início à sua pesquisa no campo literário se chama *Teologia e Literatura*; nele, Manzatto faz um estudo sobre a antropologia presente na obra de Jorge Amado. É de fato esta a característica principal de seu discurso teológico; aquele de ver na antropologia o principal víncu-

lo entre teologia e literatura. Magalhães citado por Barcellos afirma que:

Tem razão, pois, Antonio Carlos de Melo Magalhães quando tece as seguintes considerações críticas sobre o livro de Manzatto: o trabalho de Manzatto parte de um princípio teológico que sugere uma revelação já definida de Deus e acessível através da tradição da Igreja. O problema divino já tem a sua resposta, enquanto o problema humano é mediado pela literatura. Em tal relação a tarefa teológica não estabelece um diálogo que possibilite uma reavaliação dos chamados temas centrais do cristianismo como revelação, encarnação, crucificação, etc. Dá a nítida impressão que a teologia em si já tem suas soluções, suas respostas estabelecidas, precisando somente de uma melhor e mais eficaz mediação de suas verdades, tendo neste caso a literatura como interlocutora privilegiada (BARCELLOS, 2000, p. 17).

Tendo presente a gama dos principais autores que fazem esta espécie de teologia de fronteira com a literatura é importante eger o método a ser seguido a partir deste ponto.

2 Discurso sobre o método

Esta visão ampla de autores que se propôs até aqui, não esgotou o plantel de estudiosos do tema, mas é inegável que deu uma abrangente compreensão da possibilidade e dos inúmeros métodos de abordagem para o discurso relacional entre o dizer teológico e aquele literário. Para esta nov etapa da reflexão destacam-se dois artigos do autor Antonio Manzatto que refletem acerca deste assunto. O primeiro se chama *Teologia e literatura: bases para um diálogo*. O outro *Teologia e literatura: aproximações pela antropologia*. Com estes dois textos a perspectiva é aquela de entender o amadurecimento da compreensão que o autor foi tendo ao longo do tempo desde sua pesquisa inicial até as etapas de sua própria revisão, ou se é possível assim chamar, sua autocrítica.

Qual a metodologia escolhida para o prosseguimento da pesquisa? Serão duas as referências que de ora em diante seguirão como instrumentos de pesquisa: um é o método antropológico, desenvolvido pelo

teólogo brasileiro Antonio Manzatto. Justamente por isso a reflexão que se segue estará apoiada em dois de seus artigos. O outro é o método do teólogo Italiano Divo Barsotti que compreende Deus como Interlocutor último de toda palavra humana; desta forma toda palavra humana é compreendida como oração.

Importante é ressaltar de antemão que a discussão sobre o método que segue, reflete também sobre os limites que a metodologia escolhida certamente tem, pois, apesar da eleição do método escolhido, é sabido que eles não são isentos de uma leitura crítica ou de pontos fracos. Conforme afirma Manzatto: “Não é porque se tem um bom método que já se tem um bom produto. A discussão da relação entre teologia e literatura precisa ir também além do método, para poder alcançar os conteúdos da formulação teológica” (MANZATTO, 1994, p. 11).

Assim antropologia e palavra/Palavra serão como que duas ferramentas usadas em uma mesma operação reflexiva sobre o estabelecimento do discurso entre a teologia e a literatura. Um diálogo possível.

Quando se fala de método são muitas as possibilidades conhecidas; é por isso que foram apresentadas algumas das mais importantes pesquisas e pesquisadores. Manzatto afirma que:

É positiva sua multiplicidade em função da abrangência e da diversidade do tema e dos objetivos perscrutados. Teopoética, correlação, estudos comparados, perspectiva mística, método antropológico e outros mais são maneiras de estudar a relação entre um e outro segundo aquilo que se busca ressaltar ou conhecer. Não há uma única maneira de fazer dialogar teologia e literatura e elas, que são plurais em suas maneiras de ser isoladamente, dão origem a relações plurais entre si (MANZATTO, 2016, p.09).

O que se pode então fazer é a construção de uma ponte dialogal com alguns instrumentos, que sempre apresentarão seus limites, mas que ainda assim garantem uma perspectiva de abordagem possível.

