

o inumano

manuel da costa pinto*

Procuramos o Bem através do Mal. De Baudelaire a Artaud, de Dostoiévski a Céline, de Mallarmé a Beckett, a modernidade nos acostumou conviver com anti-heróis que buscam a transcendência e o sublime através da abjeção e da auto-imolação. O grotesco, o estranho, o disforme, o onírico, o desviante e o perverso são modos de, a um só tempo, presentificar a experiência do choque que está no cerne da condição moderna e de abalar nosso sistema de representações, constituindo, pela enunciação do não-sentido, um sentido renovado, conseqüente com a perda de um fundamento único para o existente.

Esta crise do fundamento único (político, moral, religioso, metafísico) se confunde com a própria modernidade e com sua progressiva guinada estética (a transição da representação da verdade para as verdades da representação). Como diz Jean Starobinski em *Montaigne em Movimento*, “o discurso da ciência moder-

* Editor, ensaísta e crítico no jornal A Folha de S. Paulo, jornalista e mestre em Teoria Literária pela USP, autor de “Albert Camus - Um Elogio do Ensaio” (Ateliê Editorial).

na se desenvolverá (...) em uma polêmica incessante contra as ilusões da percepção sensível e da imaginação indisciplinada (...); o progresso do saber dará origem a uma confiança cada vez mais segura em relação aos poderes da consciência, armada do instrumento matemático e do método experimental. (...) O sensível, todavia, não pode ser apagado: é a experiência primeira. Mesmo quando triunfava, no século XVIII, a ‘verdade lógica’, foi preciso que a linguagem filosófica constituísse uma nova categoria — a da ‘verdade estética’ — para atribuir uma legitimidade (certamente inferior) ao que a natureza ou a arte oferecem à percepção direta de nossos sentidos. (...) Precisamente no momento em que se impunha incontestavelmente a abordagem ‘copernicana’ da realidade física, a *literatura* recebeu o estatuto que a caracteriza na idade moderna: é o testemunho de uma ‘experiência interior’, de um poder da imaginação e do sentimento, sobre os quais o saber objetivo não tem poder”.

Aquilo que Starobinski diz sobre Montaigne vale para toda a modernidade, para um tipo de escrita que — a despeito do gênero literário ao qual pertença — está impregnada pela tensão entre a desesperança filosófica de compreender a essência do mundo e representações literárias que circulam ao redor desse vazio ontológico (o caráter irreduzível da experiência interior e, por extensão, a realidade fugidia do mundo exterior), nomeando-o, trabalhando-o estilisticamente e restaurando, na superfície da obra, uma precária unidade de sentido, cuja nostalgia e impossibilidade animam o movimento da própria escrita.

Essa “conversão estética”, que Starobinski identificou em Montaigne, pode ser encontrada tanto no niilismo perspectivista ou na filosofia da não-identidade quanto na absolutização do fenômeno estético con-

tida nas idéias de Novalis (“A poesia é a religião original da humanidade”) e dos primeiros românticos (que são, literariamente, os precursores da crise da razão que atinge seu apogeu no fim do século XIX). Na verdade, ao sugerir que existe uma linhagem de escritores que dramatizam a busca dos fundamentos dos seres e das coisas e os abismos de sua impossibilidade, estou pensando nos escritores que abordaram — de maneira mais ou menos explícita — um tema recorrente na literatura ocidental: o tema da *morte de Deus*.

Presente em diferentes autores de diferentes épocas, o tema da morte de Deus pode ter diferentes conotações. Há, por exemplo, o *topos* romântico — analisado por Octavio Paz em *Os Filhos do Barro* — pelo qual poetas como Jean Paul ou Nerval anunciam, numa clave paródica em relação à religião, o desaparecimento de Deus na cena espiritual, que passa a ser ocupada (ou criada) pela mitologia pessoal de autores como Blake, Coleridge, Hölderlin, etc. Matando ou satanizando a divindade, o poeta romântico diviniza a poesia: “O poeta desaloja o sacerdote e a poesia se converte numa revelação rival da escritura religiosa”, conclui Paz.

