



Literatura e Sagrado

ENSAIOS

Juliana Pasquarelli Perez
Eduardo Gross
(Orgs.)



Literatura e Sagrado

ENSAIOS



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez



FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul

Vice-Chefe: Profa. Dra. Elizabeth Harkot de La Taille

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Coordenadora: Profa. Dra. Juliana P. Perez

Vice-Coordenador: Prof. Dr. Helmut P. E. Galle

Revisão final: Juliana P. Perez e Eduardo Gross

Conselho Editorial

Adna Cândido de Paula (Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri)

Fabrcio Possebon (Universidade Federal da Paraíba)

Frederico Pieper Pires (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Paulo Astor Soethe (Universidade Federal do Paraná)

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (Universidade Federal da Paraíba)

DOI 10.11606/9788575063866

Literatura e Sagrado

ENSAIOS

Organização

**Juliana Pasquarelli Perez
Eduardo Gross**



São Paulo

2019

L776 Literatura e sagrado [recurso eletrônico] : ensaios / Organização: Juliana Pasquarelli Perez ; Eduardo Gross -- São Paulo : FFLCH/USP, 2019. 2.769 Kb ; PDF.

ISBN 978-85-7506-386-6
DOI 10.11606/9788575063866

1. Literatura – Aspectos religiosos. 2. Literatura – Crítica e interpretação. 3. Análise crítica do discurso. 4. Ensaio. I. Perez, Juliana Pasquarelli. II. Gross, Eduardo.

CDD 801

Projeto gráfico: Zeta Studio
Diagramação: Propagare Comercial Ltda.

Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br>

Esta publicação recebeu o apoio financeiro da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Autorizada a reprodução e divulgação total ou parcial para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	9
<hr/>	
<i>Juliana P. Perez, Eduardo Gross</i>	
<i>Discussões filosófico-religiosas em A Montanha Mágica, de Thomas Mann</i>	13
<hr/>	
<i>Eduardo Gross</i>	
<i>As temporalidades de Lavoura Arcaica: polifonia e interxktualidade</i>	43
<hr/>	
<i>Marcella Abboud</i>	
<i>O protagonismo feminino em O Evangelho segundo Maria, de Armando Avena</i>	61
<hr/>	
<i>Andréa Beatriz Hack de Góes</i>	
<i>Manifestação do sagrado no âmbito do capitalismo</i>	85
<hr/>	
<i>Suzi Frankl Sperber</i>	
<i>Percepção violentada: poesia e alucinação</i>	115
<hr/>	
<i>Eduardo Guerreiro B. Losso</i>	

“O desconsolo é a poesia dos fortes”: possíveis diálogos entre
Murilo Mendes e Søren Kierkegaard 143

Edson Munck Jr.

Busca e percepção do mistério em O estudante empírico, de
Cecília Meireles 167

Juliana P. Perez

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne textos escritos por integrantes do Grupo de Trabalho *Literatura e Sagrado* da ANPOLL. Fundado em 2009, por iniciativa de Suzi Frankl Sperber, o Grupo de Trabalho Literatura e Sagrado tem procurado desenvolver estudos transdisciplinares sobre as diversas relações que podem ser estabelecidas entre os textos ditos literários e o âmbito do sagrado. Ao longo de nosso trabalho, delinear-se algumas linhas temáticas que também se refletem neste livro: estudos ricoeurianos (presentes nas análises de Eduardo Gross e Marcella Abboud); reflexões teóricas sobre as relações entre Literatura e Sagrado (como no artigo de Eduardo Losso); Literatura e Sagrado em formas narrativas (tema dos textos de Eduardo Gross, Andrea Hack e Marcella Abboud); Literatura e Sagrado em formas poéticas (nos textos de Juliana P. Perez e Edson Munck); Literatura e Sagrado em formas dramáticas (tema de Suzi F. Sperber).

Eduardo Gross analisa as *Discussões filosófico-religiosas em A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, identificando cada um dos personagens (Castorp, Settembrini, Naphta, Peeperkorn) com uma postura filosófica (especulativa, humanista, platônico-cristã, intuitiva, p. ex.). Mostra, assim, que, ao tematizar questões como a morte e do sentido da vida, a literatura não apenas entra em diálogo produtivo

com a filosofia da religião, mas configura uma resposta específica, não alcançável pelo discurso conceitual, que leva pela sua especificidade criativa a um “pensar mais”, como diria Ricoeur.

Vários textos deste livro abordam o problema da relação entre violência e o âmbito do sagrado, seja como crítica ao momento em que o sagrado perde sua feição amorosa e se torna discurso ideológico-religioso, seja como possibilidade de que o sagrado inclua um momento de violência como parte de sua manifestação.

Em *As temporalidades de Lavoura Arcaica: polifonia e intertextualidade*, Marcella Abboud trata do romance de Raduar Nassar, publicado em 1975, analisando relações do romance com o texto bíblico, sobretudo do ponto de vista de sua transgressão. A figura de André perverteria a parábola do filho pródigo, na medida em que a narrativa “reproduz uma ordem baseada na desordem: calcada em dor, em tabus e em uma estrutura hierárquica e violenta”, como afirma a autora. A violência, aqui, acontece em cenas quase ritualísticas e está permeada por um discurso religioso que procura justificá-la, reafirmando assim uma ordem social desordenada.

O texto de Andréa Beatriz Hack de Góes analisa a obra *O evangelho segundo Maria*, do escritor baiano Armando Avena, de uma perspectiva feminista. Para tanto, apresenta a crítica ao patriarcalismo elaborada no romance, particularmente exemplificada nas personagens de Maria e Maria Madalena e na representação subversiva da imagem de ambas as mulheres. O paradoxo da violência também está presente na análise de três dramas americanos, *Buried Child*, de Sam Shepard; *Blasted*, de Sarah Kane e *Ariel*, de Marina Carr, feita por Suzi F. Sperber em *Manifestação do sagrado no âmbito do capitalismo*. Suzi Sperber analisa o fenômeno da exploração e iniquidade sobre o qual o capitalismo se funda, fenômeno representado nos três textos de forma especial nas figuras que são vítimas dessa violência em potencial e que

aparecem como um corpo morto ou “corpo-testemunho”. Entretanto, o corpo morto não é apenas denúncia: nas palavras da autora: “[O corpo-testemunho] Não é uma solução para o sistema político-econômico, mas é uma cunha do sagrado que resgata o que foi ultrajado em tempos e espaços capitalistas. O corpo-testemunho, sobretudo, é memória.”

Eduardo Guerreiro B. Losso, em *Percepção violentada: poesia e alucinação*, oferece uma discussão teórico-especulativa a respeito da poesia como forma humana de expressão diante da necessidade de reagir aos assombros que cercam sua existência. Dialogando com noções desenvolvidas por Christoph Türcke, Losso procura mostrar como o processo evolutivo humano possibilitou que diferentes formas de expressão servissem para o enfrentamento destes assombros: o simples grito, o ritual, o sacrifício, a imaginação, a poesia, a alucinação, os estados alterados de consciência. Dentro desta variedade, a pergunta que Losso persegue é se na modernidade, em princípio dessacralizada, espaço de uma mecânica das imagens e das palavras rápidas da interação cibernética, ainda há espaço para o poético. Trata-se de um convite para o leitor refletir sobre vários tipos de substitutos do sagrado na modernidade tardia expressos particularmente no âmbito literário.

A expressão do sagrado em textos poéticos parece deixar apenas implícita a questão da violência e do desconcerto do mundo para reforçar a possibilidade de um caminho positivo de percepção do sagrado. Edson Munck Jr., em “*O desconsolo é a poesia dos fortes*”: *possíveis diálogos entre Murilo Mendes e Søren Kierkegaard*, apresenta afinidades entre Murilo Mendes e Søren Kierkegaard no que diz respeito aos seus respectivos projetos de atualização da mensagem cristã. O conceito kierkegaardiano de disposição (*stemning*) é empregado para aproximar ambos os autores, implica a criação de uma disposição de ânimo correspondente no leitor, para que a peculiaridade e a pungência

– no caso, da mensagem cristã – seja percebida. Isso implica em uma apropriação do sentido que se propõe à existência a partir desta mensagem. Comum entre ambos é a recusa de um Cristianismo meramente institucional ou despersonalizado; daí a necessidade de uma releitura que revele a radicalidade existencial proposta pelo cristianismo em conexão com as vivências concretas do cotidiano. Ao mesmo tempo, ambos se recusam a aceitar que a existência humana possa se reduzir a uma esfera absolutamente racional, tal como a modernidade o propôs, cabendo à religião e à reflexão a seu respeito um papel importante.

No texto *Busca e percepção do mistério em O estudante empírico*, de *Cecília Meireles*, de Juliana P. Perez, busca-se analisar a possibilidade de uma radicalidade cognitiva, que une o aqui e agora ao transcendente. Em *O estudante empírico*, trata-se de assumir uma atitude de investigação e pergunta diante da “empíria”, que termina por descobrir uma unidade fundamental entre o real e o mistério das coisas. O conhecimento do real torna-se a percepção de seu mistério.

As inúmeras relações entre *Literatura e Sagrado* certamente podem ser analisadas a partir de feições teóricas e metodológicas diversas das apresentadas aqui, e são tão complexas que sua discussão quase impõe o nome – ao menos no caso deste livro – de *ensaio*.

Juliana P. Perez, Eduardo Gross
Janeiro de 2019

DISCUSSÕES FILOSÓFICO-RELIGIOSAS EM A MONTANHA MÁGICA, DE THOMAS MANN

PHILOSOPHICAL-RELIGIOUS DEBATES IN THOMAS MANN'S *THE MAGIC MOUNTAIN*

*Eduardo Gross*¹

Resumo

O romance *A Montanha Mágica* apresenta inúmeros debates pertinentes à fronteira entre a filosofia, a religião e a literatura. O próprio título da obra já apresenta o contraponto entre o mundo superior em que se localiza o sanatório, que é palco do enredo, e o mundo comum, raso, da planície. Ao penetrar neste mundo novo, mágico, quase que por acaso, o engenheiro Hans Castorp encontra o espaço da especulação. A natureza do tempo, os ideais humanistas e nacionalistas representados pelo italiano Settembrini, a visão platônico-cristã do judeu jesuíta Naphta, a personalidade dionisíaca de Peeperkorn e o encontro com o sofrimento e a morte que convidam à empatia e à reverência são alguns dos desafios que se colocam para o protagonista. Eles exemplificam como a literatura é um espaço importante para a tematização da reflexão filosófica em torno a temas religiosos. Além dos temas levantados pelo próprio romance, a apresentação dialogará também com interpretações de Paul Ricoeur e de Kuschel.

Palavras-chave: Thomas Mann; Montanha Mágica; humanismo; ideais; niilismo

1 Doutor em Teologia pela EST-RS; professor do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da UFJF. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2654429053268264> Email: eduardo.gross@uff.edu.br.

Abstract

The novel *The Magic Mountain* contains many debates that touch the limits between philosophy, religion and literature. Even its title already shows the contrast between the superior world in which the sanatory where the plot develops is located, and the common and shallow plane world. By entering this new magical world, almost by chance, the engineer Hans Castorp meets the realm of speculation. The nature of time, the humanist and nationalist ideals represented by the Italian Settembrini, the christian-platonic perspective of the Jesuit Jew Naphta, the Dionysian personality of Peeperkorn and the encounter with suffering and death, which invite to empathy and reverence, are some of the challenges posed for the protagonist. They exemplify how literature is an important realm of philosophical discussion about religious themes. In addition to the themes raised by the novel itself, here there are also some remarks about Ricoeur's and Kuschel's interpretations.

Keywords: Thomas Mann; Magic Mountain; humanism; ideals; nihilism.

“*Die Zeit ist mir lang geworden*’, dachte er. *‘Das Umkommen ist langweilig, wie es scheint’.*”
 “*O tempo se me tornou longo*’, pensou ele.
‘Falecer é tedioso, pelo que parece’.”
 (MANN, 2011, p. 735).

O romance *A montanha mágica*, de Thomas Mann, publicado em 1924, toca em vários temas afins à temática da filosofia da religião. Aqui, o objetivo é apresentar alguns destes temas com o intuito de mostrar como a literatura tem a capacidade de colocar tais temas a seus leitores dentro de uma configuração artística. Nesse sentido, o objetivo não é pesquisar, discutir ou mesmo tomar posição diante do que seria o pensamento do autor do romance a respeito, tarefas dignas em si mesmas que são deixadas para outra ocasião. No momento, basta

o levantamento de temas e a percepção de como a literatura revela questões para a reflexão.

1 Formação e modelos pedagógicos

A montanha mágica está na tradição do romance de formação (*Bildungsroman*), em que um personagem passa por uma série de aventuras, de modo a adquirir refinamento cultural, maturidade existencial e autonomia reflexiva. Entretanto, ao mesmo tempo, ele é um tipo de caricatura deste modelo tradicional, na medida em que Hans Cartorp não é considerado muito inteligente e todo o tempo que passa buscando o conhecimento acaba não com a construção de uma personalidade pronta para agir no mundo, mas com um jovem que segue para a Primeira Guerra Mundial – provavelmente para a morte, depois dos sete anos de cura que são também o tempo de aprendizado para a vida. A estrutura geral é, assim, tragicômica, uma sátira de fundo pessimista, de inspiração schopenhaueriana.

Três personagens aparecem como modelos pedagógicos principais: Settembrini, um humanista libertário maçom; Naphta, um judeu convertido, jesuíta; Peeperkorn, um rico colonizador. O médico-chefe Behrens também poderia ser arrolado como um modelo pedagógico, mas, em função de sua perspectiva médica ser eminentemente técnica, e, portanto, afim aos estudos de engenharia naval que Castorp havia cursado antes de chegar ao sanatório, não será apresentada aqui. De forma geral, Settembrini exemplifica o ideal democrático liberal; Naphta um misto entre cristianismo medieval, platonismo, marxismo e fascismo; Peeperkorn a exaltação da vida exuberante, poderosa, dionisiaca e, ao contrário dos personagens anteriores, antiespeculativa e avessa a debates intelectuais. No decurso do importante evento de sua quase morte – durante uma tempestade de neve –, aparece, no romance,

uma afirmação de Castorp no sentido de que, entre Naphta e Settembrini, ele simpatizaria um pouco mais com o último (MANN, 2011, p. 719). Embora isso indique uma proximidade do próprio Thomas Mann com os ideais herdados do Iluminismo, também é certo que os debates com Naphta servem para apontar limites destes ideais, inclusive utilizando o artifício lógico – embora aqui muitas vezes à moda sofista – de levá-los às suas últimas consequências. Além disso, isso ocorre antes do encontro com Peeperkorn, um tipo de além-do-homem nietzscheano que, apesar de também apresentar traços satíricos, não deixa de acabar sendo a figura mais exaltada pelo próprio Castorp. Em suma, com isso percebe-se que uma pesquisa sobre uma posição do autor não seria de fácil execução, pois essa está justamente no próprio contraponto entre esses vários personagens. Daí que isso, como já adiantado, não seja o objetivo aqui. Passamos a mostrar alguns exemplos das reflexões desenvolvidas pelos três personagens escolhidos. A ideia inspiradora é o conceito de *processo pedagógico*, ou de *aprender a aprender*, do teólogo (jesuíta!) Juan Luis Segundo, para quem o processo de elaboração da fé pessoal se dá a partir dos valores que a pessoa encontra na sua existência (SEGUNDO, 1985, p. 94-100).

1.1 Settembrini

O ponto central da posição de Settembrini é a defesa do ideal humanista, cunhado a partir do Renascimento e retomado pelo Iluminismo. Settembrini se apresenta como homem de letras, mas também como representante de ideais políticos libertários – especialmente no que tange ao nacionalismo italiano. Diz-se um pedagogo, e é nesse sentido que se aproxima de Hans Castorp. Tem o objetivo explícito de influir no seu desenvolvimento intelectual e pessoal. O ideal pedagógico humanista é por ele apresentado como civilizatoriamente superior, especialmente

diante de perspectivas clericais (MANN, 2011, p. 100). Tal perspectiva não é estranha em princípio à concepção burguesa civilizada de Castorp, mas ela se contrapõe à importância da formação religiosa tradicional que marca a tradição de seus antepassados. Por outro lado, uma novidade para o jovem burguês oriundo de uma família de negociantes conservadores é a ênfase que Settembrini coloca na importância da literatura e nos ideais políticos libertários para a formação humana: “Toda moralização e perfeição moral surgiu do espírito da literatura, deste espírito da dignidade humana, o qual também é simultaneamente o espírito da humanidade e da política.” (id., p. 243-244).

Essa perspectiva leva a uma das mais constantes críticas que Settembrini faz ao comportamento de Hans Castorp, no qual ele vê um tipo de exaltação da doença e da morte. O jovem órfão já tinha se confrontado com tais males desde a infância, e as via com um tipo de reverência (cf. sua fala para a amada Clawdia Chauchat, MANN, 2011, p. 519). Contra isso, a postura de Settembrini pode ser considerada racionalista:

Permita-me dizer-lhe e compartilhar consigo, senhor engenheiro, que o único modo saudável e nobre, e além disso também – e quero acrescentá-lo explicitamente – também o único modo religioso de contemplar a morte é conceber e percebê-la como uma parte e uma porção, como uma condição sagrada da vida. Mas não separá-la de alguma forma espiritual desta, colocá-la em contraposição a esta e talvez de algum modo expulsá-la desta de modo contrastante – o que seria o contrário de saudável, nobre, racional e religioso (id., p. 304).

Essa postura de Settembrini aparece como racionalista ao se contrapor à atitude humanitária de Hans Castorp. Este, diante do constante encobrimento da morte que se experimenta no sanatório,

começa a visitar os doentes terminais e a levar-lhes flores. O narrador afirma tal prática e o prazer que ela produz como resultado de uma piedade, uma vez que “ela provinha de uma formação espiritual contraposta àquela que pedagogicamente o senhor Settembrini representava” (id., p. 483). Em contraponto, o mesmo narrador apresenta Settembrini como alguém que faz pouco caso do luto: “Ele brincava a respeito da figura do viúvo prostrado que diariamente peregrinava até o túmulo da querida falecida, a fim de conversar com ela naquele mesmo lugar.” (id., p. 688). Mais ainda, em síntese, sua posição é reproduzida assim: “Não, a morte não era nem algo assustador nem um mistério, ela era uma manifestação unívoca, racional, fisiologicamente necessária e digna de ser saudada.” (id., p. 690). Esse posicionamento distinto diante da doença e da morte já suscita uma interessante possibilidade de discussão em que se incluem uma problematização de posturas noso- e necrofílica, uma absolutização da condição biológica da vida, uma discussão das situações-limite em que a vida se dá e as respectivas atitudes religiosas diante de tais questões. Em todo caso, fica evidente que a tensão entre o pedagogo e o jovem é colocada em forma de problema, e, embora Settembrini represente a continuidade de certo ideal ocidental, este ideal não deixa de ser posto sob juízo.

Mais problemática é a constante identificação de Settembrini entre o ideal humanista e a civilização ocidental. Quando Hans Castorp se apaixona pela madame russa, Clawdia Chauchat, originária do Tártaro, os seus aspectos étnicos são ressaltados por ele. “[...] O senhor Settembrini tinha caracterizado seus olhos de modo depreciativo como ‘fendas [vaginias] tártaras’ e ‘faróis do lobo das estepes’” (id., p. 721; cf. tb. p. 885). Tais depreciações raciais de sua parte são constantes, e apontam para um vínculo contraditório entre o ideal humanista e as teorias científicas higienistas da virada para o século XX. O

personagem literário atesta a contradição em que se envolveu o ideal civilizatório humanista.

No âmbito propriamente filosófico, ou talvez antes antifilosófico, o humanista se declara abertamente contrário à metafísica. Curiosamente, neste ponto, ele deveria ter se dado conta de que sua perspectiva conflui com a tradição mercantil em que Castorp cresceu. Veja-se a discussão que segue a confirmação de que Settembrini é maçom: “[Castorp:] ‘Deus seria o mal?’ [Settembrini:] ‘A metafísica é o mal. Pois ela não serve para nada além de adormecer a dedicação que devemos empenhar na construção do templo da sociedade. E assim, pois, já há uma geração o Grande-Oriente da França deu um exemplo quando ele riscou o nome de Deus dos seus vários escritos. Nós italianos o seguimos nisso...’” (id., p. 778). Ou seja, a noção de Deus é ruim pela possibilidade de especulação que ela engendra. O ideal de construção social está acima da reflexão, aqui representada pela metafísica. Nesse ponto, Settembrini encarna a redução do amplo ideal humanista a um âmbito meramente político. Um humanismo imanentista que deixa de admitir a validade de uma reflexão que tematize o que transcende a sensibilidade imediata.