2.1 O método antropológico na perspectiva de Antonio Manzatto

O primeiro dos dois métodos que se vai escavar aqui é o método antropológico. A literatura não é uma ciência que estuda por meio de um objeto formal e material o fenômeno homem; ela é uma arte que busca expressar o humano. Assim como afirma Manzatto “a literatura não conhece o humano de maneira quantitativa, como acontece com outras áreas do conhecimento, mas o afirma e a ele se refere sempre. É uma forma de afirmar e conhecer o humano” (MANZATTO, 2016 p.10). Enquanto ela se interessa pela expressão do humano ela se interessa por todas as suas dimensões, isto inclui aquela dimensão religiosa ou transcendente que dizem imediata afinidade com o sagrado. Assim Deus, que é uma das procuras do homem, aparece na literatura poética ou narrativa. Isto acontece mesmo que não exatamente usando o nome “Deus”.

E mesmo aquela literatura que não faz referência ao elemento religioso, mas afirma o homem de alguma forma já é, por si mesma, objeto de interesse para a teologia. Ela deve se aproximar respeitando aquilo que a literatura apresenta daquele homem, para poder refletir e construir um discurso, ou um diálogo antropológico. Toda literatura, não apenas aquela de caráter religioso, interessa à teologia.

De outra parte, é necessário preservar a característica própria da teologia; ela mantém sempre o seu estatuto epistemológico, aquele de ser um discurso sobre a fé, como afirma ainda Manzatto: “Cabe lembrar aqui os procedimentos epistemológicos da teologia. Ela é discurso a partir da fé sobre a razoabilidade da própria fé. Ou, em outras palavras, é a fé que busca compreender-se” (MANZATTO, 2016, p.17). Não é válida uma reflexão que se diga teológica, e que abra mão de sua natureza própria enquanto ciência.

A historicidade onde acontece o homem vivendo, o homem concreto, aquele que aparece para o mundo e se manifesta em suas inúmeras qualidades, positivas ou negativas que sejam; o ambiente vital- *Lebenswelt*

– onde sua existência se realiza é chão comum para a literatura e para a teologia:

O humano histórico onde Deus se revela está presente também na literatura, inclusive nos textos de ficção. E se a teologia caminhou muito tempo sem ela e conseguiu conhecer algo de Deus e do humano, muito mais e com mais facilidade poderá caminhar neste conhecimento tendo a literatura como companheira de jornada (MANZATTO, 2016, p.17).

Se a base para o diálogo é a antropologia, importa saber o papel e os limites claros referentes à teologia e à literatura para que se respeite o próprio de cada um. Sendo assim, para compreender melhor o pensamento de Antonio Manzatto, seguem-se afirmações importantes que ajudam a sintetizar a sua proposta:

A primeira afirma a centralidade da humanidade: “O enigma humano também se constitui em desafio para o pensamento teológico[...] Não há dúvidas de que a teologia tem direito a um discurso antropológico” (MANZATTO, 2016, pp. 12-13). Deus se revelou à humanidade e a história humana se tornou história da salvação. O ser humano na sua integridade interessa ao pensamento teológico, suas manifestações regem as reflexões sobre liberdade, esperança, bem e mal, transcendência e imanência, entre outros tantos temas. O homem criado pelo autor em um romance possui um mundo próprio, o “mundo do livro”, nele é possível encontrar esta manifestação antropológica para a qual a teologia olha com interesse.

Uma segunda afirmação importante de Manzatto é que a literatura surge como *Locus revelationis*:

Não é a literatura que apresenta uma pergunta sobre o sentido do humano e a teologia que ocorre com uma resposta haurida da revelação, para “ensinar” à humanidade qual a verdade a ser defendida [...] A literatura aqui é “*locus revelationis*” que questiona a teologia obrigando-a a repensar seu conhecimento em função das afirmações literárias. Este questionamento não é

uma simples apresentação de pergunta, mas aferição da verdade e da pertinência das afirmações do conteúdo teológico. A compreensão de Deus e de todas as outras coisas à sua luz, objetos de trabalho da teologia, são “checadas” a partir do discurso literário. A literatura, além de obrigar a repensar o método da teologia, parece chegar a influir no conteúdo mesmo das afirmações do discurso teológico” (MANZATTO, 2007, p. 09).