Mas há também uma conotação que corresponde a um espectro mais amplo: aqueles autores que — desconfiando dos poderes do conhecimento para atingir as essências e recusando-se a substituir o saber inessencial da filosofia e da ciência pela “verdade” estética — depositam a última esperança de transcendência numa autoridade divina cuja morte, quando se anuncia, só pode ser contemplada com um frêmito de pavor metafísico. O sentimento de solidão perante um céu vazio e as paisagens abandonadas pela graça, a devoção a cosmologias imaginárias, a construção de cate-drais invisíveis, o sofrimento sem remissão e o gozo

sem porvir, as contrições da razão, o apego desesperado a um corpo que apodrece, a corrupção moral de um mundo sem salvação, o impulso irresistível em direção a um absoluto no qual não se crê — são sentimentos que estão no cerne de um certo tipo de literatura em que as aventuras da forma sempre traem as meditações da moral e em que, inversamente, as aflições espirituais se desencadeiam a partir do contexto ficcional que as encena.

É no âmbito dessa aflição existencial que nasce a representação literária da morte de Deus como uma espécie de *emblema* de uma determinada condição moral e de uma determinada estrutura epistemológica do homem diante do mundo. O autores que mais explicitamente formularam esse tema foram Nietzsche (sobre quem falarei mais à frente) e Dostoiévski.

No caso do escritor russo, pode-se dizer que a seqüência central de sua obra, a cena que articula retrospectivamente toda a evolução de seus romances e contos, está naqueles capítulos de *Os Irmãos Karamazov* que compreendem o encontro de Ivan e Aliocha no *traktir* “A Capital” e a parábola “O Grande Inquisidor”.

Não cabe aqui esmiuçar as diferentes possibilidades de interpretação destes episódios, mas talvez seja suficiente dizer que a personagem de Dostoiévski postula ali a insuficiência do saber humano para resolver as mais importantes questões espirituais e, assim, faz com que todas as nossas ações dependam da existência de um Deus que não existe ou que, na hipótese de existir, deverá ser negado. Para Ivan Karamazov, a inteligência está submetida “inteiramente à geometria euclidiana” e, portanto, não pode compreender que o sofrimento sobre a Terra seja justificável por um mundo que está para além das leis espaciais que a regem.

Sua resposta é uma rejeição daquilo que se pretende feito à imagem e semelhança de Deus: “Houve um velho pecador no século XVIII que declarou: *Si Dieu n’existait pas, il faudrait l’inventer*. E com efeito, o homem inventou Deus. (...) Quanto a mim, já resolvi há muito tempo não perguntar mais a mim próprio se foi o homem que criou Deus ou se foi Deus que criou o homem. (...) Assim, pois, eu aceito Deus de boa vontade, e também Sua sabedoria e Seus desígnios, que nós não conhecemos absolutamente”. E, depois de citar as atrocidades que acometem os inocentes, Ivan conclui: “Recuso-me categoricamente a aceitar o mundo de Deus; sabendo que ele existe, não o admito entretanto”.

Tal rejeição assume duas feições ao longo do romance. A primeira é a afirmação pura e simples de que Deus não existe e que, portanto, “tudo é lícito” (frase que Ivan dissera na reunião com o *starets Zossima* e que Aliocha relembra ao final do encontro entre ambos), lançando o homem no mais profundo abismo moral. A segunda é a afirmação de que, mesmo que admitamos a existência de Deus, seus desígnios permanecerão ocultos, de modo que nossa liberdade para hesitar entre o Bem e o Mal é a fonte da maior aflição — à qual os inquisidores reagem oferecendo-nos uma servidão feliz, uma utopia negativa que já estava prefigurada nos devaneios de personagens demoníacas como o “homem subterrâneo” de *Memórias do Subsolo*, o Raskólnikov de *Crime e Castigo* e o Stavroguin de *Os Demônios*.

É claro que não se pode tomar a personagem pelo autor/narrador e que o apólogo de Ivan Karamazov não se confunde com a voz de Dostoiévski, mas o fato é que a representação mais geral de *Os Irmãos Karamazov* coloca como eixo central do romance um problema que percorre toda a obra do escritor: de um lado, colhe as

conseqüências morais do ateísmo, explorando ao máximo esse cenário do qual Deus se retirou sem deixar substituto; de outro, convida à reação assassina contra uma divindade que — ainda que existente — aprofunda o sofrimento dos humilhados e ofendidos.