1.2 Naphta

Naphta aparece mais tarde no romance do que Settembrini. Depois de apresentado, os debates entre ambos são centro do texto por muito tempo. Tais debates são exercícios de argumentação bastante densos. Neles, Naphta representa um amálgama de distintos pontos de vista que se contrapõem ao ideal humanista liberal democrático libertário de Settembrini. Enquanto Naphta revela contradições internas a este ideal humanista geral, ele mesmo argumenta ao modo sofista, em benefício de um ideal religioso suprassensível. A cada vez sua argumentação,

em geral, é consistente, mas no conjunto ela contradiz a unidade da razão. Nesse sentido, trata-se de um tipo de contradição interna distinta daquela que se percebe em Settembrini. O próprio narrador o expressa da seguinte maneira, o que evoca o tipo de discurso próprio de totalitarismos demagógicos: “Naphta tinha a capacidade de realçar desta forma, transformar o cântico de adoração em algo diabólico e se colocar a si mesmo como a encarnação de um rigor amoroso protetor, de tal forma que distinguir onde estava Deus e onde o diabo, onde a morte e onde a vida, se tornava em uma pura impossibilidade.” (MANN, 2011, p. 792).

Uma diferença substancial em relação ao adversário está na forma de encarar doença e morte. Para Naphta, há uma orientação espiritual piedosa e uma livre. Na sua opinião, a orientação livre representada por Settembrini padece de sua posição pretensiosa, do exagero de acreditar que representa tudo o que significa dignidade humana. Entretanto, na verdade, ela elimina de sua consideração a dimensão da fraqueza, da fragilidade, da morte e da dissolução. Ao considerar estas características apenas negativamente, acaba por idealizar a noção de ser humano, o que implica diminuir a dignidade da pessoa humana concreta, que sofre (cf. MANN, 2011, p. 445-446). É simples exemplificar isso com a dificuldade de um ideal humanista reduzido à dimensão política em lidar com quem absolutamente não tem condições de engajamento político efetivo – os doentes mentais graves, as crianças, os idosos, os moribundos, os extremamente marginalizados em geral.

Também na estética, o ideal humanista é contraposto à perspectiva “medieval” de Naphta. A admiração que Castorp manifesta por uma imagem sacra desprezada por Settembrini – não só pelo seu tema sagrado, mas pela imperfeição formal que a representação do sofrimento acarretaria – é ocasião para Naphta defender a beleza do grotesco. “Criações do mundo da alma e da expressão [...] são sempre

feias diante do belo e belas diante do feio, esta é a regra. Trata-se de beleza espiritual, não daquela da carne, a qual é absolutamente burra. No mais, acrescentou ele, ela também é abstrata. A beleza do corpo é abstrata. Somente a [beleza] interior tem realidade, aquela da expressão religiosa.” (id., p. 593). Aqui, o que aparece como um discurso medieval está sintonizado com toda a renovação artística em curso nos séculos XIX e XX. Tal como a concreticidade da vida sofrida é tematizada pelo pensamento de Naphta, também o é a efetividade da sua representação artística. A forma como ele expressa isso é a partir da contraposição entre o sensível e o suprassensível, estando de certo modo maquiada pela contraposição paulina entre carne e espírito. Mas, de fato, há aqui um espaço para manifestações do belo que não ficam presas ao ideal – de fato abstrato – representado pela estética classicista e formalista defendida por Settembrini. A questão controversa permanece sendo o viés primordialmente apologético que Naphta expressa.

Mais complicada é a posição de Naphta diante da revolução social. Por um lado, ele se mostra mais cômico do que Settembrini da dimensão ambígua que perpassa toda realização humana, inclusive a luta política: “Mas se o senhor acredita que o resultado de futuras revoluções será liberdade, então o senhor incorre em erro.” (id., p. 603). O problema não é só um pessimismo radical em relação à ação humana libertária. O caso é que Naphta defende a Igreja Católica como a instituição capaz e já realizadora da grande ação revolucionária na história. É justamente porque ela despreza a dimensão sensível em sua capacidade de criação da liberdade que tal instituição pode realizar o ideal igualitário.² A Idade Média teria mostrado a efetivação

2 A respeito, como contraponto, cf. a interpretação do teólogo jesuíta real, Juan Luis Segundo, ao discutir a narrativa do Grande Inquisidor de Dostoiévsky (SEGUNDO, 1978, p. 107-109).

desse igualitarismo que privilegiava os humildes, em distinção ao privilégio aristocrático produzido pelo humanismo burguês: “Para eles era dignificado o agricultor, o artesão, não o comerciante, não o industrial. Porque eles queriam que a produção se orientasse para a necessidade e detestavam a produção de bens em massa. Pois então – todos estes princípios e balizas econômicos tem sua ressurreição após um encobrimento secular no moderno movimento do comunismo.” (id., p. 608). Evidentemente, o escritor descobre aqui uma afinidade histórica real, mas simultaneamente a apresenta de modo irônico ao desprezar a orientação estritamente materialista do movimento comunista. Esse argumento paradoxal aparece em vários pontos do texto, e a justificativa é que só a ênfase na liberdade suprassensível e o concomitante desprezo radical do sensível é que podem instaurar uma igualdade social.

Outra argumentação curiosa é uma apologia da sua postura platônica cristã taxando o humanismo do adversário como niilismo. Ele assim se refere ao ideal burguês de Settembrini: “O assim chamado aperfeiçoador do ser humano de certo introduziria purificação e santificação na boca, mas na verdade seria a emasculação e o sangramento da vida que seria a consequência; sim, o espírito, a teoria ansiada desonraria a vida, e quem quisesse destruir as paixões, este desejaria o nada – o puro nada, simplesmente puro, já que ‘puro’ de fato seria o único atributo que em todo caso ainda poderia acompanhar o nada.” (id., p. 790). Ou seja, a crítica de Nietzsche ao cristianismo, que de fato também se refere ao idealismo e ao humanismo como formas de sua continuidade, é apropriada por Naphta para a apologética cristã, desconsiderando o conjunto da crítica. Naphta se torna aqui um teólogo nietzscheano que defende o suprassensível, mas ataca o niilismo representado pelo humanismo. De certo, uma bela ironia elaborada por Thomas Mann a respeito de argumentações tortuosas na teologia.

Por fim, o caso mais drástico da parcialidade da argumentação de Naphta está nos pontos em que ele defende castigos corporais no processo educativo e, conseqüentemente, tortura e pena de morte – inclusive a fogueira inquisitorial, apesar de ser contrário à cremação defendida pelo maçon Settembrini... (cf. MANN, 2011, p. 688, 691; quanto à cremação, cf. p. 689). É claro que se poderia dizer que o autor exagerou um pouco na representação de um teólogo católico da virada para o século XX. Mas, de fato, não se trata aqui simplesmente de uma representação histórica, e sim de uma postura geral adotada por atitudes apologéticas que não obedecem à coerência geral da razão. Admitido o uso apologético da razão de forma seletiva, justifica-se qualquer barbaridade – tanto os totalitarismos modernos quanto as impiedades históricas cometidas em nome da religião. O autor mostra que Naphta é internamente coerente em sua argumentação, ao vincular o caráter pedagógico dos castigos corporais à tortura de suspeitos, já que a verdade que surgirá é mais importante do que a mera carne. Ele também está correto ao exemplificar com os horrores causados pelas revoluções modernas em nome de ideais libertários, mas sofisma ao esconder os vínculos de ambas práticas com o niilismo representado pelo ideal suprassensível, usando assim uma crítica ao Cristianismo de forma erroneamente apologética.

Quanto à posição pedagógica de Naphta, o próprio narrador apresenta uma posição crítica ferina, que não deixa dúvida ou necessidade de comentário:

E que tipo de educação! O senhor Settembrini com certeza era um pedagogo denodado, denodado até ao ponto de incomodar e chatear; mas considerando a efetividade do desprezo ascético do eu, os seus princípios não podiam arriscar de jeito nenhum qualquer aposta com aqueles de Naphta. Ordem absoluta! Conexão férrea! Tortura! Obediência!

O terror! Isto de certo poderia ter seu valor, mas tinha muito pouca consideração pela dignidade crítica do indivíduo. Era o regulamento da formação militar do prussiano Frederico e do espanhol Loyola, piedoso e duro até chegar ao sangue [...].” (MANN, 2011, p. 703).

1.3 Peeperkorn

Pieter Peeperkorn aparece na parte final do romance. Em meio aos debates teóricos acirrados entre os dois pedagogos anteriores, o jovem Castorp aprendia muito, mas, ao mesmo tempo, descobria as inconsistências de ambos. Peeperkorn aparece como um outro tipo de mestre, não teórico, mas intuitivo. Ele não fala, em geral, frases inteiras. Usa algumas expressões que são sempre repetidas, como “perfeito”, “maravilhoso”, “feito”. A compreensão do que diz necessita sempre de uma boa capacidade interpretativa do interlocutor – respectivamente, do leitor. Um exemplo típico: “Meus senhores – bom. A carne, meus senhores, ela por sua vez está – Exausta. Não – permitam-me vocês – ‘fraca’, assim está nas Escrituras.” (MANN, 2011, p. 860). A comunicação se dá principalmente em forma de gestos, também estes muitas vezes estereotipados – a mão que se mostra com o sinal de “ok”; a mão levantada com a palma que se mostra aos demais; a testa que se comprime para uma abertura maior dos olhos. Além disso, Peeperkorn bebe vinho ininterruptamente. Assim, à primeira vista, ele é simplesmente um velho muito rico que não se expressa racionalmente e que vive bêbado. Essa é a primeira impressão de Hans Castorp, e é também a visão definitiva de Settembrini (cf. MANN, 2011, p. 881).

Porém, quando Castorp entra numa relação mais próxima com Peeperkorn, ele descobre ali uma “personalidade” – este é o termo que passará a distinguir esta figura. Peeperkorn é um homem grande e tem

um poder intrínseco de sedução e fascinação em relação aos demais. Suas ordens são obedecidas naturalmente, não há questionamento. Embora colérico, não é pela violência e muito menos pela argumentação que ele se impõe, mas simplesmente pela sua presença. Forma um séquito à sua volta. Comandar, para ele, também é algo natural. Não ser atendido seria impensável. A cena em que se estabelece o contato entre ele e Castorp, intitulada “Vinte e um”, é a de uma noite de bebedeira, comilança e jogo de baralho, e é característica para apresentar o personagem como um Dioniso cercado de bacantes (sendo o amante de madame Clawdia Chauchat, mesmo assim faz gracinhas com todas as mulheres presentes). Ali, aparece para Castorp a representação da vitalidade (MANN, 2011, p. 839s). Um poder pessoal que excede toda a capacidade pedagógica e reflexiva dos dois outros mestres que tentavam conquistá-lo. Assim, afirma o narrador:

Não por acaso, isso deve ser reconhecido, escolhemos cabeças como aquelas dos senhores Naphta e Settembrini para tratar, ao invés de talvez tratar apenas de meros insignificantes Peeperkorns – e isto agora leva naturalmente a uma comparação, a qual de muitos pontos de vista e principalmente no quesito da forma deve contar em favor desta aparição tardia [do personagem], assim como, pois, também o fez nos pensamentos de Hans Castorp quando ele estava deitado em sua sacada e reconheceu que os dois educadores super-articulados, os quais tomaram a sua pobre alma entre si, [estes dois educadores] tornavam-se anões perto de Pieter Peeperkorn, de modo que ele estava inclinado a chamá-los como este o tinha chamado nas brincadeiras de bêbado monárquico, qual seja, “papeadorzinho”, e considerou muito bom e feliz que a pedagogia hermética também ainda o levava a contatar uma perfeita personalidade. (MANN, 2011, p. 868-869).

Assim, pode-se dizer que Hans Castorp não aprende de Peeperkorn por via racional, mas por via intuitiva. É no contato imediato com esta personalidade, com esta forma de pessoa, que a força da vida se lhe apresenta. Ele aprende bem a decifrar a linguagem quebrada deste senhor. Assim, ele encontra uma forma de sabedoria que não se confunde com inteligência, como ele aponta para Settembrini: “O senhor considera isto burrice, senhor Settembrini, e em todo caso é pouco claro o que em seus olhos de certo é pior do que burrice. Ah, burrice. Há tantos tipos diversos de burrice, e a inteligência não é a melhor delas...” (MANN, 2011, p. 881). O fato é que Hans Castorp descobriu que diante dessa pessoa a compreensão não é suficiente para o que é um reconhecimento imediato, natural. Para compreender, nesse caso, é preciso primeiro reconhecer o poder desta personalidade: “Ele nos coloca no bolso, e de algum lugar lhe vem o direito de se divertir a nosso respeito. De onde? Como? Em que medida? Naturalmente não em função de sua inteligência.” (MANN, 2011, p. 882). Essa relação pessoal, por sua vez, se aproxima de algo misterioso. Mais ou menos como Mircea Eliade trata do caráter hierofânico que cerca as figuras da realeza, também Castorp se expressa sobre Peeperkorn, agora já num tom especulativo que seria estranho ao próprio homem retratado: “[...] no místico – à medida que o corporal desempenha um papel, a coisa se torna mística –; e o corporal se transfere para o espiritual, e vice-versa, e não são mais distinguíveis, e burrice e inteligência não são mais distinguíveis, mas o efeito está ali, a dinâmica, e nós somos colocados no bolso.” (MANN, 2011, p. 882). Ou seja, maior burrice seria não reconhecer nessa personalidade misteriosa um poder que transcende a compreensão “inteligente”. Essa passagem do romance mostra que, apesar das reservas pessoais de Thomas Mann em relação à religião, há aqui uma crítica consistente da pretensão racionalista moderna em abarcar toda a compreensão da realidade. A comparação da experiência interpessoal

com a experiência mística não é um exemplo casual. Ela aponta para duas dimensões que transcendem a racionalidade instrumentalizadora. E que, neste ponto específico, não são tão diferentes assim daquilo que também está no discurso de Naphta contra Settembrini:

Bom amigo, não existe nenhum conhecimento puro. A correção da doutrina eclesíastica da ciência, que se pode resumir na sentença de Agostinho 'Eu creio para que eu conheça', é completamente inquestionável. A fé é o órgão do conhecimento e o intelecto é secundário. A ciência sem pressupostos do senhor é um mito. Uma fé, uma visão de mundo, uma ideia, em suma: uma vontade está regularmente presente, e a tarefa da razão é localizá-la, comprová-la. Sempre e em todos os casos se chega ao "Quod erat demonstrandum" ["O que tinha de ser demonstrado"]. Já o conceito da prova contém, considerado psicologicamente, um elemento fortemente voluntarista (MANN, 2011, p. 599).

Essa abertura para o desconhecido, para o não verbalizável e não racionalizável, por sua vez, permite estar na boca de Hans Castorp simultaneamente a confissão de que ele diz coisas imprecisas e a necessidade de expressá-las. "Eu estou aí papeando coisas sem sentido, mas eu prefiro falar um pouco sem conhecimento e com isso expressar algo difícil pela metade do que sempre só repassar dados alheios irrepreensíveis [...]" (MANN, 2011, p. 886). Aqui, pode-se arriscar dizer que esta afirmação ilustra muito bem por que cabe à filosofia, e também à filosofia da religião, dar atenção à literatura enquanto uma fonte para a reflexão. Por dever de ofício, cabe, de fato, à filosofia buscar se expressar de modo irrepreensível. Isso é dever de qualquer ciência, mas principalmente da filosofia que tem a pretensão de examinar criticamente todas as formas de expressão e eliminar inconsistências.

Não que a literatura não pressuponha consistência, mas ela possui recursos exploratórios interessantes para falar provisoriamente do desconhecido. Personagens, como gente, podem ser contraditórios, podem evoluir ou involuir; ideias podem ser expostas sob pontos de vista contrários, e uma solução definitiva não é necessária – aliás, na literatura contemporânea isso está quase proibido. Assim, o encontro de Hans Castorp com Peeperkorn mostra como a licença para falar do desconhecido (proibida na filosofia por Kant e Wittgenstein) é uma necessidade humana que a literatura pode assumir como tarefa sua – assim como fazem os mitos, as fábulas, as especulações religiosas.

Por fim, mesmo que Peeperkorn não fale muito articuladamente, quando ele o faz, de certo é porque isto é importante. Assim, para encerrar a apresentação dessa personagem, cabe atentar para a sua fala em que ele expressa a relação entre Deus e o ser humano para ressaltar justamente a importância da *sensação*. Aqui está em palavras sintéticas aquilo que a sua imagem e seu comportamento tornaram presentes para Hans Castorp: “A pessoa humana é divina à medida que ela tem sensação [fühlt]. Ela é a sensação [Gefühl] de Deus. Deus a criou para ter sensação através dela. A pessoa humana não é nada mais do que o órgão através do qual Deus consuma o seu casamento com a vida despertada e embebedada.” (MANN, 2011, p. 913). Se a pessoa humana falhar em sua tarefa de estar aberta à sensação, o casamento divino com a vida se rompe e ocorre uma tragédia cósmica (ibid).

2 Vida, morte e sentido³

Que a questão do sentido da vida perpassa o romance *A montanha mágica* fica claro já na parte inicial do texto, por ocasião da apresentação do personagem principal pelo narrador. Hans Castorp é descrito como uma personalidade mediana, não genial, mas honesta e educada. Um burguês comum. O tema que se coloca, nesse contexto, é em que medida essa pessoa comum lida com a questão do sentido de sua vida. Enquanto tudo corre conforme o esperado, a estrutura de sentido tradicional é assumida sem problema – Hans Castorp, por exemplo, não era particularmente entusiasmado pela engenharia naval, mas o encaminhamento de sua juventude o levou a tal estudo e isso não lhe pareceu ruim. Ao fim do curso, um emprego já o esperava na sua cidade natal de Hamburgo. Ele continuaria no âmbito geral da existência em que viviam seus familiares. A visita ao primo doente internado em Davos e a subsequente constatação de que ele mesmo sofria de tuberculose o retiraram do ambiente de sentido representado pela platitude da vida burguesa. Na montanha mágica, ele é introduzido numa outra realidade, o que revela que a estrutura de sentido anterior não era incondicional, e implica a busca por outra alternativa. O narrador expressa a relação entre doença e busca de sentido do seguinte modo:

Ela não reside tanto num cansaço e num desgaste corpóreo-espiritual através das exigências da vida (pois para estes um simples repouso seria o remédio reparador); é muito mais algo espiritual, é a vivência do tempo – o que ameaça chegar numa constância sem interrupção e é tão

3 A perspectiva geral aqui adotada para a relação entre sentido e religião é elaborada a partir de TILlich, 1987 (1925) e de SEGUNDO, 1985, p. 73-100, 203-207.

proximamente aparentado e ligado com a própria sensação da vida que um não pode ser enfraquecido sem que também o outro experimente um lamentável prejuízo (MANN, 2011, p. 159).

Mas à pessoa individual é acessível o sentido do todo? Talvez apenas no caso de certas naturezas heroicas, de certos gênios da humanidade que conseguem uma interação com esse todo. O narrador diz que este não é o caso de Hans Castorp, o que também equivale a dizer que praticamente não é o caso de ninguém entre as pessoas comuns. É justamente dessa forma que, apesar de imprescindível para a vida, a busca por sentido na prática ou significa uma submissão ao destino (e às construções de sentido prévias, tradicionais) ou implica uma luta agônica sobre-humana. A doença, no caso de Castorp, aponta para a segunda alternativa, mas esta é uma alternativa que sobrepuja a sua capacidade, já desde o princípio. Eis aí, em Hans Castorp, o retrato da nossa situação humana comum.

[...] se falta de modo fundamental o impessoal em seu entorno, o próprio tempo das esperanças e das perspectivas em todas as atividades externas, se eles secretamente se lhe dão a conhecer como sem esperança, sem perspectiva e sem orientação, e à questão colocada consciente ou inconscientemente – em todo caso de alguma forma – a respeito de um sentido último, supra-pessoal, incondicional para todo esforço e atividade se contrapõe um silêncio vazio, então justamente nos casos da humanidade adulta será praticamente inevitável um certo efeito aleijante desta situação, a qual se estenderá através do âmbito espiritual-moral até o físico e orgânico do indivíduo. (MANN, 2011, p. 53-54).

Ou seja, o narrador expressa a busca por sentido como vital para o ser humano. Ao mesmo tempo, expressa o silêncio maiúsculo diante dessa busca para o indivíduo comum. A doença física de Hans Castorp é, nesse sentido, apenas uma expressão disso, ao mesmo tempo que ela é um momento de tornar minimamente palpável o fato de que os sentidos pré-estabelecidos não bastam.