Por isso é preciso fazer uma terceira afirmação, a de que quem afirma algo é a literatura, é ela quem apresenta uma leitura do homem de forma artística. É a literatura quem formula um sentido de mundo e de ser humano a partir do qual o autor está se apoiando: “É a literatura quem afirma, não quem pergunta. A teologia, que afirma que o Deus em quem ela crê se revela em categorias humanas, pergunta, ela sim, o que aquela apresentação do humano pode ensinar-lhe a respeito de Deus” (MANZATTO, 2007, p. 10). A teologia não pode dialogar com a literatura impondo sobre ela um discurso que a literatura não fez, forçá-la a dizer coisas que não disse. “Há que se passar, evidentemente, pelo caminho da analogia existente entre Deus e o humano, mas são os conteúdos teológicos, suas afirmações sobre Deus que aqui entram em pauta: nada menos que isso!” (MANZATTO, 2007, p. 10).

Aceitando esta posição da teologia como aquela que formula perguntas para a literatura é preciso afirmar que a teologia não precisa temer encontrar-se com esse homem. “Ao contrário, esse encontro permitir-lhe-á reapresentar suas questões e reencontrar seus próprios temas, aprofundando sua reflexão sobre Deus e evidenciando certos aspectos da Revelação[...] um tanto esquecido na reflexão teológica atual” (MANZATTO, 1994, p. 10). Para Manzatto o diálogo com a literatura é uma oportunidade de enriquecimento das suas possibilidades, ele afirma que:

Creio firmemente, como disse, que a teologia terá muito a ganhar se contemplar aquilo que a literatura afirma e revela sobre o humano e, daí, sobre Deus. Creio também que a literatura terá a ganhar se atentar não apenas para temas de religiosidade, mas para a compreensão que a teologia tem do humano a partir de seu

discurso sobre Deus. Contudo não temos como obrigar a arte literária a interessar-se pelo caminho da reflexão teológica. Que as questões religiosas nela estão presentes, por serem humanas, é incontestável. Mas a teologia envolve a fé e esta é sempre, e assim o será, uma escolha pessoal que releva da liberdade” (MANZATTO, 2007, p. 13).

O método antropológico de Antonio Manzatto é distinto daquele de Divo Barsotti, enquanto para Manzatto interessa encontrar a partir da fé e do dado revelado as manifestações humanas da literatura para Barsotti importa ver como a palavra humana é antes de tudo uma palavra que sempre chega a Deus.

2.2 O método hermenêutico de Divo Barsotti

Ao método de Divo Barsotti, que carrega o significado de uma mística literária e para quem a literatura é um meio de interpretar o mundo e o homem vivendo nele, vai se chamar método hermenêutico. Assim, a literatura se torna um caminho interpretativo do homem. Não exatamente na mesma perspectiva de Manzatto, e sim em uma relação espiritual de interpretação.

Para Barsotti, a literatura não fala apenas com o homem, ela fala também com um Outro, com um interlocutor maior. Este interlocutor maior, na perspectiva da hermenêutica barsottiana, é Deus, o ouvinte último de toda palavra humana. Para compreender esta visão da literatura é preciso ler a sua obra *La Religione di Giacomo Leopardi*. É desta obra que se pode citar uma primeira afirmação importante a ser observada: “Somente Deus pode ouvir completamente a palavra do homem, porque, em última análise, sua palavra é dirigida a ele sozinho. Somente colocando-nos com extrema humildade no lugar de Deus, nós também podemos esperar compreendê-lo mais plenamente” (BARSOTTI, 2006, pp. 19-20).

A literatura passa a ser, então, o lugar de onde colher a visão de

mundo que o autor oferece e assim inspirar a vida do leitor para um sentido mais profundo da sua própria vida. O autor do texto literário pode propiciar ao leitor, uma experiência de vivência espiritual de forma que não apenas as palavras inspiradas da Sagrada Escritura transportam a vida do fiel para uma dimensão maior, transcendente. As palavras do autor literário são, ao ver de Barsotti, capazes de transcender o leitor quando conseguem suscitar nele a busca mais profunda que as palavras tentam comunicar. Palavras que chegam até Deus, mesmo quando o negam ou blasfemam contra Ele.