Pelas mesmas razões, o maior romance de Dostoiévski é uma espécie de pedra angular de toda uma tradição de escritores “deicidas”. *Os Irmãos Karamazov* concentra, em maior ou menor grau, as principais variações do tema da morte de Deus que percorrem a história da literatura e do pensamento ocidentais. Estão ali, claramente, a sensualidade herética de Sade, a melancolia desesperada de Leopardi, a santidade laica de Camus e o misticismo niilista (ou seria um ceticismo místico?) de Cioran. Mas, assim como esses autores vivenciam a experiência da falta de fundamento e elaboram o luto da perda de Deus (às vezes ostentado sob um véu de luxúria, como no caso de Sade), há uma outra categoria de autores que, procurando restaurar a ordem perdida através da arte ou do exercício da razão, acabam aprofundando as fendas sobre as quais se erguem edifícios destinados a reconciliá-los com o mundo. A justificação do Mal em Santo Agostinho, a cosmologia poética criada por Dante para mitigar num plano poético ideal a crise do modelo teológico de apreensão do mundo, a religião natural de Montaigne, o deísmo de Diderot e os paraísos subterrâneos do próprio Dostoiévski são expressões daquela nostalgia da identidade que vem sempre de par com a consciência de sua impossibilidade. As tentativas que eles fizeram de “salvar Deus” muitas vezes aprofundam sua perda — o que pode ser vivido com pavor e patetismo (casos de Agostinho, Dante e Dostoiévski), mas também pode revelar as intenções ocultas de uma “apologia deicida” (casos de Montaigne e Diderot).

Esse breve (e certamente impreciso) panorama mostra até que ponto a necessidade de um fundamento para o humano acompanha a reflexão filosófica e a representação literária. Obviamente, o tema da *morte de Deus* é um caso limite — que, no entanto, está no coração da obra de um autor central para a filosofia contemporânea como Nietzsche.

De alguma forma, o “deicídio” de Nietzsche é complementar ao de Dostoiévski. Neste, Deus é inaceitável por razões morais, mas, ao mesmo tempo, sua desapareição é sentida como uma tragédia *para o homem*. No caso do pensador alemão, os ídolos religiosos foram banidos pelo homem moderno, pelo Iluminismo confiante no progresso da ciência e desconfiado das superstições, mas sobrevivem na forma de abstrações (Bem, Mal, Verdade, Falsidade, Justiça, Virtude) que impossibilitam a reconciliação trágica do homem consigo mesmo — algo que só poderá acontecer com a morte de Deus, que Nietzsche anuncia em *A gaia ciência*.

Seja como for, estes casos paroxísticos de crise da metafísica ou de tentativa de superação da metafísica apontam para um projeto claro: a preservação ou instituição da *autonomia do humano* e de suas esferas morais e existenciais. Divinizar a poesia ou dessacralizar Deus, reivindicar o direito humano de substituir Deus, mesmo que ao preço da submissão a uma natureza corrompida e destrutiva (Sade), ou ao preço de uma refundação política violenta do mito de Prometeu (caso dos niilistas russos) — todas essas propostas estético-literárias oscilam entre o reles e o sublime, mas há nelas uma fidelidade ao humano, a fidelidade a um além do homem formulado pelo próprio homem (Nietzsche) ou a fidelidade a um homem que *está aí*, com sua face abjeta e contraditória.

A insubmissão e a perversão mais radical são, paradoxalmente, formas de defender a criatura contra o criador — e, mesmo quando estamos num registro distante dessas reverberações metafísicas, sente-se que há uma sacralidade profana na subversão, como acontece, por exemplo, com um escritor como Céline. Seu elogio da abjeção e sua confissão de egoísmo estavam destinados a ridicularizar todo e qualquer programa estético-político — e, no entanto, há tanta *verdade* nesse reconhecimento da mesquinharia e da covardia universais que a obra de Céline consegue o milagre de atingir o sublime através da sordidez, preservando intactas as iluminações de seu *bas fond* existencial e os encantamentos de sua prosa talhada por espasmos de agonia.

Dos dadaístas aos surrealistas, de Artaud a Bataille, de Kafka a Beckett, nosso século iconoclasta é pródigo de seres insubmissos e espíritos revoltados que reivindicam a verdade da transgressão: o estranho, o grotesco, o *outro* advogam uma ampliação dos limites daquilo que é tolerável pela razão, até o ponto em que a própria razão é forçada a recensear seus domínios e a assimilar essa “perversidade polimorfa” como sendo sua segunda natureza. Através do Mal, enfim, chegamos ao Bem.