Um – senão o – grande tema de *A montanha mágica*, então, é em que medida o tempo da vida de uma pessoa comum basta para obter a resposta a essa busca por sentido. É assim que a especulação sobre a natureza do tempo que o autor deixa transparecer durante todo o romance, especialmente através do narrador, não é *somente* uma reflexão pura sobre a natureza do tempo. Mais para o final da obra, o narrador chama a história de Hans Castorp de um *romance do tempo*, no sentido de que um objetivo seu é narrar o próprio tempo.⁴ Hans Castorp, assim, poderia ser visto como uma mera ocasião para o narrador contar as peripécias do tempo em si mesmo. Mas o narrador afirma: é impossível narrar o tempo em si mesmo, para isso, são necessários personagens, eventos e lugares. Ele os utiliza para mostrar como a densidade do tempo não é uniforme (MANN, 2011, p. 818). As primeiras 550 páginas retratam sete meses, as outras 550 o restante dos sete anos da estadia no sanatório; a velocidade do tempo se acelera na narrativa. Ou seja, o tempo do romance é como a vida comum – as novidades iniciais fazem com que nosso tempo seja lentíssimo; a época final vai se tornando cada vez mais rápida – e rotineira e entediante. Assim, a questão quanto a se há tempo para encontrar resposta distinta do silêncio à busca por

4 A interpretação apresentada por Ricoeur (1994-1997, tomo II, p. 199-225) prioriza este elemento, o que para ser bem compreendido pressupõe, claro, o conjunto de *Tempo e narrativa*. Aqui tal perspectiva é colocada em conjunção com a questão geral da relação entre religião e sentido que preside esse estudo.

sentido, nesse romance, parece que só se responde fragmentariamente. A vida no sanatório é a sobrevivida em busca de sentido – e daí ser este o espaço das especulações teóricas que não tem lugar no mundo da planície. Por exemplo, como diz o narrador:

Nós expressamos a hipótese de que Hans Castorp nem mesmo teria superado o período originalmente estabelecido para sua estadia junto a estes aqui em cima até o ponto atualmente alcançado se tivesse sido fornecida à sua alma simples, a partir das profundezas do tempo, uma saída de algum modo satisfatória a respeito do sentido e do alvo do trabalho da vida (MANN, 2011, p. 349).

Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, tomou esta obra de Thomas Mann como uma das peças literárias para exemplificar o tratamento do problema do tempo na literatura. Apesar de talvez um pouco arriscado, não é totalmente sem propósito afirmar que *A montanha mágica*, mais do que objeto de análise, é uma das fontes de inspiração de Ricoeur para o tratamento da questão do tempo. A questão fundamental que Ricoeur trabalha nos três volumes de sua obra – a contraposição entre o tempo cósmico, mudo, astronômico e objetivo, em relação ao tempo antropológico, fenomenológico, humano e subjetivo – está exposta praticamente da mesma forma, embora não sempre com a mesma terminologia, em *A montanha mágica*. Uma das soluções de Ricoeur para esta por ele designada “aporia do tempo” – a criação do calendário, enquanto sobreposição de eventos humanos e significativos (o início da era, os feriados civis, as festas religiosas) sobre a marcha indelével e muda dos dias (RICOEUR, 1994-1997, tomo III, p. 179-186) – já está prenunciada em *A montanha mágica* de 1924.

O tempo na verdade não possui incisões, não há nenhuma tempestade ou som de trompetes no início de um novo mês ou ano, e mesmo no de um novo século somos apenas nós, pessoas humanas, que damos tiros e tocamos sinos (MANN, 2011, p. 343).

Outro exemplo se vê quando Settembrini aponta a semelhança da estadia no mundo mágico da montanha com a situação do marinheiro no mar, que sente o calendário como algo da terra firme – ou, no seu caso, da planície. Páscoa é uma festa do calendário comum, e o que liga o marinheiro – ou o interno – à planície é à lembrança daquele calendário (MANN, 2011, p. 538). Outra indicação de que a solução de Ricoeur já está prenunciada no romance está na comparação que Hans Castorp faz após a sua quase morte na tempestade de neve: o seu relógio personalizado com suas iniciais ainda batia “vívida e fielmente aqui na solidão desértica, semelhantemente ao seu coração, ao tocante coração humano no calor orgânico de sua caixa torácica” (MANN, 2011, p. 735).

O fato é que a lida com a morte, no sanatório, representa uma constante, é justamente o que distingue esse lugar mágico da vida superficial da planície. A experiência da primeira radiografia é narrada como a possibilidade de a pessoa ver o que lhe é interdito – a sua aparência na sepultura (MANN, 2011, p. 332-333, 342). Por outro lado, a negação da morte – outra forma de sua afirmação – está igualmente presente o tempo todo: nas brincadeiras com os sons dos que vivem sem parte do pulmão, na relativização da moral (madame Clawdia Chauchat pode ter amantes, já que a condição de doente lhe permite uma vida especial), nos sepultamentos feitos praticamente em segredo. Hans Castorp é um dos que enfrenta esse encobrimento com a prática de visita aos moribundos, ficando na dúbia posição entre necrófilo e benfeitor piedoso. A própria neve é lembrança da morte – seja pelo perigo que representa, como na experiência de Castorp na tempestade, seja pelo

seu próprio formato – o floco de neve é por demais regular, simétrico, e a vida não é assim; ou seja, o que é totalmente racionalizável é símbolo do que está morto, ao contrário do caráter dinâmico e imperfeito da vida (MANN, 2011, p. 723).

Em seus devaneios relacionados à experiência de quase morte na tempestade de neve, Castorp chega à conclusão que a vida humana não é saudada pela natureza. No máximo, é tolerada por ela (MANN, 2011, p. 717). Ainda assim, este é o ponto a partir do qual ele toma uma decisão pela vida.

Eu quero ser fiel à morte em meu coração, mas me recordar claramente que a fidelidade à morte e ao que passou, se ela determina nosso pensamento e nossa ação, é somente malignidade, prazer das trevas e inimizade em relação à humanidade. Por causa da bondade e do amor a pessoa não deve dar espaço para o domínio da morte sobre os seus pensamentos. E com isso eu acordo... (MANN, 2011, p. 748)

Note-se que a decisão pela vida não é resultado de uma reflexão racional consciente, mas de um pensamento em sonho. Tal como a arte, o devaneio é manifestação da força da vida que enfrenta o rumo cego da natureza. Acentue-se o “por causa da bondade e do amor a pessoa não deve [...]”. Surge aqui uma ética da vida, baseada não em elementos racionalizáveis e nem simplesmente naturais. Mas de onde vem a bondade e o amor? Hans Castorp, o humano comum, não sabe.

3 Tempo e eternidade

A reflexão sobre a vida e seu sentido diante da morte levou à questão da natureza do tempo. O narrador se mostra familiarizado com

a problemática do tempo na história da filosofia e na física recente de sua época.

O que é o tempo? Um segredo, – sem ser e onipotente. Uma condição do mundo dos fenômenos, um movimento associado e misturado à existência dos corpos no espaço e em seu movimento. Mas se não houvesse tempo, se não houvesse movimento? Nenhum movimento, se nenhum tempo? Só pergunta! O tempo é uma função do espaço? Ou vice-versa? Ou ambos são idênticos? Só para perguntar! O tempo [“Zeit”] é ativo, ele tem caracteriza verbal, ele realiza [“zeitigt”]. Mas o que ele realiza? Mudança! Agora não é outrora, aqui não é lá, pois entre ambos há movimento. Mas uma vez que o movimento no qual se sente a falta do tempo é circular, encerrado em si mesmo, então isto é um movimento e uma mudança que quase do mesmo modo se poderia designar de repouso e de parada; pois o outrora se repete constantemente no agora (MANN, 2011, p. 521).

Estas considerações tocam na questão da relação entre o tempo e a eternidade, uma das formas como se refletiu na teologia e na filosofia sobre o tempo. Contudo, como o próprio narrador pergunta: “Mas estabelecimento do eterno e do infinito não significa a eliminação lógico-calculável de todo o limitado e finito, sua correspondente redução a zero?” (MANN, 2011, p. 521). Ou seja, a tentativa de superar a falta de sentido experimentada no tempo com o estabelecimento de uma realidade supratemporal, ao invés de dotar o tempo de sentido não o elimina de vez? Dessa forma, a tentativa de superar o niilismo é o que o engendra.

Naturalmente, é Naphta o personagem que representa o contraponto a esta perspectiva do próprio narrador. Dele Hans Castorp ouve que o tempo é estabelecido pela divindade, e conclui que isto é da maior

importância (MANN, 2011, p. 608). Castorp evidentemente ainda não chegou aos conhecimentos de que dispõe o narrador a respeito das especulações sobre a eternidade para expressar uma atitude crítica em relação a este princípio fundamental. Mas é o próprio Naphta, no desenvolvimento de sua argumentação, que vai mostrando as implicações da ideia inicial.

Naphta confirmou que a virtude e a saúde de fato não são nenhuma condição religiosa. Ele afirmou que muito se ganharia se fosse esclarecido que religião não tem absolutamente nada a ver com razão e com moralidade. Pois, acrescentou ele, ela não tem nada a ver com a vida. A vida repousa sobre condições e princípios que em parte pertenceriam à teoria do conhecimento, em parte ao âmbito moral (MANN, 2011, p. 696).

Aqui, percebe-se como Naphta, mesmo representando de forma geral um teólogo caviloso, é um pensador com agudeza reflexiva que leva seus argumentos até as últimas conseqüências. Mais do que um mero apologeta eclesiástico, ele é um defensor do suprassensível. A religião não é a instituição em si. É por isso que a religião não tem relação nem com a ética, nem com o bem estar. A religião, nesse sentido, está acima do bem e do mal – daí a possibilidade do emprego de castigos, da tortura, da morte na fogueira. A condição de possibilidade disso é a prioridade do suprassensível sobre o sensível. Diante do que o narrador conclui que “[...] a contraposição entre vida e religião se fundamenta naquela entre tempo e eternidade.” (MANN, 2011, p. 697).

Dessa forma, Naphta, aquele mesmo teólogo que acusou o pensamento liberal e idealista moderno de niilista, é o retrato perfeito do que Nietzsche critica. Ele defende uma religião que nada tenha a ver com a vida – com o tempo –, mas só com a eternidade. Sua religião está além da razão, da moralidade e da saúde. Daí que a própria razão seja para ele

só instrumental. Daí também que ele defenda a reverência de Castorp pela doença e pela morte – talvez diferentemente deste, não tanto pela piedade com que Castorp se aproxima delas, mas mais porque elas apontam justamente para a nulidade da vida presente diante da plenitude que é a eternidade. Em sua opinião, a sua perspectiva “dá ocasião a um bocado de bem estar, de atitude mais apropriada e a um formalismo mais nobre, mais até do que a [do humanismo] ‘livre’, embora ela observe especialmente a fraqueza e o quebrantamento humano, e que a meditação sobre a morte e a dissipação desempenhe nisso um papel tão importante.” (MANN, 2011, p. 445-446). Não, entretanto, um bem-estar no sentido de alívio do sofrimento físico, mas é um bem-estar que afirma a relatividade do sofrimento físico diante da beatitude eterna.

O narrador, por sua vez, não parece simpatizar com essa religião que significa desprezo pela vida, mesmo que não esteja capacitado para encontrar outro sentido para ela aquém da ideia de eternidade. A sua tarefa ele a define como sendo meramente a de organizar a apresentação do tempo. “Pois a narrativa é nisso igual à música, em que ela enche [erfüllt] o tempo, ela o ‘preenche [ausfüllt] educadamente’, o ‘subdivide’ e faz com que haja ‘algo aí’ e ‘aconteça algo com isso’.” (MANN, 2011, p. 816). Ou seja, a arte não descobre nem institui o sentido do tempo. Ela apenas o modela e o organiza.

Karl-Josef Kuschel, em sua apreciação teológica da obra literária de Thomas Mann, aponta para as influências de Schopenhauer e de Nietzsche. Afirmar que ele não é um autor em que a religião seja tematizada explicitamente. Basicamente, argumenta, entretanto, que os horrores perpetrados pelo nazismo o levaram a revalorizar a dimensão ética que a tradição religiosa desenvolve e a defender esta dimensão como fundamental para a preservação da humanidade. Nesse sentido, a partir de seu ponto de vista teológico específico, Kuschel examina a possibilidade de estabelecer uma relação entre a dimensão ética e a

religiosa na obra de Thomans Mann, especialmente na fase posterior da mesma (KUSCHEL, 1999, particularmente p. 192-196). Embora, como dito, o objetivo aqui não seja a interpretação do pensamento do autor de *A montanha mágica*, evidentemente o estudo de Kuschel em muito auxiliou este trabalho, mostrando a relevância dos citados filósofos na formação pessoal do escritor. Nos limites da intenção deste trabalho, cabe observar que o personagem Naphta é, de fato, entre outras particularidades, uma caricatura do platonismo cristão, e, nesse sentido, a sua perspectiva geral de fato é rejeitada no conjunto do romance (do que o suicídio do personagem acaba sendo uma demonstração cabal). A crítica nietzscheana a uma eternidade, no sentido de uma realidade suprassensível que daria sentido à vida, de fato é assumida de forma praticamente completa. Entretanto, a preocupação ética que Kuschel realça na fase posterior de Thomas Mann aparece também com força aqui. É justamente ela que se contrapõe à indiferença da religião de Naphta em relação à vida imanente. É verdade que fica muito claro que a dimensão ética é bastante relativa, especialmente diante da morte, como se vê na afirmação de Castorp:

Ah, a moral, tu sabes. Ela é um caso de disputa para Naphta e Settembrini. Ela cai no âmbito da grande confusão. Se alguém vive em função de si mesmo, ou em função da vida, isso ele mesmo de fato não sabe, e ninguém pode sabê-lo exata e seguramente. Eu quero dizer, a fronteira é sutil (cf. MANN, 2011, p. 900).

Por outro lado, todavia, há um louvor quase fervoroso em relação a Kant por parte do narrador.

Enós honramos a memória de um falecido nosso da melhor forma quando expressamos que sentido, objetivo e alvo do princípio crítico só pode e

deve ser um: a ideia de dever, o ordenamento da vida. Sim, quando uma sabedoria legisladora estabeleceu criticamente os limites da razão, ela plantou nesses mesmos limites a bandeira da vida e proclamou como dívida da pessoa humana o laborar sob ela (MANN, 2011, p. 826).

Ou seja, a preocupação ética, entendida como preocupação com a vida, está totalmente presente nessa obra. A própria crítica a uma noção suprassensível de eternidade está ligada a isso. E o limite estabelecido à especulação é assumido como um convite para o compromisso com a moralidade na vida.

4 Humanismo e anti-humanismo

Pode-se considerar o debate entre Naphta e Settembrini a partir de várias particularidades. De uma forma geral, entretanto, a controvérsia entre uma postura anti-humanista e uma postura humanista é uma perspectiva que unifica o conjunto da discussão no romance, assim como abre a possibilidade de compreendê-la como um retrato sintético das polêmicas envolvendo perspectivas pró e antirreligiosas no ocidente. Evidentemente que não se trata de uma síntese que consiga contemplar todas as nuances e sutilezas dos últimos quinhentos anos de filosofia e teologia. Mas é justamente por ser uma síntese que consegue ser uma amostra da interpretação que no romance se oferece para o tema.

Para sintetizar esta apresentação aqui, parte-se de duas sentenças emblemáticas. A primeira pronunciada por Naphta: “[...] o que conduziu o ser humano às trevas, e o conduzirá cada vez mais profundamente, é antes a ciência natural ‘livre de pressupostos’ e não-filosófica.” (MANN, 2011, p. 601). A segunda, colocada na fala de Settembrini: “[...] as conquistas da Renascença e do Iluminismo, meu senhor, chamam-se personalidade, direitos humanos, liberdade.” (MANN, 2011, p. 602).

Em princípio, estas duas sentenças resumem as posições gerais do debate. Naphta responde ao epíteto de “Idade das Trevas” imposto ao medievo com outras trevas, as representadas por um racionalismo que se tecnologiza e, conseqüentemente, se desumaniza. Nesse sentido, a fonte do humanismo acaba por ser transformada em anti-humanismo. Por outro lado, as dimensões da personalidade individual e seus direitos, assim como de sua liberdade pessoal – e, por extensão, as liberdades de pesquisa e de manifestação – são conquistas históricas inestimáveis e frágeis, de modo que a memória da sua conquista histórica é uma das condições para a sua manutenção.

Entretanto, o romance dá inúmeras indicações de que a simples contraposição dessas orientações não parece suficiente. O próprio fim trágico do debate intelectual entre os pedagogos aponta para isso – as disputas verbais terminam levando a um duelo, no qual o humanista acaba por não disparar, e o anti-humanista (religioso!) se suicida. Por mais que no conjunto da obra haja uma crítica quanto ao afastamento da realidade da vida no processo dos debates, por outro lado, também, não deixa de ser claro que eles são uma necessidade inevitável. São eles que preenchem boa parte do conjunto da narrativa, adquirindo assim centralidade no texto. Além disso, é em torno deles que outros personagens revelam, com maior ou menor grau de compreensão, suas posturas e suas limitações intelectuais e culturais. Dessa forma, o desfecho trágico do debate filosófico religioso deve ser visto como um alerta para que o que ocorre na narrativa não seja o que ocorra na história.

Lendo-se o romance a partir da ótica desta disputa teórica como uma dimensão fundamental na formação da pessoa humana, por sua vez, é possível dizer que a obra aponta para a necessidade de complementação entre as diferentes tradições em disputa. As limitações de cada uma das perspectivas, tomadas isoladamente, ficam claras no conjunto da diátribe. Ficam ainda mais claras após a introdução do

personagem “hierofânico” de Peeperkorn, que introduz a dinâmica sensível, figurativa e simbólica como dimensão imprescindível na autocompreensão humana.

Desse modo, pode-se considerar que, embora evidentemente *A montanha mágica* não defenda, não propague e não ilustre exemplarmente o que seja vida religiosa, trata-se de uma obra que apresenta uma riqueza bastante interessante de temas nela explorados que remetem à importância da reflexão sobre a religião. Particularmente no que diz respeito à polêmica entre humanismo e anti-humanismo (que, por sua vez, evidentemente também não pode ser simplesmente identificada com uma polêmica entre postura anti e pró-religiosa), a obra dá suficientes indicações de que talvez a continuidade do debate dos últimos quinhentos anos não nos revele a plenitude do sentido da vida – mas que ele deve continuar mesmo assim, já que a busca pelo sentido permanece.

Referências bibliográficas

- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras*. São Paulo: Loyola, 1999.
- MANN, Thomas. *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M. : Fischer, 2011 (EPUB).
- RIKOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas : Papyrus, 1994-1997, 3 vol.
- SEGUNDO, Juan Luis. *Essa comunidade chamada igreja*. São Paulo : Loyola, 1978.
- SEGUNDO, Juan Luis. *O homem de hoje diante de Jesus de Nazaré*. São Paulo : Paulinas, 1985, v. I.
- TILICH, Paul. Religionsphilosophie. In: TILICH, Paul. *Mainworks*. Berlim : de Gruyter, 1987 v. IV, p. 117-170.

AS TEMPORALIDADES DE *LAVOURA ARCAICA*: POLIFONIA E INTERXTUALIDADE

THE TEMPORALITIES OF *LAVOURA ARCAICA*: POLYPHONY AND INTERTEXTUALITY

*Marcella Abboud*¹

Resumo

Em 1975, Raduan Nassar lança *Lavoura Arcaica*, romance marco de sua precocemente finda carreira. Numa reescrita transgressora da parábola do filho pródigo, o autor manipula diversas temporalidades que se entrecruzam para formar a teia de narrativas que compõem o livro: o enredo que narra a saída e a chegada de André, um dos integrantes de uma família de descendentes libaneses. Escrito em prosa poética, o romance não economiza em simbologia, criando e recriando imagens poéticas para o leitor, que é, o tempo todo, posto em *mise en abyme*: há muita obra dentro da obra. Para uma leitura que dê conta da riqueza simbólica do romance, sem desconsiderar sua capacidade estética, Paul Ricoeur é um aliado. Sua teoria sobre as temporalidades narrativas (*Tempo e Narrativa*) permite investigar a polifônica narração de memórias trazida por André. Além disso, é fundamental repensar os símbolos que compõem o romance, extremamente obscuro e muito intertextual.

Palavras-chave: Raduan Nassar; Paul Ricoeur; Temporalidade; Sagrado

1 Mestre e doutora pelo programa de Pós-Graduação em Teoria e História da Literatura (IEL-UNICAMP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2253399116136548>. Email: marcellaabud@gmail.com. Partes destas reflexões foram retomadas, de forma modificada, em minha tese de doutorado: ABBOUD, Marcella. "*Lavoura Arcaica*" e os símbolos do Mal: uma leitura crítica da violência contra a mulher. 2017. 169 f. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e Crítica Literária, Pós-graduação em Teoria e História da Literatura, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/330932/1/Abboud%2C%20Marcella_D.pdf>. Acesso em: 02 set. 2018

Abstract

In 1975, Raduan Nassar releases *Lavoura Arcaica*, the main novel of his early ended career. In a transgressive rewriting of the prodigal son parable, the author handles a lot of temporalities that intertwine to form the net of narratives that make up the book: the plot that tells the departure and the arrival of Andre, one of the members of a Lebanese descent family. Written in poetic prose, the novel doesn't skimp on simbology, creating and re-creating poetical images for the reader, who is, all the time, put on *mise en abyme*: there's a lot of work within the work. For a reading that handles the symbolic richness of the novel, without disregarding its aesthetic ability, Paul Ricoeur is an ally. His theory concerning the narrative temporalities (*Tempo e Narrativa*) allows the study of the polyphonic narrative of memories brought by Andre. In addition, it's fundamental to rethink the symbols that make up the novel, extremely dark and very intertextual.