Não tenho nada a opor a uma hermenêutica que tenha algo de hermenêutica religiosa. Querer encontrar nos textos que amamos a palavra inspirada da qual depende a visão que temos do universo e da vida, não é arbitrária. A palavra do homem é sempre, em certa medida, a palavra que forma uma civilização: certamente é uma testemunha, mas também é o criador de um mundo de valores para o homem (BARSOTTI, 2006, p. 13).

Com o pouco que se viu até aqui, é possível deduzir que, para Barsotti, a literatura é boa quando transporta o homem para o mundo de valores e para o encontro com o significado último de suas questões. E se determinada literatura não tem este interesse, então esta literatura deixa de ser boa? Se a literatura tem a intenção única de ser uma narração que atinge as emoções e fantasia do leitor, usando um enredo envolvente e dramático que fica apenas no nível do imediato. Se esta literatura não suscita no leitor uma semântica ulterior àquela imediata que as palavras comunicam. Esta literatura que não se preocupa com questões importantes, ou até mesmo com nenhuma questão, ela interessa para a teologia?

É justamente o fato de que a literatura, ou no caso específico de Leopardi a poesia, deve estar interessada em questões radicais, perguntas de sentido ulteriores às palavras mesmas, que vão além do seu campo semântico e buscam dizer algo a mais do homem, que acaba havendo um limite no método de Barsotti. Forçosamente o leitor deve fazer

uma hermenêutica espiritual da literatura que lhe está diante dos olhos, buscando uma interpretação de caráter transcendente. As perguntas radicais muitas vezes não estão à disposição na narração. Muitos autores estão desejosos de transportar seus leitores para o mundo que criam em seu texto, de fazê-los ter experiências com emoções e desejos e nem por isso colocam questões de caráter transcendente ao leitor. Muitos autores querem apenas transmitir experiências fabulosas pela sua narrativa e assim oferecer distração e entretenimento ao leitor.

De fato, Barsotti chama de boa literatura, aquela que tem interesse maior do que ser apenas uma narração bem escrita. Não em vão, seus autores preferidos, são contados entre os grandes titãs da literatura mundial. Para ele, a boa e verdadeira literatura é capaz de “tirar da vida do homem o interesse último, a paixão última, ‘destruir o homem’” (BARSOTTI, 2006, p. 13).

Leopardi é testemunho da crise existencial moderna, de forma que para Barsotti a hermenêutica de suas poesias é plena da busca do homem em retirada desta crise. Uma teologia que encontra na literatura a inspiração antropológica com a qual se confrontar, deve escolher textos literários que tenham este mesmo propósito, afinal, como afirmado mais acima por Manzatto, a teologia não deve obrigar a literatura a sair daquilo que lhe é próprio e nem mesmo forçá-la a dizer aquilo que nunca disse. Daqui se pode pensar que nem toda literatura é um bom objeto de vínculo para o diálogo a que se propõe a teologia.

2.3 “Cada literatura é sagrada”, Barsotti e o poeta

O primeiro aspecto que se deve evidenciar é uma afirmação que Barsotti repete com frequência nos seus diários: “cada literatura é sagrada”. Mais que os tratados teológicos, é a poesia - se é verdadeira poesia - que faz presente o mistério de Deus, mesmo quando parece negá-lo. De fato, cada verdadeira obra de arte revela sempre o homem que permanece sendo o sacramento de Deus tanto quando imerso no

bem como quando confuso e perdido no mal.

Barsotti observa como na poesia em geral não se pode nunca encontrar uma pura negação de Deus e isto porque o homem não pode dizer a si mesmo sem dizer Deus; mesmo no pecado ele permanece a imagem de Deus. E isso vale, mesmo quando nela se encontra a angústia do homem por não poder encontrar a Deus, mesmo quando só há o sentido do vazio no desespero de não poder conhecê-lo e até a vontade de fugir Dele. Conforme ele afirma:

A grandeza de um poeta é a de ser capaz de falar com cada um. Então, todos fazem “sua” síntese, mas não devem presumir que finalmente esgotaram todas as buscas, tornando inútil a leitura. Todo homem é inesgotável e, em sua poesia, participa da sua inesgotabilidade. Afinal, a única síntese válida só pode ser feita por aqueles que vivem além do histórico e do tempo. Ele somente é o verdadeiro juiz. Podemos nos colocar em seu lugar e ver com os olhos? (BARSOTTI, 2006, p. 19).