* * *

Há algo de incômodo — já que esse é o nosso mote — nessa epifania, nessa reconciliação com o mundo através da negatividade. Sartre notou isso em seu livro sobre Baudelaire. Afinal, por que se insurgir contra o mundo, por que fazer profissão de fé no anátema, por que celebrar missas negras, por que glosar esse espetáculo de silêncio, dor, opacidade e desrazão se, ao final, os objetivos dessas heresias e dessas litanias do

Mal não diferem muito dos objetivos da moral e da espiritualidade convencionais? Se o exercício do Mal pelo Mal nos conduz a uma forma secularizada de Bem, esse exercício não difere em *essência* e *necessidade* — mas apenas como *acidente* e *contingência* — da busca do Bem em sentido metafísico ou idealista.

Tal incômodo, porém, logo se dissipa se pensarmos que esse Mal libertador e essa verdade da transgressão culminam não em uma restauração da ordem do espírito, de uma abstração que renega o humano, mas numa fidelidade ao homem e a suas representações, numa ética da escrita. Pois é pela experiência da escrita, pela *poiesis*, pelo fazer poético, pelo ato de fabricar algo a partir de nossa dimensão limitada e mortal, que alternamos à incompreensível ordem divina uma outra ordem, humana, demasiado humana — a ordem das palavras, que certamente comporta transcendência (um além do homem), mas sempre a partir da imanência da linguagem. É nessa direção, aliás, que aponta a resposta de Bataille a Sartre em *A literatura e o mal*.

Há, porém, um incômodo que me parece mais radical, justamente porque é a negação não da metafísica, do idealismo ou dessa imagem idealizada que afasta o homem do homem (negação que, afinal, culmina numa positividade). A história da literatura apresenta alguns casos raros em que a linguagem afirma sua insuficiência absoluta, enuncia a inutilidade da arte e, por meio desta, a inviabilidade fundamental do homem. Essa dupla recusa da vida e de suas formas de representação encontra expressão paroxística em Pascal e Tolstói, na condenação jansenista de toda existência mundana e na condenação da arte como forma de perpetuação da inutilidade humana.

Pascal e Tolstói — autores tão díspares entre si — esvaziam todo e qualquer projeto de superação das contingências pela práxis e de refundação do sentido pela linguagem. Eles são, respectivamente, referência obrigatória para a separação razão pura/razão prática e para a consumação e apoteose do romance (essa epopéia do espírito); ao mesmo tempo, são incômodas expressões de anti-modernidade no coração da modernidade: Pascal e Tolstói não ultrapassam a desrazão essencial da existência por meio da transcendência espiritual, da idéia de liberdade ou da estetização, mas pela aniquilação simbólica (e pessoal) de qualquer laço de sociabilidade ou linguagem que preserve a memória do humano.

Bem entendido, a anti-modernidade de Pascal e Tolstói não é de forma alguma algo que esteja no centro de suas obras. Se eles são um incômodo para essa modernidade que, de alguma forma continua a nos seduzir e que é o ar que respiramos, é porque há neles, em germe, um projeto de negação da autonomia do humano, do caráter prometeico que reconhecemos como nossa *arché*, como aquilo que nos dá forma, função, matéria e finalidade.

Admitamos, por um momento, que Pascal e Tolstói sejam essencialmente modernos.

A leitura que se faz de Pascal à luz da filosofia e da lingüística contemporâneas, por exemplo, vai bem além do sentido apologético de seus *Pensamentos*. Como observa Gérard Lebrun, ao substituir a ordem do mundo por uma ordem sobrenatural (a “ordem da caridade”), Pascal não estava se curvando à ortodoxia cristã, mas revelando que nada estaria ao alcance do homem pela razão — a não ser as propriedades físicas e inessenciais dos objetos do mundo. “Esse antimetafísico permane-

ceu obcecado pelo ideal de uma *segurança* que a metafísica — ele foi o primeiro a vê-lo — não podia mais trazer ao homem ocidental. E não é de forma nenhuma desvalorizar a fé cristã de Pascal ligar essa necessidade à força do seu investimento religioso: ele chamou de ‘Jesus Cristo’ o único centro que permanecia possível. (...) Se Pascal se submete, é a uma religião que recriou na medida das suas necessidades; se ele se abandona a Deus, é que encontrou um referencial na antropologia agostiniana. A fé de Pascal foi para ele um meio de expressão e não uma ‘última instância’ que teria condicionado seu pensamento e sua vida. Foi a mutação que ele operou da metafísica em religião que fez dele um Moderno no coração da idade clássica”.