Key-words: Raduan Nassar; Paul Ricoeur; Temporality; Sacred

Introdução

Em edição dedicada à obra de Raduan Nassar, o “Cadernos de Literatura Brasileira”, publicação monotemática do Instituto Moreira Salles, indica no texto da folha de rosto aquilo que dizem ser “uma pergunta legítima”: “por que dedicar um número [...] a um escritor que não tem perdido a oportunidade de reiterar seu desinteresse pela literatura?” (IMS, 2006, p. 5). A resposta, imediatamente dada, está dividida em duas partes: a primeira justifica que o autor, mesmo com apenas dois romances, situa-se entre os “escritores de maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector” (IMS, 2006, p. 5). Tal envergadura dada pela “qualidade de sua linguagem” (IMS, 2006, p. 5), fazendo com que os romances representem “verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira” (IMS,

2006, p. 5). O segundo motivo, aponta o texto, é que Raduan Nassar é um *escritor autêntico*. Sobre o significado de escritor autêntico e se essa condição de fato existe, não me cabe aqui discutir. O que detém meu interesse nesse texto é a discussão acerca da trama narrativa – tão bem engendrada – de Raduan Nassar, no livro *Lavoura Arcaica*.

Lavoura Arcaica é a narração da história da fuga e da volta de André, o filho do meio, que está infeliz com a vida que tinha com sua família de imigrantes em uma fazenda de lavoura. Depois de sua fuga, o irmão mais velho (e primogênito), Pedro, vai em busca de recuperar o filho ausente e o encontra em um quarto sujo de pensão: é depois desse encontro, já nas primeiras páginas do texto, que se inicia um torrencial desabafo de André, que compõe – quase integralmente – a primeira parte da narrativa, denominada “A partida”.

São muitos e tortuosos os caminhos pelos quais se pode percorrer a lavoura de Raduan Nassar: a forma singular com que o romance é escrito; a paródia da parábola do filho pródigo; o pastiche da estrutura textual e da linguagem bíblica; a construção profunda das personagens; e a complicada diegese – um narrador no qual não conseguimos confiar. Vamos optar, de imediato, por pensar nesse narrador do qual desconfiamos, cuja narrativa apresenta uma estrutura sexual violenta que ultrapassa os fatos narrados e toca a própria construção estética do texto, altamente intertextual e mesmo metalinguística.

A personagem André sofre de um imenso deslocamento, vivendo sob uma falsa ordem familiar. Tal ordem poderia ser definida como Borges definia em *A Biblioteca de Babel*: “Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden).” (BORGES, 2010, p. 564).

A desordem ordenada da família se repete com frequência: ainda que a saída do filho pareça ser o estopim desse caos familiar, o que

a narrativa reproduz é uma ordem baseada na desordem: calcada em dor, em tabus e em uma estrutura hierárquica e violenta. A violência é gritante, em especial, na segunda parte do livro, denominada “O Retorno”. Ainda na primeira, André, ao ser buscado pelo irmão, relata o motivo de sua saída: a história incestuosa de amor que viveu com a irmã, Ana, e a dificuldade em lidar com o pai, identificado como extremamente opressor. Convencido por Pedro a voltar, a chegada de André é celebrada com festa, o que faz com que *Lavoura Arcaica* seja, com frequência, uma história comparada à parábola do filho pródigo.

1 Um texto intertextual

A parábola do filho pródigo pode ser lida em Lucas (15:11-32), e conta a história do filho mais novo de uma família de posses que solicita ao pai sua parte da herança e sai de casa. O termo “pródigo” é sinônimo de “extravagante”, “desperdiçador” e é a última parábola da “trilogia da redenção” (vem em seguida da “Parábola da ovelha perdida” e da “Parábola da moeda perdida”): o filho pródigo deixa a casa do pai, gasta toda sua parte da herança e volta – arrependido, em busca de redenção – para o seio familiar. Apesar da atitude inadequada do filho, o pai recebe o filho de maneira amistosa e feliz, solicitando, inclusive, uma festa para comemorar a sua volta:

Ele estava ainda ao longe, quando seu pai viu-o, encheu-se de compaixão e correu e lançou-se-lhe ao pescoço, cobrindo-o de beijos. O filho então, disse-lhe: ‘Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho’. Mas o pai disse aos seus servos: ‘Ide depressa, trazei a melhor túnica e revesti-o com ela, ponde-lhe um anel no dedo e sandálias nos pés. Trazei o novilho cevado e matai-o; comamos e

festejemos, pois este meu filho estava morto e tornou a viver; estava perdido e foi reencontrado!’ E começaram a festejar (Lc: 15, 20-24)².

André, porém, não está em redenção como o filho pródigo: a raiva que sente do pai não se apaga com o seu retorno. Sofre, além disso, ataque do irmão mais novo, Lula, que o vê como covarde e traidor. Ana, que havia emudecido com sua partida, não volta a falar e a mãe que encontra, ao retornar, parece envelhecida. O pai, porém, como narra a parábola bíblica, organiza uma festa para celebrá-lo.

[...] quando a porta foi aberta, e a luz do meu quarto, acesa, surgindo, em toda a sua majestade rústica, a figura de meu pai, caminhando, grave, na minha direção; já de pé, e olhando para o chão, e sofrendo a densidade da sua presença diante de mim, senti num momento suas mãos benignas sobre minha cabeça, correndo meus cabelos até a nuca, descendo vagarosas pelos meus ombros, e logo seus braços poderosos me apertavam o peito contra o seu peito, me tomando depois o rosto entre suas palmas para me beijar a testa; e eu tinha outra vez os olhos no chão quando ele disse, úmido e solene:

— Abençoado o dia da tua volta! Nossa casa agonizava, meu filho, mas agora já se enche de novo de alegria! (NASSAR, 1989, p. 149)

Luciana Wrege-Rassier e Francis Utéza identificam, nessa estrutura criada por Raduan Nassar, elementos repetidos que contribuem para a dinâmica do texto que, a partir de repetições intercapitulares

2 Os trechos bíblicos utilizados foram extraídos da *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2008.

e da vinculação do narrador aos antepassados³, criariam “de modo sistemático uma ruptura e um movimento de retorno” (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 264). Esse movimento criado faz com que a memória não se restrinja, em Raduan Nassar, aos fatos do passado familiar, mas um

contato com o arquétipo do inconsciente coletivo atemporal – em especial, o mito da androginia primordial bem como o da analogia entre microcosmo e macrocosmo – e recuperar valores anteriores à sua reelaboração por sistemas religiosos determinados, no caso do romance, o cristianismo, e sua consequente valorização da figura paterna. (WREGE-RASSIER; UTÉZA, 2001, p. 264)

Pensando nessa linha, a transgressão da parábola do filho pródigo se dá tanto no campo da narração – a história contada não é a mesma – como no campo da própria dimensão temporal – o filho pródigo parte, volta e permanece, enquanto André nunca efetivamente *esteve* e nunca efetivamente *partiu*.

Para apoiar essa hipótese acerca da temporalidade do romance como forma de confirmação de uma postura da personagem, buscamos em Paul Ricoeur a discussão sobre temporalidade, o qual se apoia, a princípio, na temporalidade de Santo Agostinho e de Aristóteles. Santo Agostinho reconhece um tempo que é o tempo relatado, aquele que advém da vivência temporal. Tal vivência seria mediada pela alma que distinguiria o presente, o passado e o futuro. Aristóteles identificou o tempo como a medida do movimento, mas também pode perceber que

3 Há um capítulo inteiro dedicado, inclusive, à memória do avô.

ele implicaria algo para além disso, a permanência de algo que pudesse se aperceber dessa passagem do tempo.

Em *Tempo e Narrativa*, Ricoeur discute essa mediação do tempo identificando a narrativa como o discurso indireto sobre a temporalidade, possibilitando que ela faça a mediação entre tempo cronológico e tempo psicológico, através da composição de fatos postos na forma de uma intriga. Esse trabalho é identificado por Ricoeur a partir do conceito de tríplice mimesis ou uma mimesis tripartida.

As três fases processuais da mimesis de Ricoeur poderiam ser vistas como três momentos distintos da produção/decodificação textual: tudo se inicia no momento ainda não figurado pela literatura, passa por esse trabalho de configuração estética do objeto artístico e redundando na recepção do leitor. Assim, a primeira mimesis é aquela que transforma *práxis* em *mythos*: a mimesis I diz respeito à elaboração estética de material extraído, derivado, imaginado, inferido da experiência.

Vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de mimese I: imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária [...]. A despeito da ruptura que ela institui, a literatura seria incompreensível para sempre se não viesse a configurar o que, na ação humana, já figura (RICOEUR, 1994a, v. I, p. 101).

A já-figuração mencionada por Ricoeur é impossível de ser delimitada. Ela é toda a realidade do autor. Pensar na mimese I é pensar na importância da narrativa pessoal como o primeiro momento da produção artística. Como didaticamente elucidada Adna Candido de Paula: “Em termos literários, a pré-figuração representa as escolhas que

o escritor faz dos elementos que ele elege no mundo real, na referência, para serem transformados esteticamente no mundo ficcional da poesia ou da prosa” (PAULA, 2011, p. 202).

A segunda mimese diz respeito ao *mythos* enquanto objeto artístico, e, nesse sentido, exige o estudo das obras sob perspectivas efetivamente estéticas – gênero narrativo, categorias da narrativa. A mimese II é mediadora entre a práxis e a recepção (mimese III). Como a obra de Raduan Nassar trabalha o tempo todo em *mise en abyme*, temos a impressão de constantemente lidar com narrativas dentro da narrativa: a história é polifônica, ora na voz de André, ora na voz de Pedro, ora na voz dos sermões do pai.

Apesar da polifonia, André é o narrador que mais aparece e é sob sua ótica que vemos o desenlace da ação. A ordem das histórias narradas é a ordem escolhida por André, é a ordem da sua memória afetiva e condicionada pela posição a que ele sempre se submete – a nosso ver, de vítima. A construção da identidade, se seguirmos apoiados em Ricoeur, se dá pela construção da narrativa, inclusive.

Parece, pois, plausível ter como válida a cadeia seguinte de asserções: o conhecimento de si próprio é uma interpretação – a interpretação de si próprio, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, – esta última serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se se preferir, uma ficção histórica, comparáveis às biografias dos grandes homens em que se mistura a história e a ficção (RICOEUR, 2000, p. 2).

Para Ricoeur, portanto, a narrativa constrói a identidade narrativa, que é uma identidade dinâmica, com questões fundamentalmente temporais. A partir da mediação narrativa, é possível trazer à tona o

conhecimento de si próprio, que só pode ser uma interpretação de si próprio. Só é possível estabelecer essa relação de conhecimento de si pela linguagem da narrativa. Identidade, em Ricoeur, pressupõe alteridade. Em Ricoeur, a existência se dá com o mundo, e o contraponto de mundo, em *Lavoura Arcaica*, é limitado pela própria família: todo o outro de André é a família, a quem lhe foi imposto, autoritariamente pelo pai, amar incondicionalmente. Se André, por um lado, identifica em Ana o amor, é no próprio irmão – como já na parábola do filho pródigo – que André reconhece o ódio.

Essa relação competitiva entre irmãos é tópica recorrente na Bíblia: Caim e Abel; Esaú e Jacó. Em *Lavoura Arcaica*, Pedro e André. A concorrência fraterna é violenta, e resulta, não raras vezes, em morte. Essa competição começa com a gestação de Eva, a primeira mulher, nascida da costela de Adão. Ao filho mais velho deu o nome de Caim; ao mais novo, Abel. Abel tornou-se pastor de ovelhas e Caim cultivava o solo. Em oferendas a Deus, Abel ofereceu as primícias e gorduras de seu rebanho, enquanto Caim ofereceu produtos do solo. Iahweh, porém, agradou-se apenas com a oferenda de Abel, gerando um sentimento combativo e invejoso em Caim: “Entretanto Caim disse a seu irmão Abel: ‘Saíamos’. E, como estavam no campo, Caim se lançou sobre seu irmão Abel e o matou” (Gn: 4, 8-9).

Esaú e Jacó, irmãos gêmeos, também adquirem inimizade precocemente. Desde a barriga da mãe, os gêmeos lutavam. Assustada, Rebeca – a mãe – indagou a Iahweh, que lhe respondeu: “Há duas nações em teu seio,/ Dois povos saídos de ti separarão,/Um povo dominará um povo./O mais velho servirá ao mais novo” (Gn: 25, 23). Esaú, o primogênito, por ter nascido primeiro, era aquele que receberia as bênçãos do patriarca Isaac, porém, aproveitando-se da cegueira do pai e auxiliado pela mãe, Jacó engana o pai e recebe primeiro as bênçãos. Esaú jura vingança contra o irmão.

De modo geral, todos os irmãos brigam por ciúme, todos brigam pela inveja causada por terem a proteção de um poder soberano sobre eles. No livro de Raduan Nassar, além de Pedro, o irmão mais velho, e André, o filho pródigo, a família tem Iohána, o pai, a mãe, e outros cinco irmãos. O lado negativo da família, como em Eva e em Raquel, começa pela mãe:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, em um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família (NASSAR, 1989, p. 154).

A organização da mesa revela, de acordo com André, duas castas da família, em constante e incessante competição silenciosa. A identidade de André é traçada pela história que ele mesmo se conta: a do filho virulento e renegado e a do amor rejeitado. É para isso que organiza da forma como organiza suas memórias.

2 André e a construção da identidade narrativa

André tem um discurso presunçoso de definição pelo contraste, ele julga ser tudo o que o pai não é. Uma das características que se autoatribui é a presença do demoníaco em si, do contestador, do não-

arcaico (em contraponto à estrutura familiar): “ainda que vocês não dêem conta da trama canhota que me enredou [...] grite ‘é triste que ele tenha o nosso sangue” (NASSAR, 1989, p. 40).

André se autoflagela, negando o respeito e o amor que o pai teria por ele. No entanto, a razão da existência de toda narrativa é, justamente, o desejo do pai de que André volte à casa. O desejo de ser querido, como o de uma criança que foge de casa, fica evidente quando o discurso do irmão envereda na tentativa de levar André de volta, convencendo-o do quanto ele era amado, especialmente por Ana:

“[...] mas ninguém em casa mudou tanto como Ana” ele disse “foi só você partir e ela se fechou em preces na capela, quando não anda perdida num canto mais recolhido do bosque ou meio escondida, de um jeito estranho, lá pêlos lados da casa velha; ninguém em casa consegue tirar nossa irmã do seu piedoso mutismo; trazendo a cabeça sempre coberta por uma mantilha, é assim que Ana, pés descalços, feito sonâmbula, passa o dia vagueando pela fazenda; ninguém lá em casa nos preocupa tanto.” (NASSAR, 1989, p. 113-114).

André sente prazer em saber que Ana sofre ao sentir sua falta, ele a constrói da maneira que é mais interessante, silenciando sua personalidade. Seu discurso é, ao longo de toda primeira parte do livro, altamente confuso, repleto de desabafos desconexos – o que nos sugere, de imediato, que André não é um narrador confiável.

Wayne Booth define um “narrador não confiável” como aquele que não age em conformidade com as regras da própria diegese, deixando lacunas, lapsos ou considerações que poderiam ser rastreadas

pela leitura e, assim, denunciariam seu posicionamento enviesado.⁴ A interlocução de Pedro e a segunda parte do livro parecem evidenciar que André era digno de desconfiança. Ana não tem voz, a primeira vez que ela aparece na narrativa é no discurso de André:

e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo (NASSAR, 1989, p. 29).

Além de construir a imagem que quiser do amor e do silêncio da irmã, ao elaborar a narração da própria história – que conta ao irmão e a nós, leitores –, André pode encontrar o que procurava: identidade e confissão. Essa necessidade que André tem de elocubrar a própria história traz à tona uma noção que nos é cara: a pulsão de ficção. Suzi F. Sperber (2009) define pulsão de ficção como “a necessidade imperiosa de contar para atribuir um sentido, corrigi-lo, de entender ou tentar compreender [...] por meios que são mais do que a palavra, são *performance*” (SPERBER, 2009, p. 577). A *performance* de André, cremos, convence inúmeros críticos que interpretam sua postura mesmo como a de um herói, mas tenho a hipótese que a configuração (nos termos de Ricoeur) dada por André à narrativa não é uma tentativa de redenção às avessas – ou não é só isso –, mas uma forma de tentar

4 “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), unreliable when he does not. It is true that most of the great reliable narrators indulge in large amounts of incidental irony, and they are thus “unreliable” in the sense of being potentially deceptive. But difficult irony is not sufficient to make a narrator unreliable. Nor is unreliability ordinarily a matter of lying, although deliberately deceptive narrators have been a major resource of some modern novelists.” (BOOTH, 1983, p. 158-159).

culpar a irmã, Ana, pelo seu sofrimento (ela rejeita André após o ato incestuoso) e, depois, recolocar a culpa de sua morte no pai.

Antes de tratar do final do romance – o filicídio, que também é um feminicídio de Ana –, retorno a outras duas figuras femininas fundamentais no romance: a mãe e a cabra.

Há uma tríplice disposição da figura da mulher em *Lavoura Arcaica*. A mãe é a primeira culpada: do lado esquerdo da mesa, ela carrega o lado funesto da família, em contraponto ao patriarca “se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição”. É dela que provém todo o carinho e nela emerge algo absolutamente reconfortante: a língua materna, o árabe:

E o meu suposto recuo na discussão com meu pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos de minha mãe, que se encontrava já então atrás da minha cadeira; me entreguei feito menina à pressão daqueles dedos grossos que me apertavam uma das faces contra o repouso antigo do seu seio; curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali, em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: “meus olhos”, “meu coração”, “meu cordeiro” (NASSAR, 1989, p. 170).

Em seguida, quem aparece é Sudanesa, a cabra personificada de André. A sua primeira paixão, descrita de maneira absolutamente humanizada, capaz de seduzir André:

Sudanesa (ou Schuda) era assim: farta; debaixo de uma cobertura de duas águas, de sapé grosso e dourado, ela vivia dentro de um quadro de estacas bem plantadas [...] a primeira vez que vi Sudanesa com meus

olhos foi em um fim de tarde que eu a trouxe para fora, ali entre arbustos floridos que circundavam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidado de amante extremoso (NASSAR, 1989, p. 17-18).

Parece que Schuda não é só uma cabra: era uma cabra expiatória, representativa de todas as mulheres que passaram pela vida de André. Como fará com a irmã, André se envolve sexualmente com o proibido, buscando encontrar justificativas (míticas, religiosas, mas jamais racionais) por cometer, com frequência, a violência sexual, travestida de amor:

[...] tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada [...] Schuda, paciente, mas generosa, quando uma haste túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o curso do seu corpo. (NASSAR, 1989, p. 18).

Schuda não teve voz para negar André. Ana, também não. E porque é mais fácil culpar a irmã, André foge *porque ela não o quis*. Mesmo desprezando supostamente a hierarquia familiar, André é parte dessa hierarquia. Desde o avô, os homens da família de André parecem todos iguais:

(Em memória do avô, faço este registro: ao sol e às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arrote tosco que valia por todas as ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: “Maktub”) (NASSAR, 1989, p. 89).

André, porém, tentou tolher a propriedade privada do pai, que é Ana: a filha é parte dos domínios da lavoura. A irmã, retirada do pai via incesto, é a morte do pai da horda e a tentativa de tomada do poder. Ao contrário da narrativa construída por André – de vítima do terror patriarcal –, ele não pretende mudar a ordem, mas impor à irmã que esta saia do âmbito paterno de poder, para estar sob o seu. Como é incapaz de compreender a própria covardia – denunciada pelo seu irmão, Lula –, André repreende Ana. Como é incapaz de matar o pai da horda, repreende a irmã. Para fazer isso, inclusive, evoca o próprio pai, tentando convencê-la a aceitar o novo soberano que se impunha:

[...] foi um milagre o que aconteceu entre nós, querida irmã, o mesmo tronco, o mesmo teto, nenhuma traição, nenhuma deslealdade, e a certeza supérflua e tão fundamental de um contar sempre com o outro no instante de alegria e nas horas de adversidade; foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para a nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria palavra, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã (NASSAR, 1989, p. 118).

André precisa aceitar sua derrota e sua fuga parece necessária e contundente. André, creio, vitimiza-se ao longo de todo o romance.