É verdade que nenhuma palavra humana poderá estar no mesmo plano da Bíblia, é também verdade que a experiência humana revela Deus; “cada poesia, se é palavra verdadeira, é também palavra de Deus” (BARSOTTI, 1992, p. 120), por isso “a leitura dos verdadeiros, grandes poetas é análoga à leitura da Sagrada Escritura”, porque em cada grande poesia esta misteriosamente presente o verbo.

Aquilo que aflige maiormente Barsotti, não é o fato de que o cristianismo não consiga reconhecer aquilo que é seu, ou seja, aquilo que é cristão, enquanto autenticamente humano. Para Barsotti, o dever do cristão é aquele de saber “transformar em oração a vida dos homens” (BARSOTTI, 1992, p. 62).

Ele pensa em particular na revolta e angústia de alguns autores contemporâneos como Montale e Brecht; e como cristão sente o dever de conhecer e interrogar para assumir as suas experiências. Sem fazer isso, a vida cristã arrisca de tornar-se formal e vazia; se quer salvar os homens e a si mesmo, o cristão não pode simplesmente viver a parte de-

les, mas “deve assumir o peso da sua experiência humana, deve ser um com eles sem cessar de ser um com Deus” (BARSOTTI, 1995, p. 258).

Para Barsotti, o não crente é melhor, mais sincero, autêntico. O homem que pensa e afirma não ter fé é, em grande medida, uma evocação constante a um conhecimento verdadeiro e profundo de Deus. Ele reconhece o valor religioso do ateísmo no ajudar o crente a superar toda idolatria e toda tentação de fechar-se em si, é assim que, para Divo Barsotti, a relação com a literatura ateia é compreendida.

Até o fim da sua existência o comportamento de Barsotti nas relações com o não crente foi estritamente aberto; ele sempre reconheceu um grande valor na posição do ateu, interrogando-se sobre os valores profundos que estão na sua base. Não hesita em usar termos fortemente provocatórios quando denunciando a pobreza e a fraqueza do cristianismo do seu tempo, ele escreve assim: “aqueles que o negam parecem que conheçam a Deus mais que aqueles que dizem que acreditam” (BARSOTTI, 1995, p. 258).

Barsotti faz o esforço de aproximar-se do mundo dos ateus. Em seus escritos ele confessa que faz recurso com prazer às obras dos ateus mais que dos livros da teologia e da espiritualidade cristã, e não faz referência somente a clássicos como Dostoievski, mas também a Nietzsche que deu testemunho de Deus na sua vida por meio da luta contra Ele.

Um outro aspecto a se destacar no âmbito da reflexão de Barsotti é a relação que ele viveu com alguns grandes autores da literatura. Entre os seus preferidos Leopardi e alguns clássicos da tragédia como Eurípides. Barsotti nunca busca uma diversão estéril na literatura dos romances e das poesias, e nem mesmo busca apenas as suas noções. Aquilo que ele busca é poder viver com eles uma comunhão espiritual e receber nutrimento interior, para ele, Deus mesmo se comunica com os homens através dos santos e dos poetas: “São necessários poucos versos para salvar um poeta” (BARSOTTI, 2001, p. 11).

O último valor da poesia de Leopardi, como qualquer outro verdadeiro poeta, continua sendo seu valor religioso. Se eu disser último, quero dizer, sim, o valor mais secreto, mas também o supremo, não só porque é maior, mas acima de tudo é o valor que mais do que qualquer outro é verticalmente resumidor de cada outro valor. Se o homem não tem o fim senão a Deus, Deus permanece sempre, mesmo que seja negado, e enquanto é negado, o último interlocutor do homem (BARSOTTI, 2006, p. 13).

Nos escritos de Barsotti, há ainda uma interessante relação entre o amor pelos santos e o amor pelos poetas. Ele se interroga sobre o fato de que a poesia e a santidade permanecem, frequentemente, isolados entre si, como se estivessem em dois mundos distintos, e demonstra como na história da literatura são poucos os grandes santos que existem. O gênio quase sempre cresce distante da comunidade de fé, quase como se Deus tivesse medo da inteligência do homem.