As conseqüências da hermenêutica pascaliana para a filosofia são bastante conhecidas. Antecipando Kant, ele anuncia o fim da metafísica e circunscreve a razão à descrição dos fenômenos do mundo natural, conferindo a suas meditações um fundo moral que — como um reflexo invertido desse mundo físico e “homogêneo” — encontra em Deus um ponto fixo que organiza e traduz sua verdade ontológica. E se esta é uma ontologia negativa, apenas entrevista, à qual o homem se agarra como consolação e aprendizado de sua condição miserável, isso não oblitera o caráter moral e, portanto, a finalidade antropológica de sua apologia religiosa.

Da mesma maneira, pode-se dizer que os principais livros de Tolstói reafirmam o primado do humano. A própria escolha do “romance” (esse gênero burguês, esse épico do indivíduo) denota a adesão do escritor à pluralidade e à irredutibilidade da alma. Encontramos em Tolstói temas presentes nas obras de Rousseau, Schiller ou Stendhal (o “bom selvagem”, a aspiração ao sublime, as verdades parciais da vida afetiva). Uma obra como *Ana Karênina* reúne em suas personagens — e

muitas vezes em uma única personagem — todo o mosaico possível de acepções do humano: os abismos interiores de desejo e culpa, os determinismos materiais e a tentativa de transcendê-los social e espiritualmente, as utopias políticas e religiosas, a fronteira tênue entre sanidade e demência, renúncia e ciúmes. Tolstói é o remate perfeito da épica burguesa, da arte como percepção do drama humano em sua totalidade fraturada — e seu repúdio ao estilo “mal-acabado” dos romances de Dostoiévski, por exemplo, demonstra o quanto havia de preocupação estética, de *l’art pour l’art*, nessa obra que se propunha flagrar os conflitos políticos de seu tempo (como é o caso de *Guerra e Paz*).

No entanto, também é preciso admitir que Pascal e Tolstói são essencialmente anti-modernos.

“A conversão verdadeira consiste em aniquilar-se”, escreve Pascal em seus *Pensamentos*. Deus é a única certeza que poderia nos oferecer um alívio. Todas as demais certezas (das matemáticas, da física, da substância extensa) são ontologicamente mudas: “O silêncio eterno desses espaços infinitos me apavora.” E em nenhum momento ele admite perder a possibilidade dessa certeza: melhor seria perder o homem. É essa a ética inumana da *aposta* pascaliana. Existem apenas duas possibilidades *razoáveis*: 1) Deus existe e, se apostarmos nele, ganhamos tudo (a salvação); 2) Deus não existe e, mesmo que apostemos nele em vão, não perdemos nada. A alternativa *não-razoável* seria apostar na concupiscência, no amor pela criatura, e constatar no além-túmulo que Deus existe, ganhando a danação. *Logicamente*, portanto, o razoável é optar pela danação na terra, na renúncia da vida em vida: a *aposta* pascaliana é uma forma de terrorismo lógico que assimila a conversão à aniquilação.

Tudo o que é certo é nada, menos Deus, que é tudo, ainda que seja incerto. Por isso, no opúsculo intitulado *Sobre a conversão do pecador*, Pascal insiste em que uma alma está convertida no momento em que “considera as coisas percíveis como (...) já percidas”, no momento em que “começa a considerar como um nada tudo aquilo que deve retornar ao nada, o céu, a terra, seu espírito, seu corpo, seus parentes, seus amigos, seus inimigos, seus bens, a pobreza, a desgraça, a prosperidade, a honra, a ignomínia, a estima, o desprezo, a autoridade, a indignância, a saúde, a doença e a própria vida”.

Numa reunião dos aforismos pascalianos sobre os costumes e os poderes, André Comte-Sponville escreveu esta frase admirável: “O extraordinário em Pascal (...) é que ele não crê em nada: nem na justiça, nem nas leis, nem na tradição, nem no progresso. *A fé o protegia de nossa superstição*: ele só acreditava em Deus; o resto lhe aparecia sob a luz mais impiedosa, desprovido, não certamente de razão (qual o efeito sem causa?), mas de toda justificação ou legitimidade absolutas” (*Pensamentos sobre a Política*; grifo meu). Haveria forma mais eloqüente de definir a recusa radical do humano que subjaz à antropologia de Pascal?