3 Considerações Finais

André não tenta lutar, foge. André não desestrutura a ordem familiar, só a reproduz em novo contexto. Se identifica no pai algo

que despreza, como o autoritarismo e a violência, não hesita, em contrapartida, em reproduzir seu comportamento. Além de o enredo apontar que a discrepância de André com o pai é uma ilusão criada por aquele, isso se confirma pela própria estrutura textual: sempre circular, sempre memorial, sempre confusa e sob forma de confissão. Tudo no livro se repete, as frases, os parágrafos, um capítulo inteiro, mas também a violência – passada de pai para filho.

Porém, é André que conta sua história, ação que lhe permite configurar a narrativa – e a sua identidade – da maneira que julga ser a mais adequada, isto é, naquela que ocupa a posição de vítima. A história de André, porém, é patriarcal e hierárquica e remonta a uma tradição que alcança toda a história de uma civilização e é perpetuada cotidianamente.

Referências Bibliográficas

- BÍBLIA De Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2008.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BORGES, Jorge Luis. *Obra Completa*. vol. 1. São Paulo: Globo, 2010.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Raduan Nassar. nº. 2. IMS: Rio de Janeiro, 1996.
- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. 3. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PAULA, Adna Candido de; SPERBER, Suzi Frankl. Org. *Teoria Literária e Hermenêutica Ricoeuriana: um diálogo possível*. Dourados: UFGD, 2011.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I*. Campinas: Papyrus 1994.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa II*. Campinas: Papyrus, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa III*. Campinas: Papyrus, 1997.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec, 2009.

WREGE-RASSIER, Luciana; UTÉZA, Francis. Raduan Nassar: tempo cronológico, memória coletiva e tradição hermética, *Quadrant n. 18* – Centre de Recherche e Littérature de Langue Portugaise, Université Paul-Valéry – Montpellier III, 2001.

O PROTAGONISMO FEMININO EM O EVANGELHO SEGUNDO MARIA, DE ARMANDO AVENA

THE FEMALE PROTAGONISM IN *O EVANGELHO SEGUNDO MARIA*, BY ARMANDO AVENA

Andréa Beatriz Hack de Góes¹

Resumo

Este artigo propõe uma breve análise da obra *O Evangelho Segundo Maria* (2002), do autor baiano Armando Avena, estabelecendo um diálogo entre o sagrado e a literatura. O romance adota o ponto de vista feminino nas histórias sobre Jesus dos Evangelhos, inculcando um discurso de crítica e denúncia da hegemonia masculina que historicamente oprimiu e desprezou as mulheres, particularmente na cultura judaica. O autor institui duas narradoras, testemunhas oculares e participantes da vida de Jesus: Maria, a mãe, e Maria Madalena, a discípula e companheira - que têm em comum o homem que amam, uma como filho, a outra como companheiro. Assim, a literatura outorga às mulheres um protagonismo jamais reconhecido.

Palavras-chave: ficção literária; Maria mãe; Maria Madalena; protagonismo feminino.

1 Doutora em Letras pela UFBA, Professor Adjunto I na Universidade Federal da Bahia. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5076005487237374>. Email: abhack@gmail.com
O romance de Avena compôs o *corpus* da pesquisa que redundou na minha tese de doutorado intitulada “*O mito cristão na literatura: olhares sobre Jesus em romances brasileiros*”, defendida na UFBA em 2010.

Abstract

This article proposes a brief analysis of the book *O Evangelho Segundo Maria* (2002), of the Bahian author Armando Avena, establishing a dialogue between the sacred and the literature. The novel adopts the female positioning in the stories about Jesus from the Gospels, inculcating a critical speech and denunciation of male hegemony that historically oppressed and despised women, particularly in Jewish culture. The author establishes two narrators, eyewitnesses and participants of Jesus' life: Mary, the mother, and Mary Magdalene, the disciple and companion - both have in common the man they love, one as a son, and the other as a mate. Thus, the literature gives women a role never recognized.

Keywords: literary fiction; Mary, mother; Mary Magdalene; female protagonism.

1 A situação social-religiosa da mulher nos tempos de Jesus

Segundo o relato da criação, registrado em Gênesis, primeiro livro do Antigo Testamento, a mulher é apresentada como sendo “auxiliadora idônea” do homem, como sua companheira (Gn 2:20), o que pressupõe, de modo geral, uma condição de igualdade em relação a ele.

O Antigo Testamento registra muitos exemplos de mulheres que desempenharam importantes papéis na história de Israel, inclusive exercendo liderança, como Miriã, irmã de Moisés; a juíza Débora, que julgou a nação e ajudou a comandar o exército durante uma batalha; a profetiza Hulda; a rainha Ester, e muitas outras. Contudo, no decorrer dos séculos, foi crescendo e se estabelecendo a tendência de tornar o homem mais proeminente que a mulher, a partir da forte influência dos ensinamentos rabínicos, e a cultura judaica foi, aos poucos, reduzindo sobremaneira a posição das mulheres, delegando-lhes uma situação de completa dependência do homem, num caráter de posse e propriedade.

Conforme atesta Leonardo Boff em sua obra *O Rosto Materno de Deus* (1986), com a sedentarização do povo e a constituição das cidades, o varão foi assumindo mais e mais todos os instrumentos do poder social, o que fez emergir pertinaz e paulatinamente um anti-feminismo generalizado, especialmente na época pós-exílica. (BOFF, 1986, p. 77-78).

Justamente nessa época, em que o anti-feminismo judaico parece ter atingido seu ápice, surge o movimento de Jesus e sua mensagem libertária e revolucionária, sob muitos aspectos, e também em relação à mulher, em particular. Diante do campo ideológico excessivamente discriminatório e negativo à mulher, Jesus propõe uma postura tão contrária que pode ser considerado um feminista, ou, como foi chamado no romance de Armando Avena, objeto de nossa análise, “o profeta das mulheres” (AVENA, 2002).

A pregação central de Jesus não consistia propriamente de uma bandeira de libertação da mulher, mas tinha como princípio central a chegada do Reino de Deus, outorgando seu acesso a todos, começando pelos pobres, marginalizados e oprimidos. Entre estes, estavam as mulheres, que conheciam muito bem a opressão e a marginalização, motivo pelo qual viram nele, de imediato, a esperança por dias melhores, na perspectiva de angariarem uma condição de igualdade, respeito e dignidade, para além dos ditames e limites inescapáveis, impostos pelos homens. Elas não o deixam e, contrariando as severas regras que as impediam de deixar seu lar, família e afazeres domésticos, o seguem e o acompanham durante suas peregrinações, de aldeia em aldeia e de cidade em cidade, da Galiléia até a Judéia e Jerusalém.

2 A Maria-mãe de Armando Avena: a virgem rebelde

Em seu *Evangelho Segundo Maria*, Armando Avena reconta a história de Jesus de Nazaré sob a ótica das duas mulheres de maior

expressão e reconhecida influência em sua vida. A primeira delas é Maria, a sua mãe, a qual, a partir de vários dogmas relativos à sua virgindade e presumida santidade estabelecidos pela Igreja Católica, hoje é venerada como santa mediadora. A outra é Maria Madalena, ou Maria de Magdala, que de possível companheira, consorte ou mesmo esposa de Jesus, segundo especulações e registros apócrifos – que a descrevem inclusive como apóstola e discípula predileta de Jesus –, acabou ficando conhecida, a partir da tradição canônica, como “a pecadora arrependida”. Segundo Ivoni Richter Reimer,

Maria pode ser – e foi – interpretada como santa, virgem, humilde, obediente, etc., figurando como arquétipo da mulher ideal, casada, mãe, fiel, submissa... Ela também é representante para a mulher revolucionária, combatente, transgressora, autônoma, etc., que foi usada para encorajar e sustentar mulheres em suas lutas político-sociais no decorrer da história [...]” (REIMER, 2008, p. 101).

Ou seja, essa personagem histórica sofreu, no decorrer dos séculos, várias transformações, atendendo às necessidades e vicissitudes de diferentes épocas e contextos, mas sempre mantendo (e mesmo ampliando) sua importância e influência. Porém, como aponta Ivoni Reimer, ela mesma nada falou, nem escreveu; nada registrou como documento que pudesse ter chegado até nós. O que temos são apenas fragmentos e seleções de sua história, contada a partir de determinado lugar, tempo e espaço históricos distintos, os quais, por sua vez, obedeceram a interesses teológicos correspondentes a uma época e situação religiosa específicas.

Conforme destaca Leonardo Boff, não existe uma biografia da virgem de Nazaré, de nome Míriam, em hebraico, e Maria, em grego e latim (BOFF, 1986, p. 121). O que se pode depreender do Novo Testamento

é muito pouco, sendo que nele Maria é mencionada apenas oito vezes: no Evangelho de Mateus, mais precisamente nos dois primeiros capítulos, são relatados os seguintes episódios envolvendo Maria: a perplexidade de José com a gravidez da virgem; a visita dos reis magos; e a fuga para o Egito. No Evangelho de Marcos ela aparece duas vezes: quando parece ser afastada por Jesus (Marcos 3: 21), e quando perguntam por sua sabedoria: “não é este o filho de Maria?” (Marcos 6: 3). Os dois primeiros capítulos do Evangelho de Lucas relatam sua presença durante a anunciação do anjo; o nascimento de Jesus; sua apresentação no templo; e o reencontro do menino no templo. Já no Evangelho de João, Maria também é citada duas vezes: no episódio das bodas de Caná, quando, por sugestão dela, Jesus realiza seu primeiro milagre, transformando água em vinho (João 2:3 e seguintes), e aos pés da cruz, na ocasião da morte de Jesus (João 19: 25-27). Os Atos dos Apóstolos se referem a ela brevemente por ocasião do Pentecostes (Atos 1:14). No entanto, nenhum texto se concentra sobre ela em particular. Sempre que aparece, é em função de seu filho Jesus, o que significa que ela só entra para a história por causa dele, caso contrário, nada saberíamos sobre ela. Trata-se de uma mulher do povo, simples e pobre, que vive na Galiléia e participa em tudo da situação social, política e religiosa de seu povo, ou seja, mais uma entre as tantas mulheres anônimas do Judaísmo. (BOFF, 1986, p. 122-123).

É a partir de diferentes textos, associados à imaginação literária, que surge a Maria, mãe de Jesus, aveniana. Muito diferente do modelo de submissão e obediência apresentado pelos evangelhos canônicos, e posteriormente exaltado à larga pela tradição religiosa, essa Maria inicia seu relato descrevendo, em primeira pessoa (como estratégia para conferir maior autenticidade ao relato), a visita do anjo do Senhor, que vem anunciar que ela fora escolhida para ser a mãe do Filho de Deus. Adotando uma postura totalmente oposta à da Maria da tradição,

a heroína de Avena recusa essa eleição, e a partir daí já se delinea seu caráter contestador e insubmisso, permeado constantemente pela denúncia e crítica à opressão masculina, inaugurada, segundo a tônica reiterada em todo o romance, pelo próprio Deus de Israel: “para elas (as mulheres), o poder não é a ambição maior, a glória nem sempre é ansiada, a vaidade jamais reina. A lógica feminina não se subjeta aos valores do homem.” (AVENA, 2002, p. 13).

Essa dialética de oposição entre a perspectiva feminina, que busca sempre a vida e o bem-estar de seus entes queridos, e a masculina, egoísta, vaidosa, sempre sequiosa de glória e poder, ainda que a preço de morte, irá permear toda a obra de Armando Avena. O autor estabelece um contraste profundo e constante que, por um lado, exalta e enobrece a mulher, não apenas como doadora, mas também como promotora e protetora da vida, e por outro, denuncia e menospreza a desmesurada ambição masculina, que, geralmente por meios despóticos e violentos, visa tão somente seus interesses egocêntricos e costuma resultar em morte e destruição.

O perfil da Maria aveniana contempla as narrativas apócrifas, e a situa como filha de um judeu, homem de posses, essênio não dos mais radicais, visto ter constituído família e viver na cidade, reiterando o mito de sua esterilidade, o que justifica ter consagrado a filha primogênita ao templo do Senhor, quando ela finalmente veio. O relato de Maria é carregado de críticas aos costumes e leis judaicos da época. Ela justifica a razão de sua narrativa como sendo para atender a um pedido do próprio Jesus, que, na última ceia, antes de sua prisão e crucifixão, teria instado para que ela e Maria de Magdala, presentes à ceia, assim como muitas outras mulheres, contassem a sua verdadeira história, “a despeito das histórias que seriam escritas com a tinta do preconceito dos discípulos homens [...]”. (AVENA, 2002, p. 18). Cabe aqui salientar que os evangelhos neotestamentários não registram a presença de

mulheres no episódio que ficou conhecido como a última ceia, pelo contrário, de acordo com o Evangelho de Mateus, capítulo 26, versículo 20, e Evangelho de Marcos, capítulo 14, versículo 17, Jesus estava reunido apenas com seus doze discípulos, homens. Apenas o Evangelho de Lucas não precisa o número exato de discípulos, enquanto que o Evangelho de João sequer especifica o episódio.

Tendo em vista uma cultura severamente patriarcal e de cunho profundamente religioso, a personagem de Avena atribui a Deus, com grande rancor, a responsabilidade pela opressão da mulher. Para ela, Deus representa a masculinidade máxima, no sentido misógino, e é pelo exemplo dEle e em obediência às suas leis que os homens subjugam e depreciam as mulheres, para os quais elas só serviam para dar filhos a seus maridos: “Gerar filhos era a razão de ser das mulheres de meu povo e a ausência deles prenunciava uma maldição divina.” (AVENA, 2002, p. 21)

A narrativa dessa Maria-mãe literária é acentuadamente marcada pela revolta e indignação contra as leis e rituais judaicos e percorre, em detalhes, todos os episódios da vida de Jesus contidos nos quatro evangelhos canônicos, especialmente os sinóticos. O relato é também rico em diálogos e reflexões a respeito dos acontecimentos, pois a narradora não se limita apenas a descrever o fato ou episódio que viu e do qual participou, mas também se posiciona a respeito. Por toda essa primeira parte do romance, intitulada “Mãe”, é lançada a ideia da messianidade de Jesus como algo construído, forjado com base em elementos míticos e sobrenaturais, como a visão de Maria do anjo do Senhor, descrita logo no início da narrativa, e tendo encontrado eco nas promessas veterotestamentárias e principalmente no desespero e desalento de um povo oprimido e vilipendiado pelos romanos pagãos. O tom descrente, cético e por vezes até sarcástico da narrativa aveniana parece adotar

esse tipo de perspectiva pragmática e isenta do caráter religioso, excluindo o transcendente de qualquer participação.

Mais tarde, outra mulher conquistará grande importância na vida de Jesus, e exercerá sobre ele influência ainda maior do que sua mãe: Maria de Magdala, ou *Maria Madalena*. A partir do momento em que ela entra na vida de Jesus, os dois relatos inicialmente se mesclam, para depois se afastarem, e mais uma vez se unirem nos momentos finais da história, formando um só, mas com diferentes perspectivas, conforme declara a Maria mãe aveniana:

A mim, coube mostrar-lhe a revolta e a indignação de mãe e mulher para com a Lei que vinha de Deus, um Deus com pensar masculino, desconhecedor dos anseios e da dor feminina. [...] Mas foi Maria de Magdala quem lhe desvendou a natureza feminina e fez-lhe ver o quão discriminadas éramos nós (AVENA, 2002, p. 115).

Dessa forma, o autor funde o discurso das duas mulheres, enfatizando a perspectiva incisivamente feminista que permeia todo o romance.

3 A Maria-mulher de Armando Avena: a companheira olvidada

De acordo com Lilia Sebastiani (1995), as mulheres que seguiam Jesus compartilhavam a mesma condição em relação a ele que os Doze, e sua presença não era aleatória nem ocasional, como ocorria com as multidões, mas constante e ativa. Entre elas, Maria de Magdala, como a designa Armando Avena em seu romance, é nomeada em primeiro lugar entre as seguidoras de Jesus, o que, segundo Sebastiani, não seria um detalhe casual no tocante às Escrituras. Sua parca biografia registra que

dela Jesus havia expulsado sete demônios. Essa informação, deturpada e distendida pela tradição do Cristianismo ocidental, fez cair sobre ela a pecha de pecadora remida, o que para muitos significou que ela era uma ex-prostituta, salva e purificada por Jesus. Porém, conforme explica Sebastiani, na mentalidade judaica, que não costumava distinguir mal-pecado de mal-sofrimento, “a posse diabólica era entendida essencialmente como enfermidade, como ausência de liberdade, sem acentuar os aspectos morais” (SEBASTIANI, 1995, p. 22). Segundo ela, “A cura de uma doença, sobretudo se psicossomática, é capaz de condicionar a existência inteira, pode ser lida em termos bíblicos como libertação de um ‘estado de escravidão’. Somente quem saiu do estado de escravidão torna-se livre para o serviço.” (SEBASTIANI, 1995, p. 23).

A autora salienta ainda que não existe uma biografia de Maria de Mágdala – como é chamada a personagem em sua obra *Maria Madalena: de personagem do evangelho a mito de pecadora redimida*, de 1995 –, e as poucas e breves informações que se podem apreender dos Evangelhos canônicos sobre ela, assim como sobre outras mulheres neotestamentárias, além de ordinariamente vinculadas ao acontecimento de Jesus, são também, desde sua origem,

interpretadas, filtradas, lembradas, esquecidas pelos homens – e foram, pela tradição, progressivamente despidas de sua originalidade pessoal e transformadas em símbolos, ou modelos edificantes, no negativo ou no positivo, em função da imagem de mulher que se visava inculcar. Transformar uma mulher em símbolo torna-se ainda mais fácil para o ser masculino; pois se torna mais fácil de compreender, representar, enquadrar; em suma, menos incômoda (SEBASTIANI, 1995, p. 14).

Sobre a personagem em questão, a autora declara enfaticamente:

Nenhuma santa foi tão contemplada e maltratada, 'caluniada e glorificada' (G. Ravasi) quanto Maria de Mádala. Nenhuma tão desenfreadamente fantasiada. Seu corpo, do qual em termos evangélicos nada mais se sabe senão que saíra de uma grave doença, foi enfatizado em sua dimensão carnal. Inclusive através das vertigens ascéticas da autonegação. A inteira conversão e penitência da Madalena foram lidas sob o signo do corpo, e sobre aquele corpo absolutamente desconhecido se estratificaram, ao longo dos séculos, implicações sensuais de toda espécie. Desse modo, no cristianismo do Ocidente se depreende, por um lado, uma importância extraordinária da figura da Madalena, e, por outro, uma forma de conspurcação sistemática de sua memória (SEBASTIANI, 1995, p. 15).

Em consonância a essa ideia, a psicóloga e mestre em Ciência da Religião, Camila Alves Martins, acrescenta em seu ensaio "Maria Madalena: arquétipo da mulher selvagem", que "na historicidade dos relatos míticos, percebemos a imagem demonizada das mulheres frente à cultura patriarcal e um apaziguamento do seu brilho na manifestação sagrada dessa figura, que se deve à retirada do seu espaço integrador" (MARTINS, in: REIMER, 2008, p. 126).

Além disso, há ainda a dificuldade de definição de uma identidade para Madalena, sendo que duas correntes de interpretação vigoram até os dias de hoje: uma defende que as três mulheres mencionadas nos Evangelhos canônicos, a pecadora anônima que ungiu os pés de Jesus na casa do fariseu Simão (segundo Mateus 26:6 e Marcos 14:3), e que o evangelista João identifica como Maria de Betânia, irmã de Marta e Lázaro, essa Maria (de Betânia) e Maria Madalena, da qual foram expulsos sete demônios, seriam uma mesma pessoa.

A outra interpretação distingue as três personagens, atribuindo uma personalidade particular a cada uma delas. Jean-Yves Leloup,

filósofo, teólogo e sacerdote ortodoxo, aborda esta polêmica questão e afirma que, para ele, a “pecadora” (que ele também chama de Maria), Maria de Betânia e Maria Madalena são uma única e mesma mulher, “enquanto encarnação e arquétipo do feminino, em diferentes etapas de sua vida, cada qual manifesta uma mutação interior, uma metamorfose do desejo e um novo semblante de mulher” (LELOUP, 2007, p. 12). No entanto, sua argumentação soa vaga e contraditória, e parece um tanto frágil. Sebastiani explica que tal sintetização da personagem de Madalena, no começo apenas esporádica ou sugerida, foi finalmente acolhida e estabelecida como certa pelo Papa Gregório Magno. Segundo a teóloga,

a grande autoridade de Gregório e sua obra de organizador, inclusive na liturgia, a tornaram estável e quase que geralmente aceita no Ocidente durante catorze ou quinze séculos. Enquanto isso, as Igrejas do Oriente sempre distinguiram as três figuras evangélicas (SEBASTIANI, 1995, p. 12).