Barsotti não esconde que a grandeza de Dostoevskij o atrai mais do que aquela dos santos; confessa também que a grande poesia e a grande pintura revelam a profundidade da vocação humana. Ele necessita do gênio como necessita do santo. Necessita do gênio para poder conhecer o drama e para experimentar a vertigem que o atrai ao abismo. O gênio é para ele, então, um guia como foi Virgílio para Dante que o conduziu sobre os destinos do mundo de Deus.

3 Uma reflexão sobre a palavra humana e a Palavra de Deus

Da pesquisa desenvolvida até este ponto fica evidente que um dos vínculos de união entre a literatura e a teologia é a palavra. E toda palavra é criadora, pois somente uma é a Palavra e toda palavra deriva dela. Conforme afirma Naro:

A começar pelo próprio termo “palavra”, a literatura é a arte da palavra humana, ou melhor, a palavra humana dita e escrita com arte. A teologia, ao invés, é o co-

nhecimento de uma palavra-outra, escutada antes ainda que seja pronunciada ou escrita pelo homem, com uma consciência crente - isto é, com o exercício de uma fé pensante e pensada – de que tal Palavra é Deus (MASSIMO, 2012. p. 12).

Toda palavra humana escrita ou pronunciada, busca um ouvinte ou leitor, como também uma significação fora de si. Afinal, a palavra por si é vazia, se não significa nada. Ela significa algo quando encontra alguém onde o significante pode ser reproduzido ao ouvir ou ler a palavra. Portanto, a palavra humana tem valor real na medida em que cria significado fora de si.

Partindo deste princípio a teologia recorda que Deus é Palavra, e cria fora de si cada vez que se comunica. Na Trindade o Pai se comunica todo fora de si gerando o Filho que se devolve todo ao Pai; esta comunicação é o terceiro da trindade, o Espírito Santo⁶. E depois Deus, cria o mundo e o homem também pela Palavra quando se comunica fora de si. É isto que testemunham as Escrituras no prólogo joanino: “No início era o Verbo, o Verbo estava voltado para Deus, e o Verbo era Deus. Ele, no princípio, estava voltado para Deus. Tudo foi feito por meio dele, e sem ele nada foi feito. O que foi feito nele era vida, e a vida era a luz dos homens” (Jo 1,1-5).

Em Jesus Cristo, a Palavra e a palavra se conjugam numa relação tão intrínseca que ele revela o Reino comunicando-se aos homens com as palavras dos homens, e esta palavra também é geradora. Gera cura, gera comunidade, gera esperança. Gera uma copiosa redenção para todo o gênero humano. O texto joanino diz que quem a acolheu viu a luz. O mesmo pode-se dizer de Jesus-Palavra que também veio ao mundo para ser acolhido:

Ela veio ao que era seu, mas os seus não a acolheram. Mas a quantos a receberam, aos que crêem no

6. Cf. Agostinho. *A Trindade*. 7.12, p. 256-257; 8.1, p. 259; 6.9, p. 227-229; 5.10-16, p. 203-213; *A doutrina cristã*. 1.5, p. 46-47; e Hilário de Poitiers. *De trinitate*. 6,9.

seu Nome, deu-lhes poder para se tornarem filhos de Deus, os quais foram gerados, não do sangue, nem da vontade da carne, nem da vontade do homem, e sim de Deus. E o verbo tornou-se carne e armou sua tenda entre nós. Nós contemplamos sua glória, glória como de unigênito do Pai, cheio de Graça e de verdade (Jo 9-14).

Tanto a palavra humana como a Palavra de Deus têm potência criadora quando acolhidas. Elas precisam sempre de um interlocutor. Pelas suas palavras, o homem chega aos limites de seus questionamentos e manifestos. Suas afirmações e seus questionamentos, seus personagens e dramas são palavras humanas que fazem perguntas; perguntas profundas sobre a existência e sobre si mesmos. São perguntas radicais que buscam uma Palavra Maior, uma explicação, uma resposta. Naro diz que Deus é uma Palavra-outra, onde o homem pode ampliar os confins de sua própria palavra:

Deus é uma Palavra-outra que prefere ecoar no ritmo rapsódico e no paradoxo, nos merismas e nas parábolas, nos aleluias alegres dos salmos e na controvérsia blasfêmia de Jó. Esta Palavra-outra não pode ser pronunciada muito menos explicada. E, contudo, se deixa sussurrar e se deixa absorver nas experiências humanas mais radicais, aquela do amor e aquela da dor, da amizade e da traição, da compaixão e da solidão, da morte e da esperança (NARO, 2012, p. 15).