Essa defesa da aniquilação parece de maneira muito mais nuançada em Tolstói. Não encontramos em Tolstói um programa de degradação sistemática da vida em sociedade. Pascal falava para os libertinos; Tolstói era um libertino arrependido (talvez um libertino aposentado...). O autor de *Ressurreição* estava preocupado com o desenraizamento do povo russo e pregava o retorno à simplicidade da igreja primitiva e aos valores da vida camponesa — uma fuga do mundo tematizada, por exemplo, em um livro como *Padre Sérgio*. Em Tolstói, as crises religiosa, política (sua renúncia aos privilé-

gios de nobre latifundiário) e até mesmo estética (sua rejeição da arte ao final da vida) podem ser interpretadas como expressão das frustrações de uma utopia inspirada em Rousseau. A crítica ao “homem inútil” contida em *A Morte de Ivan Ilitch* deságua no vazio sem consolo do humanista confrontado com a morte e com um mundo que lhe escapa por entre os dedos. Enquanto escreveu, Tolstói jamais conseguiu se libertar de seu próprio talento literário, em nenhum momento ele consentiu em transgredir as regras da grande arte como forma de superação de suas limitações: quando a arte se demonstrou incapaz de transformar o mundo, abdicou dela. Mesmo *Ana Karênina*, que deveria ser uma condenação da vida “mundana”, se desdobra em dois enredos paralelos (a história da adúltera Ana Karênina e do camponês aristocrático Liévin) que resultam numa sinfonia perfeita, uma sinfonia como as de Beethoven.

Mas é justamente esse gênio da música que se transforma em um dos alvos de sua catilinária contra a arte supérflua, a arte distanciada do povo, a arte que ele degrada no libelo *O que é a arte?*. E é justamente Beethoven que fornece o mote para *A Sonata a Kreutzer*, a novela sobre um episódio de traição e crime passionnal em que Tolstói proclama o caráter nocivo das relações “artificiais”, dos saberes que garantem as relações sexuais como um fim em si mesmas (a medicina e seus métodos contraceptivos) e das artes que encarecem esses jogos de salão, essa coreografia dos corpos.

Há um moralismo tosco, “evangélico”, em *A Sonata a Kreutzer*. Mas há também um naturalismo ambíguo que percorre essa novela envolvente na trama e repulsiva no conteúdo. Para Tolstói, os encantamentos da vida em sociedade contrariam a natureza (a narrativa é pródiga em aproximações entre os atavismos humanos e a vida animal), mas, ao mesmo tempo, a nature-

za humana se divorcia da natureza *tout court* pelos seus objetivos (progresso, elevação espiritual, Bem, verdade). Ou seja, os objetivos “naturais” do homem são uma negação da própria idéia de sociabilidade e, no limite, da própria perpetuação do homem: “A Humanidade podia desaparecer”, sugere a Pozdnichev (personagem central de *A Sonata a Kreutzer*), ao condenar a procriação como um fim desnaturalizado pela concupiscência.

* * *

A radicalidade do espírito moderno está na demolição de todo fundamento, cujo emblema mais forte é o da morte de Deus, que afirma o primado do humano, a verdade de nossas certezas provisórias, nossa positividade negativa. O que seria, então, o avesso do moderno? Seria talvez a morte do homem (não no sentido foucaultiano, mas no sentido jansenista), o primado de um Deus ressurrecto, a verdade indiferente de nossas certezas teológicas. Pascal e Tolstói: dois crentes *contra* o homem, dois apóstolos do inumano.

RESUMO

A necessidade do fundamento para o humano, na literatura ocidental, encontra em percursos de escritores “deicidas”, uma problematização no limite. De tal forma que Deus, no Ocidente, evidencia a grande encruzilhada filosófica que deverá ser confrontada para pensar o humano: se Deus é moralmente condenável, a sua inexistência está no cerne da moderna tragédia humana.

Palavras-chave: literatura, humano, modernidade.

ABSTRACT

The necessity of a definition for the human condition, in Western literature, provokes radical questionings made by deicide writers. In the West, God is the philosophical measure that have to be faced in order to establish the “human”: if God is morally wrong, His inexistence is on the core of modern human tragedy.

Key words: literature, philosophy, modernity.