Ela explica que foi a partir do protestantismo que a personagem tradicional de Madalena voltou a ser discutida em termos de sua autenticidade, e no findar do século XIX, a distinção das três mulheres já era um dado consensual. Já os católicos, apesar de não poderem ignorar a dúvida que sempre permaneceu em vista de uma secular indefinição a respeito da verdadeira identidade de Madalena, só começaram a adquirir uma ideia clara da distinção das “três Marias” a partir dos primeiros decênios do século XX. Ainda assim, a novidade, que entrou tardiamente na liturgia, não foi totalmente acolhida pela homilética, e muito menos pela mentalidade corrente, que parece preferir manter a ideia tradicional que apresenta Madalena como uma ex-prostituta, sendo as “três Marias” uma só mulher – mesmo que isso implique em considerar Maria de Betânia como prostituta (SEBASTIANI,

1995, p. 13-14). Para a professora, apesar de a expressão “três Marias” soar imprópria, visto o nome de uma das três (a pecadora da Galiléia) não ser conhecido, a polêmica em si é significativa, “pois evoca a tendência a exorcizar as mulheres, ignorando-as o mais possível como pessoas e identificando-as como símbolo. O próprio nome de Maria, tão difundido no tempo de Jesus, contribuiu para o equívoco.”² (SEBASTIANI, 1995, p. 13).

Não obstante as diferentes correntes teóricas sobre a identidade de Maria Madalena, das quais não trataremos aqui, em seu *O Evangelho segundo Maria*, Armando Avena optou pela personagem da tradição, a “Maria três-em-um”: a Maria de Magdala aveniana apresenta a si mesma como cidadã de Magdala, mas natural de Betânia, sendo a irmã mais nova de Marta e Lázaro. E na narrativa também relata o episódio da unção de Jesus pouco antes de sua morte, colocando-se como protagonista deste. No romance, tanto a Maria-mãe quanto a mulher de Magdala mostram-se fortes e vigorosas, revoltadas contra a Lei judaica que oprime e subjuga as mulheres. Segundo Lilia Sebastiani,

A maioria das mulheres nomeadas no Evangelho, incluindo aí Maria de Nazaré, são lembradas, de acordo com o costume do tempo, como *mãe de, mulher de, filha de* alguém, de acordo com o uso do tempo e com a mentalidade patriarcal. Pelo contrário, um dos elementos básicos do enigma de Madalena consiste precisamente no fato de não pertencer a

2 “No Novo Testamento constam sete mulheres com este nome: além da mãe de Jesus, de Maria de Mágdala e de Maria de Betânia, os Evangelhos nomeiam Maria de Cléofas e Maria mãe de Tiago, o menor, e de José (segundo a opinião de alguns, estas seriam a mesma pessoa indicada de modos diferentes). Chama-se Maria também uma colaboradora de Paulo, lembrada na epístola aos Romanos, capítulo 16, versículo 6, e a mãe de João Marcos, em cuja casa se reunia a igreja”. (SEBASTIANI, 1995, p. 13, em nota de rodapé).

nenhum homem: não pode ser posta em relação com nenhum homem a não ser com Jesus. (SEBASTIANI, 1995, p. 39).

O escritor Armando Avena, em entrevista não publicada, nega ter sido influenciado pela obra do português José Saramago, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), sobre esse seu romance pautado pela ótica feminina. Isso porque, diferente do autor português, ele dá voz às mulheres sobre essa história tão conhecida e sempre viva na memória da cultura ocidental, principalmente.

Os textos apócrifos apontam Madalena como discípula preferida do Mestre, merecedora de atenção e ensinamentos especiais, peculiares aos dos demais discípulos. Mais tarde, ela é também apontada como “apóstola”, termo bastante raro nos Evangelhos, segundo Lilia Sebastiani. De acordo com a teóloga, a diferença entre discípulo e apóstolo reside mais na dimensão do serviço: enquanto o discípulo é caracterizado pelo seguimento, o apóstolo está imbuído de uma missão. O critério utilizado pelos Onze discípulos de Jesus para a escolha de Matias, que deveria ocupar entre eles o lugar deixado por Judas Iscariotes (conforme registrado em Atos dos Apóstolos, capítulo 1, versículos 21-3), dizia que para ser apóstolo, o discípulo deveria “ter seguido a Jesus desde os tempos de seu batismo no Jordão até a ascensão, e ter sido testemunha da sua ressurreição” (SEBASTIANI, 1995, p. 42). De acordo com esse critério, pode-se concluir então que

ninguém é tão apóstolo quanto Maria de Mágdala, que foi a primeira entre todos a ver Jesus ressuscitado, que o reconhece quando por Ele é chamada pelo nome [...] e é encarregada de levar a mensagem da ressurreição [...] ao grupo dos Onze ainda entregue à incredulidade e ao medo (SEBASTIANI, 1995, p. 43).

A ficção aveniana não contempla os relatos sobre a ressurreição de Jesus, mas, em contrapartida, exacerba ao máximo o papel e a atuação de Maria de Magdala em seu ministério, situando-a como sua mentora e protagonista indireta de grande parte de seus sinais e milagres, bem como da tônica de seus ensinamentos, conforme as palavras colocadas em sua boca, em tom de síntese e antecipação dos fatos por ela narrados:

Jesus morreu como rei, Rei dos judeus, mas nem Pedro, o mais zeloso entre nós, seria capaz de acusar-me de havê-lo corrompido. Se nele algo adulterei, foram suas parábolas ingênuas e seus ditos incoerentes e suas ideias contraditórias, que misturavam o ensinamento ascético e escatológico dos essênios, com as ideias libertárias e igualmente contraditórias de sua mãe.

Juntei-me a Jesus para transformá-lo, não para corrompê-lo. Juntei-me a ele para dar-lhe a substância necessária a um líder que, diferente do que queriam os essênios, fariseus e saduceus, seria capaz de unir a todos os povos tendo como única arma uma nova lei e, quem sabe, um novo deus. Mas em meu projeto nunca houve lugar para a morte e, se ela terminou por reinar, foi pelo desejo dos homens (AVENA, 2002, p. 159).

Maria de Magdala jamais creu na filiação divina de Jesus, apenas reconheceu que ela poderia ser muito útil aos seus propósitos, assim como os sinais que o incentivou a fazer, a fim de chamar a atenção do povo e despertar sua fé, tornando-o assim um taumaturgo, não pelo poder de Deus nele investido, mas lançando mão de técnicas e práticas aprendidas com os essênios, tidos como curandeiros.

Dessa forma, Avena dessacraliza o conteúdo místico e religioso dos Evangelhos e mesmo dos textos apócrifos, por apropriar-se deles e inculcar-lhes outra conotação, que atribui a força mítica de Jesus e seus feitos mais à manipulação da imaginação e do desejo de “uma gente

submetida e subjugada pelas armas e por sua própria Lei” (2002, p. 168), do que a qualquer intervenção divina. Ele apresenta inicialmente um Jesus confuso e vacilante (no que se aproxima de Saramago), que depois se apossa da convicção de que é de fato o Messias, Filho de Deus, e passa a se mover dentro de um destino do qual se considera inescapável. Assim, tanto Saramago quanto Avena mostram-se simpáticos à personagem Jesus, apresentada por ambos quase como uma vítima, iludido e manipulado pelos desígnios cruéis e egoístas de Deus – o qual, para ambos escritores, é o verdadeiro e grande vilão da história.

Em sua narrativa, Maria de Magdala admite sem muito alarde seu envolvimento sexual com Jesus, com quem “dormia no mesmo catre”, afirmando que ele poderia tê-la no leito sempre que quisesse (cf. AVENA, 2002, p. 189; 174). Porém, não obstante as inúmeras especulações que ainda promovem a comercialização altamente rentável de livros e filmes a respeito da natureza das relações entre Maria de Magdala e Jesus, atribuindo a ela o papel de esposa, amante, mãe de seus filhos, nem mesmo os apócrifos gnósticos, que dão maior ênfase ao assunto, fecham a questão. Em uma bela passagem do romance, ela desnuda-se diante dele, e, contrariando suas mais caras convicções de mulher livre, oferece seu corpo para que ele o fecunde e crie a vida através dela, a fim de tornar-se Deus (AVENA, 2002, p. 217). Mas foi por intermédio da ressurreição do irmão dela, Lázaro, que Jesus foi proclamado Deus, com poder sobre a morte. No romance aveniano, esse milagre, de grande expressão e repercussão nos Evangelhos, é relatado de forma cética, como se fosse um embuste programado para dar a ele credibilidade enquanto Messias.

Na ficção de Avena, Maria de Magdala ainda “rouba a cena” de outros personagens, sobrepondo reiteradamente seu protagonismo. É o que ocorre quando Pedro, que na tradição posterior da igreja alcançou grande renome, inquire Jesus a respeito de uma promessa que este

havia lhe feito, de lhe confiar as chaves do Reino dos Céus e edificar sobre ele, Pedro – “pedra” –, sua igreja. Jesus volta atrás em sua palavra, desdenha de Pedro enquanto homem, e transfere a comissão para Maria:

– Os homens se perdem por uma frase de efeito. E foi apenas isso, Pedro, um dístico para causar impressão, nada mais. Não posso fundar minha igreja em ti, pois se assim o fizer, ela verterá sangue e dividir-se-á em grupos e facções, cada um em busca de pedaço maior do poder. Não faz muito, os filhos de Zebedeu faziam a repartição de um reino que ainda não existia. Contigo não seria diferente. [...] – A pedra de minha Igreja será Maria, Maria de Magdala, Maria, minha mãe. Maria representa todas as mulheres e sobre elas construirei minha Igreja, sobre elas minha palavra será edificada (AVENA, 2002, p. 245-246).

Diante da completa estupefação da plateia masculina, que parecia não acreditar no que estava ouvindo, Jesus conclui seu pensamento, tomando a mão de Maria de Magdala e a de sua mãe, num gesto teatral e enfático:

– Maria, a ti entrego minha palavra. Muitos virão em meu nome, falsos profetas a deturparão. Os homens tomarão posse dela, usando-a em seu benefício. Não vos enganeis: minha palavra não será edificada pelos homens, mas pelas mulheres. Por isso, cabe a ti Maria, minha mãe, de cujo ventre nasci e que incutiu em mim a revolta contra meu Pai, o Deus injusto e misógino de Israel, e a ti, Maria de Magdala, que plantou em mim a semente da nova Lei que propagarei, o encargo de contar a minha história. (AVENA, 2002, p. 246).

Nessas passagens, extremamente contundentes e dramáticas, carregadas de um tom profético (especialmente a segunda), Jesus assume abertamente o seu ministério como sendo das mulheres e para elas em primeiro lugar, e encarrega as duas mulheres de sua vida, a mãe e a companheira, a relatarem sua história. No entanto, o que se observa é um significativo silêncio e omissão dos Evangelhos canônicos acerca das mulheres em geral, e sobre Madalena em particular, que após os relatos da morte e ressurreição de Jesus, simplesmente desaparece no Novo Testamento.

Temos alguns indícios indiretos no conjunto do Novo Testamento – e outros mais explícitos dos apócrifos – de que provavelmente Madalena não gozava de muitas simpatias no seio do grupo que cercava Jesus, e que seu prestígio não era igual à sua importância. É possível que os discípulos de Jesus, de sexo masculino, homens de cultura judaica, crescidos num costume social e religioso em que as mulheres eram excluídas do estudo da Lei e em que um rabi jamais poderia dirigir a palavra em público a uma mulher (mesmo que fosse sua mulher), agarrados pela novidade do Reino mas não por isso libertados de repente e inteiramente de seus condicionamentos culturais, ficassem desconcertados pela preferência concedida pelo Mestre a uma mulher. Desconcertados talvez também pelo fato que uma mulher, dispondo livremente de si mesma, se tornasse seguidora de um rabi/profeta itinerante sem estar ligada por laços de sangue nem a ele nem a qualquer outro de seus seguidores. O próprio fato de ser galiléia podia ser um elemento desfavorável na memória da Igreja em Jerusalém e judeu-cristã dos primeiros tempos (SEBASTIANI, 1995, p. 46-7).

Conforme observa ainda a teóloga, se a tradição judaica foi severamente hostil ao próprio Jesus, a ponto de prendê-lo e engendrar

sua morte, e posteriormente aos seus demais discípulos, quanto mais seria à Madalena e às outras mulheres. A própria devoção a Maria, mãe de Jesus, instituída pela igreja como substituição ao culto oferecido a diversas divindades femininas pagãs³, não trouxe nenhum mérito ou evolução para a sujeição imposta às mulheres, sendo que as virtudes mais admiradas na Virgem sempre foram justamente a obediência e a submissão.

Já no final da ficção aveniana, Jesus é preso sem resistência, a não ser pelo gesto de um discípulo, que decepou a orelha de um dos servos do sumo sacerdote, episódio também relatado nos quatro Evangelhos, sendo que o evangelista João identifica o discípulo como sendo Pedro – Evangelho de João, capítulo 18, versículo 10. Todos os homens fogem. Apenas as mulheres, que nunca o abandonam, permanecem a postos, em uma das cenas mais impressionantes e belas do romance:

As mulheres permaneceram e eram tantas que impressionaram os guardas. Postei-me à frente delas, envolta num lençol de linho branco, a impedir que levassem Jesus. Os guardas aproximaram-se, exigindo passagem, sem que nenhuma de nós se movesse. Então, levantaram suas espadas e eu deixei escapar o lençol para, despida, receber o talho e, assim, dar meu sangue, não em sacrifício, que não creio neles, não a

3 Segundo Leonardo Boff, no século V, um santuário dedicado a Artemis de Éfeso – também chamada de Diana (conhecida por Paulo, segundo registro de Atos dos Apóstolos, capítulo 19, versículos 23 a 40), foi transformado em santuário dedicado a Maria. A famosa catedral de Chartres dedicada à Virgem mãe foi construída sobre o templo da *Virgo paritura* dos celtas, e no subsolo da catedral se conserva ainda a estátua. A Igreja de Santa Maria Antiqua, em Roma, foi construída sobre o templo de Vesta Mater... e há outros exemplos mais. “Convertendo-se, os pagãos veneradores de suas deusas e virgens substituíram os nomes pagãos por aquele de Maria, conservando, inclusive, a forma ritual e a figura da deusa ou da virgem, trocando apenas o nome.” (BOFF, 1986, p. 226).

Deus, que não posso acreditar em deuses que se saciam com sangue, mas ao homem que eu amava, na vã intenção de salvá-lo.

Nua, esperei o golpe quando, uma a uma, cada mulher deixou cair sua túnica e os soldados estarreceram-se frente àquele exército de mulheres desnudas. E preferiram retroceder, temerosos da loucura ou da impureza que elas carregavam. Tomaram o caminho oposto que, ainda assim, levaria Jesus ao suplício. As mulheres permaneceram, irmanadas na solidão e na incapacidade de compreender a razão dos homens. (AVENA, 2002, p. 255).

Esse episódio tão marcante, que encerra o relato exclusivamente empreendido por Maria de Magdala, não encontra paralelo nem sequer aproximação nos Evangelhos. Mas reitera a tônica de toda ficção aveniana: enquanto os homens fogem, abandonam, as mulheres permanecem, não desistem. Elas sempre estão presentes, desde a hora do nascimento, até a da morte, sendo que ambos, geralmente, são momentos de dor, os quais os homens, a despeito de toda a sua coragem e valentia, são incapazes de suportar.

4 As duas “Marias” de Jesus que não o abandonam: mulher e mãe

Nos momentos finais da vida de Jesus, as duas mulheres, Maria-mãe e Maria de Magdala, estão juntas, e seus relatos se misturam, assim como sua dor. Sob diferentes perspectivas, ambas testemunham e relatam a prisão de Jesus, a fuga dos discípulos, a negação de Pedro, o julgamento forjado – o qual, graças à influência de Maria de Magdala, que lhes angariou acesso à casa do sumo sacerdote, puderam assistir de perto.

Durante todo o seu suplício, no trajeto doloroso até o local onde seria então crucificado, Jesus foi acompanhado pelas mulheres, na menor distância que lhes era permitido ficar dele. Não havia nenhum discípulo homem à vista, mas elas cantavam para abafar a zombaria dos outros homens, satisfeitos com o macabro espetáculo.

E elas eram muitas, de todas as partes, de todas as raças, de todas as crenças. Seguiam-no, como se seguissem ao seu Deus, pois se pudessem o tornariam divino. Desejavam torná-lo Deus, à revelia dos homens, do poder masculino que as submetia e dele mesmo que, contraditório, ainda preservava um Deus cruel e discriminatório, na vã ilusão de que poderia mudá-lo. (AVENA, 2002, p. 277-278).

Quando Jesus, já pendurado na cruz e completamente desenganado de que o Pai ainda viria em seu socorro, voltou o seu olhar para as mulheres, viu que elas, como sempre, estavam lá, aos pés da cruz. Ele ainda teve forças para entregar sua mãe aos cuidados de Maria de Magdala, a discípula amada, recomendação essa que, no Evangelho segundo João, é feita ao discípulo amado, sem nomeá-lo, subentendido a partir da tradição como sendo o próprio evangelista (João, 19, 26-27).

Na melancólica conclusão do romance de Armando Avena, o desejo de Jesus de se tornar Deus através de sua morte só se concretizou em meio às mulheres, que permaneceram ao seu lado depois que já havia morrido, até ele ser retirado da cruz. Não há uma palavra, nem a menor sugestão acerca de sua ressurreição. Nada mais é dito a respeito dos discípulos homens, todos ausentes nessa hora. Ainda assim, para as tantas mulheres ali presentes, “ele já havia se tornado Deus” (AVENA, 2002, p. 282).

5 Considerações finais

A releitura de uma história multissecular empreendida pelo escritor baiano Armando Avena, pelo viés poeticamente livre da literatura na obra *O evangelho segundo Maria* (2002), é de natureza transgressora, e constitui-se de uma apropriação. Avena invade o texto sagrado, tanto canônico quanto apócrifo, o desconstrói e assim o dessacraliza, mediante deslocamentos e recontextualizações com vistas aos seus interesses, que no caso, visam denunciar a discriminação da mulher na sociedade em geral, e no contexto judaico-cristão em particular.

Em toda a narrativa, Avena questiona e critica os episódios pertinentes à vida de Jesus, sempre sob a ótica das mulheres oprimidas e discriminadas pela Lei de Deus, apresentada por ele como essencialmente masculina e misógina. A divindade de Jesus enquanto filho de Deus é apresentada na obra aveniana como uma ideia construída e incorporada obsessivamente por Jesus e aceita pelos demais, e não como um dado inquestionável. Tanto que, ao final da narrativa, a personagem morre na cruz desenganada, e a única sugestão de sua divindade fica por conta da fidelidade das mulheres que a seguiram e serviram todo o tempo e permaneceram junto dela mesmo quando todos os homens, até mesmo os discípulos mais fiéis, a abandonaram.

A obra de Avena, profundamente ocupada com a temática feminina, desafia e coloca em cheque os postulados bíblicos, pois ao apresentar sua versão dos Evangelhos sob a ótica das mulheres como sendo a “verdadeira” história de Jesus, ele questiona até mesmo a legitimidade e a autoridade desses textos, considerados como de inspiração divina e utilizados como postulados da fé cristã.

Assim, se a história possui essa dívida irreversível para com as mulheres, eis que a Literatura, no pleno gozo de sua licença poética, propõe-se a resgatá-las de tão lamentável equívoco e injustiça. O

romance do escritor baiano Armando Avena, ironicamente um homem, com uma interessante e peculiar narrativa alternativa da história de Jesus e de seus ensinamentos, a partir dos próprios evangelhos canônicos e lançando mão também de outros textos apócrifos, dá voz às duas mulheres mais marcantes e influentes na vida de Jesus, o Cristo: Maria, sua mãe, e Maria de Magdala, mais conhecida como Maria Madalena, outorgando-lhes um evangelho no qual elas podem fazer o que a história eclesiástica lhes negou: contar essa história tão conhecida com suas próprias palavras, dando da mesma uma versão feminina inaudita.

Dessa forma, pode-se afirmar que uma obra que já conta com catorze anos de publicação oferece uma ousada e necessária bandeira de defesa e afirmação do papel e presença da mulher, justamente em um contexto onde sua presença não apenas foi negada e silenciada sistematicamente, mas também menosprezada de muitas maneiras.

Referências bibliográficas

AVENA, Armando. *O Evangelho Segundo Maria*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

BÍBLIA Sheed. Editor responsável Russel P. Sheedd. Tradução em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. ver. e atual. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997.

BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus: Ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

LELOUP, Jean-Yves. *Jesus e Maria Madalena: para os puros, tudo é puro*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

MARTINS, Camila Alves. Maria Madalena: arquétipo da mulher selvagem. In: REIMER, Ivoni Richter (org.). *Imaginários da divindade: textos e interpretações*. Goiânia: UCG; São Leopoldo: Oikos, 2008.

REIMER, Ivoni Richter (org.). *Imaginários da divindade: textos e interpretações*. Goiânia: UCG; São Leopoldo: Oikos, 2008.

REIMER, Ivoni Richter. Maria sempre bendita: textos e imaginários de uma história que se faz, desfaz e refaz. In: __. *Imaginários da divindade: textos e interpretações*. Goiânia: UCG; São Leopoldo: Oikos, 2008.