O teólogo Massimo Naro, em um artigo sobre questões radicais da literatura secular, afirma que a relação entre teologia e literatura é possível “não só porque a teologia não raramente se expressa em termos literários, mas também porque, a nível mais profundo, a sua forma original é aquela orante, e, portanto, aquela poética e narrativa” (NARO, 2012, p. 15); a partir disso se pode derivar uma teologia literária. Divo Barsotti, por isso, afirma que “cada literatura é sagrada” (BARSOTTI, 1993, p. 11), ao passo que, na medida em que revela o homem, também revela Deus.

Conclusão

Na literatura se traduz a história humana que é sempre uma história de indagação, em busca de algo ou alguém que possa responder questões e conflitos que movem o cotidiano do homem. Esta procura leva o ser humano a se perguntar sobre os seus limites, a sua origem, seu fim, procura algo que permita ver além de sua fronteira estritamente humana. Perguntas radicais que são inerentes à dimensão transcendente do ser humano, e vão muito além das questões habituais, tais como “o que devo comer?”, “Quem ganhará a Copa este ano?” Ou “Devo vestir uma camisa branca ou vermelha?”.

Para procurar as respostas, o homem sempre cria, inventa, persegue o novo; multiplica suas palavras em perguntas, discursos, teorias, blasfêmias ou contos fabulosos para expressar aquele mundo interior, por vezes confuso, às vezes duvidoso; porém, sempre acaba chegando a um limite que não pode transpor sem fazer recurso ao outro-de-si.

Estas perguntas, mesmo se não forem claras até mesmo a quem as põe, são sempre questões sobre Deus, de Deus e para Deus, como afirma Divo Barsotti refletindo sobre a palavra do homem: “Devo dizer que em vão se pretende que a palavra do homem seja dirigida ao homem somente, porque o valor último da palavra do homem é aquele de ser oração, uma palavra dirigida a Deus. E se a palavra é blasfêmia não deixa por isso de ser oração” (BARSOTTI, 2006, p. 13).

Mesmo na verdadeira literatura este é o propósito original: levar o leitor a fazer-se as mesmas perguntas que, por assim dizer, incomodam o autor. Questionar-se é fácil, fazer a pergunta certa resulta menos fácil. Ser capaz de elaborar com palavras o que desafia a alma é complicado, o autor que consegue fazer isso merece ser lido e meditado. Conforme afirma Manzatto:

Mas há que se respeitar a literatura, como já foi dito antes. Não se pode obrigar um autor ou um texto literário a manifestar interesse pelas questões teológicas se

ele assim não o quiser. O risco aqui é o de se assumir apenas um tipo de literatura dita religiosa ou cristã, deixando de lado o que se chamaria de “literatura profana”. Ora, a literatura que interessa à teologia é toda ela, inclusive a não religiosa ou mesmo ateia. Não se pode fazer um processo de confissão religiosa de uma obra literária para que ela interesse à teologia, já que seu primeiro referencial não é o religioso. Um método teológico de abordagem da literatura tem de valer para todos os tipos de obras literárias (MANZATTO, 2007, pp. 09-10).

Propondo uma reflexão teológica sobre a literatura, Divo Barsotti reconhece a literatura como uma palavra dirigida ao homem e a Deus o interlocutor final: “A grandeza de um poeta é aquela de ser capaz de falar a qualquer um. Assim cada um faz a ‘sua’ síntese, mas não deve presumir de ter finalmente exaurido cada procura, tornado inútil outra leitura. Cada homem é inexaurível e a sua poesia participa da sua inexauribilidade” (BARSOTTI, 2006, p. 19).