SEBASTIANI, Lilia. *Maria Madalena: de personagem do evangelho a mito de pecadora redimida*. Trad. Antônio Angonese. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO NO ÂMBITO DO CAPITALISMO

MANIFESTATION OF THE SACRED IN CAPITALISM

Suzi Frankl Sperber¹

Resumo

Venho estudando peças de teatro em língua inglesa: *Buried Child*, de Sam Shepard; *Blasted*, de Sarah Kane e *Ariel*, de Marina Carr. Cada uma delas participa da apresentação de uma sociedade capitalista. O capitalismo sempre buscou esconder a exploração e a iniquidade necessárias para a manutenção do mundo sob a égide da mercadoria. Ao procurar analisar o fenômeno, cheguei à proposta de Walter Benjamin (via Giorgio Agamben e Michael Löwy) do capitalismo como religião. “O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa”. Nas peças, não encontramos este aspecto. Esta diferença interessa porque aponta para o sagrado que não é idêntico ao capitalismo como religião.

Palavras-chave: Sam Shepard, Sarah Kane, Marina Carr, capitalismo, religião

Abstract

I've been studying plays in English: *Buried Child* by Sam Shepard; *Blasted*, by Sarah Kane and *Ariel*, by Marina Carr. Each of them takes part in the presentation of a capitalist society. Capitalism has always sought to hide both exploration and iniquity necessary to maintain the world under the aegis of merchandise. As I analyzed the phenomenon, I met an article by Walter Benjamin (via Giorgio

1 Professora titular do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3549874708098615>. E-mail: sperbersuzi@hotmail.com.

Agamben and Michael Löwy) of capitalism as religion. "The capitalist cult is not facing redemption or expiation of guilt, but for his own fault." In the plays we don't find this. This difference matters because it points to the sacred that is not identical to capitalism as religion.

Keywords: Sam Shepard, Sarah Kane, Marina Carr, capitalism, religion

Comecei a refletir sobre três peças em língua inglesa por conta de uma inquietação de Sandra Luna: a revisitação do corpo morto como testemunho de verdade está presente em vários dramaturgos pós-modernistas (LUNA, 2015, p. 339). Este corpo morto cênico – que eu havia chamado de corpo-testemunho – é um agente desestabilizador, nessas peças, tanto do sujeito singular, como do social. No teatro clássico, o corpo morto em cena é inaceitável porque antiético. O que significa, então, este corpo que reaparece em cena? Mau-gosto? Mau-gosto que parodia a tragédia e sua necessária catarse, conforme o conceito que nos vem da Antiguidade clássica? Como definir o corpo-testemunho?

Antes de mais nada lembremos que todo discurso sobre ética deve partir do pressuposto de que não existe nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico que o homem deveria cumprir ou realizar. Essa é a única razão pela qual qualquer coisa como uma ética pode existir: pois é claro que se o homem fosse ou devesse ser feito desta ou daquela substância, ter este ou aquele destino, qualquer experiência ética seria impossível – não haveria senão deveres a cumprir. Assim, os valores éticos deverão existir por si mesmos, espontânea e gratuitamente.

A fim de buscar respostas, esmiuçarei perguntas sobre as três peças teatrais que suscitaram a inquietação: *Buried Child*, de Sam Shepard; *Blasted*, de Sarah Kane e *Ariel*, de Marina Carr.

Buried Child, de Sam Shepard², encenada pela primeira vez em 1978, apresenta a decadência de grande proprietário de terras (Dodge), de fazendeiro bem sucedido e endinheirado, grande produtor (“Dodge - *The farm was producing enough milk to fill Lake Michigan twice over.*” [SHEPARD, 2011, p. 104]). Portanto, em princípio, vemos a derrocada do sonho americano. O “sonho americano” (o *American Dream*) é um *ethos* nacional dos Estados Unidos, que reúne variações em torno de ideais de uma liberdade que incluiria a oportunidade para o sucesso e a prosperidade, maior mobilidade social para as famílias e crianças, alcançada graças ao trabalho duro em uma sociedade sem barreiras (e, em princípio, justa). Mas, para além do sonho americano, há um desastre econômico e um segredo. É uma transgressão odiosa: um incesto. E há a sua – digamos – consequência, na lógica da peça: o assassinato da criança concebida em pecado. O incesto teria ocorrido entre Halie e Tilden. Halie é a esposa de Dodge e Tilden é o filho de ambos. Passo a resumir a peça para que seja possível entender as relações e a trama.

Halie é a mãe da família, Dodge, o pai, Tilden e Bradley, os filhos de ambos. Aparecem em cena ainda Shelly, Vince e Father Dewis. Vince é filho de Tilden. Quem foi a mãe de Vince? Não se sabe. Tilden gerou também outra criança, que não vive mais. Sabe-se a respeito dela só perto do fim da peça. No começo da peça, Halie fala com Dodge, aparece Tilden e depois Bradley. Bradley não tem uma perna e Tilden parece limítrofe. Bradley corta o cabelo do pai sempre radicalmente, para desgosto e revolta do pai entrevado e alcoólatra. Simbolicamente, sendo o cabelo cortado o de Sansão, leva à perda de forças de Dodge,

2 Na Wikipedia, lemos sobre a peça: “fragmentação da família nuclear no contexto da decepção e desilusão com relação ao mito e ao sonho americanos”. (cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Buried_Child, acesso em 07/12/2018).

permanentemente prostrado. Halie sai para encontrar-se com Father Dewis negociando um pedido:

Ansel³'s getting a statue, Dodge. Did you know that? Not a plaque but a real live statue. A full bronze. Tip to toe. A basketball in one hand and a rifle in the other. (SHEPARD, 2011, p. 89).

Antes do retorno de Halie para casa, volta a entrar em cena Vince. Ele afirma repetidamente ser filho de Tilden. As cenas em que Vince não é reconhecido nem por Dodge, nem por Tilden ou Bradley confundem um tanto a crítica – e a própria Shelly, namorada de Vince. Dodge nega peremptoriamente, no início, ser o avô de quem quer que seja (“*Stop calling me Grandpa will ya! It’s sickening. “Grandpa.” I’m nobody’s grandpa! Least of all yours.*” [SHEPARD, 2011, p. 50]), mas, no fim da peça acaba concordando que é avô de Vince. Tilden, instado sobre se é o pai de Vince, responde:

TILDEN: I had a son once but we buried him. (Dodge quickly looks at Tilden. Shelly looks to Vince.)

DODGE: You shut up about that! You don’t know anyting (sic) about that! (SHEPARD, 2011, p. 54).

Na conversa entre Tilden e Shelly, Tilden conta que teve um carro branco e guiava muito por gosto de aventura e para usufruir de sua liberdade. Fora, pois, normal? Não sabemos. Tilden sente-se acolhido por Shelly e quer contar a verdade:

3 Ansel foi um terceiro filho do casal, tendo morrido em um motel-hotel antes de chegar presumivelmente ao campo de batalha da Guerra do Vietnã. Daí que não lutara e não merecera, pois, qualquer medalha ou título, como desejava muito sua mãe Halie.

TILDEN: We had a baby. Little baby. Could pick it up with one hand. Put it in the other. (Tilden moves closer to her. Dodge takes more interest.) So small that nobody could find it. Just disappeared. We had no service. No hymn. Nobody came. (SHEPARD, 2011, p. 74).

Tilden é interrompido, criticado, desqualificado por Bradley, que entra em cena novamente, pontuando que Tilden era ou fora um *All American*: alto, louro de olhos azuis. Bradley comenta, em certo momento, que Tilden era “half-brain” (SHEPARD, 2011, p. 77), confirmando ser Tilden limítrofe. Halie procura desviar a conversa e fugir de qualquer confissão. Contudo, Halie comenta: “*Our youth becoming monsters*”. (SHEPARD, 2011, p. 90) E, ainda: “*Everything running down the hill. It’s kind of silly to even think about youth*”. (SHEPARD, 2011, p. 95). Assim, Halie atribui à juventude em geral o que sabe sobre si e sua família. O espectador recebe, portanto, diversas pinceladas sobre o passado oculto. Shelly exclama “*I know you’ve got a secret. You’ve all got a secret. It’s so secret, in fact, you’re all convinced it never happened*”. (SHEPARD, 2011, p. 102). A confissão final e aberta de Dodge a respeito do assassinato do bebê desaparecido é enunciada perto do fim da peça: “DODGE: *I killed it. I drowned it. Just like the runt of a litter. Just drowned it. There was no struggle. No noise. Life just left it*”. (SHEPARD, 2011, p. 100).

A conclusão da peça é ambígua. Finalmente, Dodge reconhece o neto Vince e doa a propriedade a ele. Suas ferramentas deverão ficar para Tilden e os objetos da casa deverão ser reunidos fora da casa, no campo, em uma pira sobre a qual deveria ser incinerado seu corpo. Sem dizer “água vai”, morre Dodge. Vince, sabedor de sua herança, passa a agir como colonizador: deixa que sua namorada parta e assume a continuidade da produção da propriedade, da riqueza a voltar a ser acumulada. Halie se admira com a produção repentina, impressionante

dos campos (*“It’s a miracle, Dodge. I’ve never seen a crop like this in my whole life. Maybe it’s the sun. Maybe that’s it. Maybe it’s the sun”*). [SHEPARD, 2011, p. 108]). Nesse ponto, entra Tilden enlameado e carrega o corpo morto do bebê, que encontrara enterrado, entregando-o à sua mãe.

Sandra Luna atribui a responsabilidade sobre o incesto a Halie:

Em sua feição de drama social, a trama nos diz que Halie, apartada do marido pela mesmice de um cotidiano vivido em prol de acúmulo de riqueza material e de estabilidade familiar e social, ao sentir-se espicaçada pelo aguilhão da carne, não havendo por perto outro homem com quem copular, pois que habitam uma fazenda no meio do nada, entrega-se a uma ação banida pelas humanas leis. Deitando-se com o próprio filho, dá à luz um rebento que Tilden, filho que se faz pai, em sua ingenuidade e meiguice, cuida de acalantar, enquanto Dodge, em seu ciúme de esposo e em sua confusão de pai/avô, cuida em matar. (LUNA, 2014, p. 353)

De fato, Tilden é gentil, carinhoso tanto quando se lembra do bebê, quanto em seu gesto final. Mas o espectador nada sabe sobre os impulsos eróticos de Halie e Tilden. Não poderia Tilden ter tido impulsos poderosos e subjogado sua mãe? Afinal, sua compleição física descrita na didascália vai nesse rumo. Bradley, agressivamente, provocativamente, põe três dedos na boca de Shelly, tocando sua língua (SHEPARD, 2011, p. 75). Não poderiam os irmãos ter apetites paralelos? Todavia, o que conta, nesta análise, é a cumulação e perda de capital e que há um corpo morto, que aparece no fim da peça. Este ato parece purgar a família de, digamos, sua maldição. Os campos da fazenda, que, desde a morte da criança, não tinham mais sido produtivos, germinam, florescem, produzem milho, trigo, cenouras, ervilhas, tudo

de uma beleza extraordinária. A peça termina com uma manifestação de esperança de Halie. Corresponderia este final à esperança de que reviva o sonho americano? Ou de reconstituição da família nuclear? Ou, ainda de novo, de desenvolvimento econômico? As esperanças, agora referidas, seguramente não se referem ao bebê assassinado e enterrado nos campos da casa da fazenda em que vive a família. Então, qual a função da criança enterrada-desenterrada?

Em *Blasted*, de Sarah Kane, o jornalista Ian Jones frequenta hotéis de luxo. Tende a ser arrogante, alienado, autocentrado. O capitalismo, propriamente, está fora do hotel, na guerra, na violência, no aludido sistema que só contrata gente de qualidade. E, sim, também no luxo ostensivo do quarto de hotel. *Blasted* (KANE, s/d) se constrói em torno de uma relação abusiva (mas nem tanto) entre Ian (um jornalista de quarenta e cinco anos) e Cate (uma jovem desempregada de vinte e um). Em um resumo, diz-se que ela tem problemas mentais. Ian a desqualifica diretamente, considerando-a burra. Além da violência de diversos tipos, além de arbítrio, crueldade, surge, na peça, o tema da morte de Deus – da inexistência de Deus – e o problema da identidade do sujeito (Ian considera Cate, além de burra, ingênua, deselegante, vestida como sapatão – sem identidade, ou, em termos de Axel Honneth, socialmente invisível. Apesar disto, gosta dela, diz que a ama e lhe propõe casamento).

A peça tem cinco cenas, localizada em um mesmo espaço, aparentemente, porém com mudanças significativas. A primeira cena de *Blasted* se passa num quarto de hotel de alto luxo localizado em Leeds, cidade importante do norte da Inglaterra. A rubrica informa que “Cate para na porta extasiada com o requinte do quarto”. Na primeira cena há um diálogo um tanto estranho entre Ian e Cate, sobretudo tendo em conta que Ian queria impressionar Cate e por isto escolhera um hotel de tão alto luxo: “Ian – Já caguei em lugares melhores do que esse.

/ Ele toma o gin. / Tô fedendo. Quer tomar um banho?” (KANE, s/d, p. 1). Se o local é tão luxuoso, e se ele queria impressionar Cate, por que o mau gosto da primeira frase? Quanto à sua segunda manifestação, Ian percebe que ele fede, mas pergunta a Cate se ela quer tomar banho. Sim, Ian toma banho, volta e diz “Tô feliz por você ter vindo. Achei que você não viria.” A resposta de Cate é “Fiquei preocupada.” “Você me pareceu triste.” ”(KANE, s/d, p. 2). As respostas de Cate são desviantes. As falas de Ian também divergem em tom e tema. Ian odeia paquistaneses e pretos. Cate diz: “Tem uns indianos na escola de deficientes que meu irmão frequenta. Eles são bem legais.” (KANE, s/d, p. 3). Prossegue Ian:

Tô suando de novo. Fedendo. Você já pensou em se casar?

CATE: Quem casaria comigo?

IAN: Eu.

CATE: Não posso.

IAN: Você não me ama. Não te culpo por isso, eu também não me amaria.

CATE: Não posso deixar minha mãe. (KANE, s/d, p. 4).

Prosseguem as falas desviantes. Cate, na sequência, não diz imediatamente que gosta dele, mas afinal, depois de uma conversa sobre morte (Ian teria câncer de pulmão, aparentemente), ela o confessa. Assim mesmo ela pontua que não é mais sua namorada, porque ele não fora legal com ela. O desencontro entre ambos parece definitivo. Ian tem o discurso da intolerância “Hitler errou matando as bichas dos judeus, ele devia era ter ido pra cima da ralé, dos pretos, e dos porras dos torcedores de futebol, jogando bombas em estádios e acabando com eles”(KANE, s/d, p. 18). Cate é o contrário.

Um primeiro momento de mudança ocorre com a entrada intempestiva de um soldado armado, violento, agressivo, cruel – faminto. Estamos na

cena 2. O soldado conta os horrores vistos e cometidos por ele, acaba sodomizando Ian, come o que encontra pela frente, sente fome ainda, suga e mastiga os olhos de Ian, e se mata. Isto tudo leva duas cenas. Ian, já cego, se dá conta de que Cate volta ao apartamento com uma criança faminta nos braços. Ele pede que Cate o mate. Cate só pensa em salvar a criança.

O diálogo a seguir tem tons surreais visto que são discursos paralelos. Ao mesmo tempo, entendemos os pontos de vista de um e da outra. Ian assume o discurso da morte, da descrença, do ceticismo, visto que deseja morrer. E formula o repetido pedido para que Cate o mate. Cate tem o discurso da vida, de sua afirmação. O pranto do bebê irrita Ian. Cate, ao contrário, acolhe o bebê, aceitando seu choro, ainda que o mundo em que se encontram seja cruel e que falte alimento para todos. Ian revela impaciência, falta de generosidade, autocentramento. A compaixão de Cate é contraposta à ponderação de Ian de que nada adianta, porque estão todos na mesma situação desastrosa. O impulso suicida de Ian é visto como covardia ou fraqueza por Cate. Cate introduz um universo de valores, alguns explícitos, outros nem tanto. Segundo ela, a crença em Deus dá sentido à vida. O ceticismo último de Ian corresponde à convicção da morte de deus – já proposta pelo pensamento filosófico nietzscheano: “Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos!” (NIETZSCHE, 1984, § 125). Cate responde com fê tranquila e singela, correspondente ao desejo de sentido último da vida.

IAN: Não se pode morrer e voltar. [...] Quando você morre é o fim.

CATE: Eu acredito em Deus.

IAN: Tudo tem uma explicação científica.

CATE: Não.

(KANE, s/d, p. 52)

A relação desigual é evidenciada entre eles graças a uma economia de palavras que compõe falas pungentes. O desdobramento se dá, como vimos, na cena dois, quando o soldado anônimo entra no quarto empunhando arma. Em versão anterior da peça (corrigida diversas vezes pela autora), havia a informação de que se trataria da guerra da Bósnia, passando a peça a desenrolar-se em outro espaço geográfico. Na última versão da peça, não há mais referência à guerra da Bósnia. (Em entrevista, Sarah Kane comentara que as pessoas não se sensibilizaram – melhor, não se indignaram – com uma das estratégias da guerra da Bósnia, que consistira em sistematicamente estuprar mulheres – crianças, jovens, mulheres maduras, velhas – mas se escandalizavam com o estupro encenado na peça agora estudada). A lógica da guerra toma conta das relações e Ian passa do polo de protagonista chato, espicaçador de Cate (um resumo considera que Ian tortura Cate) para o de vítima do soldado, que conta os horrores da guerra, e também os pratica. Amputação, canibalismo, estupro, tortura marcam as cenas dois e três. As personagens falam de maneira crua e seca. A peça muda mais uma vez de direção, na cena três, quando uma explosão (indicada fisicamente por um buraco de bomba no cenário) transforma essa relação íntima de duas personagens em cena em um espelho para o mundo em guerra. No ambiente do hotel detonado, presumivelmente em outro país, o soldado revela mais cabalmente a sua perversidade, seu sadismo. Na cena seguinte, o soldado se encontra morto no chão: ele se matara com sua arma. Ian, vivo mas cego, percebe que Cate entra porque ela lhe dirige a palavra: “Você é um pesadelo.” (KANE, s/d, p. 32). Cate lhe conta que uma desconhecida lhe dera o bebê que carrega no colo para que ela o salvasse da inanição. Não deixa de ser espantoso que o tema da fome seja tratado por autora inglesa. A falta de alimento é severa e o bebê morre, afinal. Cate é levada a enterrar a criança – no quarto do hotel... Ela fabrica uma cruz que finca ao lado da ou sobre a

“cova”. Em seguida, reza. As ações de Ian são incongruentes entre si, na sua sequência como que aleatória, contraditória, feita de horror e nojo. Os diálogos apresentam, além da morte de deus, a tematização da questão do sujeito e do seu descentramento. O sujeito descentrado apalpa e aniquila o mundo, tornando-se ele mesmo objeto, ele mesmo consumível, a ponto de se mutilar e comer o outro: antropofagia. A psique adoecida seria condenada à mais abjeta aniquilação. No entanto, no fim da peça acabam sendo tratados positivamente temas como Deus, fé, necessidade da crença, o sentido da vida e do mundo, a oração, generosidade, acolhimento, compaixão e, finalmente, ocorre o que fora negado pela negatividade da personagem: o morto – Ian – o corpo testemunho, revive, após ser alimentado por Cate. Seu corpo está parcialmente enterrado, estando de fora do buraco-túmulo da criança que fora enterrada inteira e ritualmente, com direito a orações e cruz. Ian, antes de morrer em cena (ele se mata, sendo o suicídio visto como pecado por diversas religiões), antes do retorno de Cate, comete atos odiosos e nojentos, dentre os quais desenterrar a criança e a deglutir. Ian, este corpo-testemunho se meio enterra. Quando Cate volta com comida e o alimenta, afinal, Ian ressurgue para a vida humanizado, manifestando gratidão. Irascível ao longo de toda a peça, de repente, como última palavra enunciada por ele, última palavra da peça, existe a expressão de reconhecimento – voltando-se para o outro, condição *sine qua non* da gratidão: “Obrigado.”

A personagem fundamental da peça acaba sendo Cate, aquela que resiste, confia, tem fé, é solidária, compassiva, desapegada de si mesma, transformando a peça em algo como um ritual, sinalizado em cena no enterro do bebê. O ritual demanda a comunhão entre os seres e deles com a divindade. É um ritual capaz de humanizar o desumanizado. E, para isto, é necessária uma personagem com identidade *ipse* (cf. Paul Ricoeur), fiel a si mesma, como o é Cate.

Racionalidade *versus* irracionalidade, ou fê e razão se contrapõem no debate entre as duas personagens de *Blasted*, de Sarah Kane.

Em *Ariel*, de Marina Carr (2002), um político ambicioso e inescrupuloso pensa fundamentalmente em acumular riquezas. Na peça, há ganância, cobiça, o desbragado desejo de galgar a cargos a qualquer preço – e a decadência moral mais radical, com a perda de valores éticos e morais, claro, visto que Fermoy, fundamentalmente, perdeu todo e qualquer escrúpulo; mas tal perda de valores também caracteriza os demais assassinos cujos assassinatos se sucedem e se apresentam, em todos os casos, como justificados.