Além do mais, “a única síntese válida pode fazer somente quem vive além da história e do tempo. Ele somente é o verdadeiro juiz. Podemos colocar-nos em seu lugar e ver com seus olhos?” (BARSOTTI, 2006, p. 19).

Quando Deus fala, Ele fala para fora de si, criando; e quando fala, faz do homem seu interlocutor final; é para o homem que a palavra se manifestou ao mundo e é no homem que ela ganha símbolo. A palavra do homem é potência da palavra de Deus.

Portanto mesmo quando um livro não fala do nome de Deus ou não está se ocupando em falar de coisas sagradas ainda assim diz Deus, pois na palavra - mesmo aquela mais profana - o homem sempre cria e o criar pela palavra é preeminência de Deus, primeiro criador que criou do verbo, e estas palavras do homem são sempre um falar do mundo humano para poder expressá-lo fora de si para um outro-de-si. Interlocutor primeiro da literatura é o homem, mas Deus nunca deixará de ser o interlocutor último de toda prosa e verso.

Referências

- ALTRAN, José. Entrevista: prof. Alex Villas Boas. *Revista Último Andar*. São Paulo, PUCSP. n. 25, pp. 15-23. set. 2015. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/ultimoandar/article/download/24649/17538>>. Acesso em: 11 de mar. de 2018.
- BARSOTTI, Divo. *Alla sera della vita*. Diário 1996-1997. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 2001.
- BARSOTTI, D. *La presenza donata*: Diário 1979-1980. Treviso: Santi quaranta, 1992. p. 120.
- BARSOTTI, Divo. *L'attesa. Diário 1973-1975*. Torino: Società editrice internazionale, 1995.
- BARSOTTI, Divo. *La Religione di Giacomo Leopardi*. Cinisello Balsamo: San Paolo, 2006.
- BARSOTTI, Divo. *Luce e silenzio*. Diário 13 marzo 1985-17 maggio 1986. Bologna: Dehoniane, 1993.
- BALLARINI, Marco. *Teologia e letteratura*. Brescia: Morcelliana, 2015.
- BARCELLOS, Carlos José. Literatura e teologia: perspectivas teórico-metodológicas no pensamento católico contemporâneo. *Revista Numen*: Juiz de Fora, v. 3, n. 2. pp. 9-30. 2000.
- CANTARELA, Antonio Geraldo. A produção acadêmica em Teopoética no Brasil: pesquisadores e modelos de leitura. *Revista Teoliterária* V.8 N. 15, 2018. pp. 193-221.
- CENTRO CAMMARATA. *Biografia di Dom Massimo Naro*. Disponível em: <<http://www.centrocammara.com/direttore.html>>. Acesso em 11 de mar. 2018.
- CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt>> Acesso em 10 de dezembro de 2017.
- LUSSI, Carmem. A linguagem no fazer teológico: elementos do legado de Rahner sobre literatura e poesia. *Revista Teoliterária*, v. 1, n 2, 2011.
- MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura: aproximações pela antropologia*. Disponível em: <<http://www.alalite.org/files/IColoquio/docs/Manzatto.pdf&ved=2ahUKEwi5k6KH0IDZAhUBW5AKHSfDBWlQFjAKegQIDRAB&usq=AOvVaw2LhYFe1Iz14H-f5Qy3Cr8n>> Aceso em: 18 de janeiro de 2018.
- MANZATTO, Antonio. Teologia e literatura: bases para um diálogo. *Revista Interações – cultura e comunidade*, Belo Horizonte, v.11 n.19, p. 8-18, jan./jun.2016. Disponível em: <<http://periodicos>

pucminas.br/index.php/interacoes/article/view/P.1983-2478.2016v1_1n19p8/9905>
Acesso em 18 de janeiro de 2018.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura: reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1994.

NARO, Massimo. *Sorprendersi dell'uomo*. Assisi: Città Editrice, 2012.

SILVA, Gilberto Ribeiro e. *Marie-Dominique Chenu*. Disponível em: <<http://teologia-contemporanea.blogspot.com.br/2009/02/marie-dominique-chenu-1895-1990.html>> Acesso em: 22 de janeiro de 2018.

SPADARO, [Antonio](#). *Letteraruta come teologia*. Milano: Jaca Book, 2008.