A jovem Ariel é vítima da cobiça, sendo sacrificada pelo pai (Fermoy, cujo nome, “Fear Mai” em irlandês, sugeriria, em inglês, fer=“for” e Moi=“me,”; a saber “For myself”; em português “para mim”). Ariel é ultrajada porque não é enterrada, porque sua morte é violenta, porque Fermoy mente sobre a causa da morte de Ariel (de que ela sofrera um acidente guiando o carro que acabara de ganhar do pai para o seu aniversário, comemorado no início da peça). Quem saíra de carro fora o pai, com Ariel. Como ninguém vira Fermoy sair de carro com Ariel, constará, simplesmente, que Ariel desaparecera. Encoberta a verdade, fica impossível conhecer a real dimensão do ser humano Ariel – assim como a real escória que caracteriza o pai Fermoy.

A origem do nome Ariel é bíblica. Significaria leão de Deus. Ariel é também o nome de um dos chefes que Esdras enviou para o santuário à procura de filhos de Levi, a fim de convencer alguns levitas para voltar com ele. Curiosamente, nestes contextos é nome masculino. Ariel seria também o nome de um anjo ou espírito do ar (cf. a personagem Ariel de *A Tempestade*, de William Shakespeare). O sentido do nome Ariel aponta para a busca de alguém que possa ser ministro da “casa do nosso Deus”.

O pai de Ariel – Fermoy Fitzgerald – é assassinado, no segundo ato, por Frances, a mãe de Ariel e esposa de Fermoy, que vinga o assassinato de Ariel. Antes que se tenham detalhes do assassinato de Fermoy, ocorre uma estranha ação, introdutora do fantástico. Ariel fizera ouvir sua voz, pedindo ao pai que a retirasse de onde estava. A cena é apresentada como se se tratasse de um “telefonema” de Ariel para o pai. Ela implora que ele a tire do fundo das águas do lago Cuura, onde é escuro, ela tem medo e um grande peixe a ameaça. Este grande peixe pode aludir ao monstro do lago Ness⁴, como curiosidade fora do espaço geográfico da peça, que se passa na Irlanda. Ou serve para advertir o pai de que ainda poderia salvar-se se resgatasse a filha, assumindo, assim, seu crime e culpa. Ou ainda sinalizaria que o castigo adviria da desobediência dos mandamentos (“Ouvistes que foi dito aos antigos: ‘Não matarás’; mas quem assassinar estará sujeito a juízo”. Mateus 5: 21), visto que peixe simboliza Cristo.

Voz e palavras de Ariel, no segundo ato, o caixão de Ariel, que aparece na cena no terceiro ato e o fantasma de Fermoy (que aparece morto e ensanguentado também no terceiro ato) funcionam como corpos-testemunho. No terceiro ato, Frances será retalhada – literalmente – por Elaine, que a odiava desde sempre e que vinga, assim, a morte do pai que amava. Os corpos encontrados, no fim da peça, não estão ressequidos como a criança de *Buried Child*, mas desfeitos pela água, pelos peixes. No último ato Elaine, ainda com ciúmes de Ariel, segura a caveira da irmã e fala com ela. A cena hamletiana não discute

4 “O monstro do lago Ness, monstro de Loch Ness, também conhecido simplesmente por Nessie, é um criptídeo aquático que alegadamente foi visto no Loch Ness (Lago Ness), nas Terras Altas da Escócia. A sua existência (ou não) continua a suscitar debate entre os cépticos e os crentes, e é um dos mistérios da criptozoologia. O monstro de Loch Ness é descrito como uma espécie de serpente ou réptil marinho, semelhante ao plesiossauro, um sauroptérgico pré-histórico.” (Wikipedia. Acesso em 19.08.2016).

vida e morte filosoficamente. Mas aí está a caveira de Ariel: corpo-testemunho também. Sabemos que há os outros corpos-testemunho, os do lago Cuura. O que testemunham estes corpos?

Os corpos das pessoas desaparecidas que se encontravam no fundo do lago Cuura retornam à cidade e evocam o vale cheio de ossos de Ezequiel, 37⁵. Em Ezequiel, lembram que o Senhor pede que seja profetizada uma vida nova sobre os ossos. Como os ossos representam a localidade, a profecia servirá para os seus habitantes vivos, e não para aqueles que já morreram há tempo, ou que ainda morrerão no terceiro ato. Ao serem encontrados os ossos, a cidade superará o horror e a perversidade dos crimes hediondos, permitindo a evocação dos que foram vivos. Os corpos-testemunho coletivos, assim como o corpo-testemunho de Ariel, profetizariam renovação e transformação para a comunidade. O tema da religião, da presença e potência divinas são tematizadas na peça, podendo sugerir o resgate das almas.

Eis trecho de Ezequiel 37:

1. Veio sobre mim a mão do SENHOR, e ele me fez sair no Espírito do SENHOR, e me pôs no meio de um vale que estava cheio de ossos.
2. E me fez passar em volta deles; e eis que eram mui numerosos sobre a face do vale, e eis que estavam sequíssimos.
3. E me disse: Filho do homem, porventura viverão estes ossos? E eu disse: Senhor DEUS, tu o sabes.
4. Então me disse: Profetiza sobre estes ossos, e dize-lhes: Ossos secos, ouvi a palavra do Senhor.
5. Assim diz o Senhor DEUS a estes ossos: Eis que farei entrar em vós o espírito, e vivereis.

5 Agradeço sinceramente a João Carlos de Souza Ribeiro que me deu esta preciosa referência.

Nas três peças, existe desmoronamento da família, perda de valores, isolamento progressivo. E corpos mortos em cena. Os corpos-testemunho a que vem?

O corpo morto cênico é testemunha do assassinato, do assassino, do silêncio que cerca este fato e que contamina as relações. Ele chama a atenção a respeito da contração e fragmentação dos cidadãos, levando a que o receptor se dê conta da violência, horror, desrespeito, em cidades e famílias burguesas. Antes de mais considerações, o corpo-testemunho corresponderia à volta do recalcado, mostrando como nas ricas sociedades do Ocidente capitalista – que haviam passado a pensar a si mesmas como pacíficas, coesas e igualitárias – civilizadas, no sentido de Norbert Elias (1993) – se desenvolvem as transgressões e o impensável. (SPERBER, 2015, p. 176).

Os corpos-testemunho das três peças vêm a ser corpos de pessoas que não foram enterradas segundo prescrevem os rituais. O bebê de *Buried Child* fora enterrado no solo, mas não fora batizado, sendo, portanto, pagão – e seu enterro não tivera ritual, sem que sua alma tivesse sido encomendada a Deus. Ariel e os mortos do lago Cuura também não tiveram enterro ritual. Nem Ian. O corpo morto submetido a tal procedimento é, assim, ultrajado. Isto me lembra *kálos thánatos*. Trata-se de um achado teórico de Vernant, relativo à bela morte e ao cadáver ultrajado.

Existe, nas epopeias,

o ímpeto de desqualificar o heroísmo do morto através do ultraje, conspurcando o corpo do herói e, pois, a sua honra heroica, conspurcando sua glória imperecível, só alimentada pela bela morte. O corpo deve ser preservado de modo a conservar a beleza e a juventude do homem vivo,

morto em combate, o que eterniza os valores do herói. (SPERBER, 2015, p. 188).

[...] esta perspectiva de uma pessoa reduzida a nada, perdida no horror, é afastada, contudo, no exato momento de sua evocação. (VERNANT, 1979, p. 62).

[...] Sua memória é sempre viva: ela inspira a memória do passado que é o privilégio do aedo. Nada pode atingir a bela morte: seu fulgor se prolonga e se funde na fulguração da palavra poética que, dizendo-lhe a glória, a torna real para sempre. A beleza do *kálos thánatos* não difere da do canto que, celebrando-a, torna-se ele mesmo, na cadeia contínua das gerações, memória imortal. (VERNANT, 1979, p. 62)

Nas três peças, existe o corpo-testemunho que chama a atenção para os crimes, os criminosos, as culpas. No caso de *Buried Child*, há algo como um milagre, descrito por Chico Buarque em “Cio da Terra”. É o milagre da terra – ou do sol, ou das chuvas – que se faz ver. “Afagar a terra / Conhecer os desejos da terra / Cio da terra, a propícia estação / E fecundar o chão”. (Chico BUARQUE, Milton NASCIMENTO, 1977).

Em *Blasted*, o corpo-testemunho é capaz de gratidão. Em Ariel, é a cidade que se abre para novas chances de regeneração, de salvação.

O corpo-testemunho passa a ser testemunha de redenção, de renovação. É o reconhecimento da alteridade, da diferença. O corpo-testemunho tem a potência de *kálos thánatos*, a bela morte, que supera a crueldade do cadáver ultrajado. Ele supera o limite de sua singularidade e passa a representar a universalidade dos seres humanos. Esta se particulariza em uma história e em um contexto: a de cada peça teatral. O corpo-testemunho corresponde à memória dos vencidos e humilhados, que

repõe o outro, a vida: o irmão. É mais do que apenas testemunha de crime. É testemunha da possibilidade auferida de uma transformação a suceder com os sobreviventes - e mesmo de uma abertura para o milagre. Graças à celebração, i.é, ao culto que se torna possível. (SPERBER, 2015, p. 197).

Nas três peças estudadas existe um ritual relativo à alimentação, portanto paralelo a tomar a hóstia: o alimento na boca de Ian, em *Blasted*; o alimento que revive, renasce – trigo, milho, cenouras em *Buried Child* e em *Ariel* o renascimento da Palavra de Salvação. (SPERBER, 2015, p. 198).

Resumo as questões levantadas até o momento. As duas peças, uma americana outra irlandesa, tematizam o desmoronamento da família, a perda de valores, a ambição, acumulação de bens e de capitais. Só em *Blasted* há guerra, apresentada como destrutiva e disruptiva. (Sabemos que as guerras são uma das estratégias de enriquecimento de certos grupos, por incrível que pareça para os ingênuos... A BBC anunciou, por exemplo, que “o comércio internacional de armas em 2004 movimentou mais de 30 bilhões de dólares”). Em todas as três peças, encontramos os corpos-testemunho. Estes facultam alguma manifestação sagrada: ritual; comunhão; renascimento; palavras de salvação. Em peças contextualizadas em pleno capitalismo, refletimos sobre ele: a sucessão dos regimes de acumulação capitalista contribui para a modernização da dinâmica dos processos laborais, das formas de Regulação⁶, da composição política do proletariado, do tipo de

6 “Um regime de acumulação explícita o conjunto das regularidades que permitem uma acumulação mais ou menos coerente do capital, isto é, que amortecem e esbatem no tempo os desequilíbrios gerados constantemente pelo próprio processo de formação do capital.” (BOYER, 1994, p. 122).

organização da produção. Estas novas configurações territoriais do capitalismo contemporâneo derivam, em grande parte, da sucessão de rupturas desencadeadas a partir do colapso sistêmico do regime de acumulação fordista, na segunda metade do século XX (cf. *GODOY, 2002*). O modo de funcionamento da reprodução capitalista atual reside, sobretudo, na imaterialidade (trabalho intelectual/linguístico e trabalho afetivo) e na simbiose entre a produção e o consumo.

O poder do consumo é epidêmico, envolve o indivíduo e estimula a dinâmica da sociedade capitalista. O consumo, como argumenta *Rolnik (2003)*, foi (e é) cafetinado a serviço da acumulação capitalista. Para *Santos (2000, p. 34)*, “o poder de consumo é contagiante, e sua capacidade de alienação é tão forte que sua exclusão atribui às pessoas a condição de alienados”. O que está em jogo é a racionalidade consumista, em moldes não mais apropriáveis pelos antigos conceitos do paradigma produtivista, tais como produção-produção e sim pela forma categórica de transformar simples objetos em ícones do consumo. Para que isto ocorra, o capitalismo contribui para oprimir o ócio, reduzir o tempo, padronizar o gosto e controlar a natureza intrínseca das coisas. [...] Tudo visa aceleração do consumo e acumulação capitalista. (*COSTA e *GODOY, 2008, p. 6**)

Agora vejamos um olhar de filósofo sobre o capitalismo e seus efeitos. Segundo *Agamben*, que comenta o artigo “Capitalismo Como Religião”, de *Walter Benjamin*, o capitalismo

é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultual, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado

unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (AGAM BEN, 2007, p. 63).

Agamben prossegue:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (AGAM BEN, 2007, p. 63).

As perguntas a serem feitas agora são: em que medida há, nas peças estudadas, aspectos de culto capitalista? O que procuramos: aplicar as ideias de Walter Benjamin (de seu artigo “Capitalismo como religião”) às peças – o que seria forçado e falsearia cada uma das peças – ou avaliarmos a construção de cada uma das peças e verificarmos qual a função de aspectos do sagrado? Como já confirmamos manifestações do sagrado nas peças...

O capitalismo, de maneiras diferentes, é re-presentado nas três peças. Em *Blasted* a guerra é o fator secreto, digamos, esquivo, de enriquecimento, de alimentar a acumulação, de manipular os seres

humanos, levando-os a entrar no que há de mais sórdido, menos humano, mais aniquilador de valores morais e éticos. A religião se define pela separação, como explica Mircea Eliade. A religião funda um espaço heterogêneo, isto é, diferente do espaço profano, este, sim, homogêneo. No capitalismo, há “separação, sem mais nada a separar”, o que corresponde a homogeneizar, esclareço, recorrendo a ensaio de Michael Löwy. Então, vejamos o uso do espaço nas peças.

Em *Buried Child*, há o espaço interno e o externo. O interno é homogêneo. Tilden é o mediador: move-se entre os dois espaços e leva para o espaço interno os produtos do espaço externo. Quando acontece o milagre proclamado por Halie, vemos Tilden entrar em cena enlameado, carregando um corpo de criança: os seus ossos ressequidos. Tilden diz apenas que segura um bebê, um bebezinho. Vince conta de sua viagem em torno de si mesmo na noite anterior:

I could see myself in the windshield. My face. My eyes. I studied my face. Studied everything about it as though I was looking at another man. As though I could see his whole race behind him. Like a mummy's face. I saw him dead and alive at the same time. In the same breath. In the windshield I watched him breathe as though he was frozen in time and every breath marked him. Marked him forever without him knowing. And then his face changed. His face became his father's face. Same bones. Same eyes. Same nose. Same breath. And his father's face changes to his grandfather's face. And it went on like that. Changing. Clear on back to faces I'd never seen before but still recognized. Still recognized the bones underneath. Same eyes. Same mouth. Same breath. I followed my family clear into Iowa. Every last one. Straight into the corn belt and further. Straight back as far as they'd take me. Then it all dissolved. Everything dissolved. Just like that. (SHEPARD, 2011, p. 106)

Logo adiante, Vince, que é perverso com o tio Bradley, conversa com o padre Dewis:

(To Dewis as he continues torturing Bradley.) Oh, excuse me, Father. Just getting rid of some of the vermin in the house. This is my house now, ya know? All mine. Everything. Except for the power tools and stuff. I'm gonna get all new equipment anyway. New plows, new tractor, everything. All brand-new. Start right off on the ground floor. (SHEPARD, 2011, p. 107)

Vince permanece alheio à história do bebê, a saber, de seu irmão ou meio-irmão, nada sabemos ao certo. Esta afeta a todos, menos a ele, pelo menos aparentemente... O resultado é que existe um processo de culpabilização, quem sabe paralelo ao processo de culpabilização capitalista, tal como o vê Walter Benjamin, culpabilização que vem a ser a generalização do desespero. Benjamin *apud* Löwy pontua: “O que o capitalismo tem de historicamente inesperado é que a religião não é mais reforma, mas ruína do ser” (LÖWY, 2006, p. 24). Por que ele é produtor de desespero? Porque não admite nenhuma alternativa. Culpados de seu próprio destino, os seres não têm direito a nenhuma esperança de redenção.

Walter Benjamin cita Erich Unger, que levanta alguns tópicos sobre uma eventual saída do capitalismo. Unger pontua que

para conseguir dar cabo de uma ação contra o capitalismo, é indispensável [...] sair de (*heraustreten*) sua esfera de eficácia (*Wirkungsbereich*), porque, no seu interior ele é capaz de absorver toda ação contrária. (UNGER, 1989, p. 44)

Não me servem as soluções econômicas ou políticas para analisar os textos aqui examinados. Pelo menos não servem para meu olhar agora. Entendo que a morte e o corpo morto podem ter sido introduzidos como uma saída para o mundo capitalista, do consumo, do lucro, do mercado, da prisão. O corpo morto – corpo-testemunho – reaparece em cena para simbolizar a encarnação, a redenção, a transformação tornada possível, a comunhão, o perdão – um dedo sinalizando a esperança que aponta para o sagrado. Não é uma solução para o sistema político-econômico, mas é uma cunha do sagrado que resgata o que foi ultrajado em tempos e espaços capitalistas. O corpo-testemunho, sobretudo, é memória.

As peças fixam a memória de um tempo. Elas começam por um meio conhecido em certo espaço e tempo e instauram outras categorias de memória. No contexto da peça, há, em *Buried Child*, a instauração de uma memória que fora esquecida de tanto ser negada. Em *Blasted*, o mundo do vencedor – aparente, mas ostentado – converte-se no mundo do vencido, apresentando uma dimensão simbólica da realidade, da diferença, da alteridade. Ao introduzir Cate como a personagem que faz diferença, afirma a subjetividade, sem espaço para que ela desapareça na objetividade. Assim, o que representa a cunha da esperança, da solidariedade, da comunhão se apresentará como categoria ética.

Na peça *Blasted*, o discurso desviante que prossegue até quase o fim da peça representa uma passagem do não-sentido para o sentido, apresentando a possibilidade do humano que estrutura a própria história ao construir uma memória diferente do mundo “real”, facultado pela compaixão: isto lembra o que diz Levinas sobre o papel da memória. A memória seria a:

compaixão por todos os dominados e todos os danados da terra, bem como o faro especial para esta danação, faro este que os próprios danados são levados a esquecer. (LEVINAS, 1988, p. 91)

Algumas perguntas abrem minhas mais recentes preocupações, sinalizadas neste artigo. Esta cunha que abre história e espaço em pleno regime capitalista, em meio a eventos em que houvera empenho em acumular, garante, de alguma maneira, que sempre haverá salvação – mesmo no capitalismo? Levando em conta o breve e importante artigo póstumo de Walter Benjamin sobre capitalismo e religião, ou há erro na colocação acima, ou há algo a ser examinado ainda.

Uma consciência de culpa [*Schuldbewusstsein*] monstruosa, que não se sabe expiada, agarra-se ao culto, não para expiar nele esta culpa, mas sim para fazê-la universal, martelá-la na consciência e, finalmente e, sobretudo, para implicar o próprio Deus nesta culpa [*Schuld*], para que enfim ele mesmo se interesse pela expiação. (BENJAMIN, 2011, p. 2)

Cito novamente Giorgio Agamben:

O capitalismo como religião é o título de um dos mais profundos fragmentos póstumos de Benjamin. Segundo Benjamin, o capitalismo não representa apenas, como em Weber, uma secularização da fé protestante, mas ele próprio é, essencialmente, um fenômeno religioso, que se desenvolve de modo parasitário a partir do cristianismo. Como tal, como religião da modernidade, ele é definido por três características: 1. É uma religião cultual, talvez a mais extrema e absoluta que jamais tenha existido. Tudo nela tem significado unicamente com referência ao cumprimento de um culto, e não com respeito a um dogma ou a uma ideia. 2. Esse culto é permanente; é “a celebração de um culto *sans trêve et sans merci*”. Nesse caso, não é possível distinguir entre dias de festa e dias de trabalho, mas há um único e ininterrupto dia de festa, em que o trabalho coincide com a celebração do culto. 3. O culto capitalista não

está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa. (AGAMBEN, 2007, p. 63)

O capitalismo é talvez o único caso de um culto não expiador, mas culpabilizante [...]. Uma monstruosa consciência culpável que não conhece redenção transforma-se em culto, não para expiar com ele a sua culpa, mas para torná-la universal [...] e para, ao final, envolver o próprio Deus na culpa [...] Deus não está morto, mas foi incorporado ao destino do homem. (BENJAMIN *apud* AGAMBEN, 2007, p. 64)

Retomo o último ponto levantado por Michael Löwy-Walter Benjamin: “O culto capitalista não está voltado para a redenção ou para a expiação de uma culpa, mas para a própria culpa”. Sim, em *Ariel* o que vemos é a superposição de culpas. Como, digamos, o *ethos* da peça é o sacrifício para a obtenção de vantagens, ou a vingança, a expressão do ódio, poderíamos pensar que a culpa seja o forte sentimento alimentado. Mas *Agamemnon*, de Ésquilo, uma das referências para a criação da peça de Marina Carr, já trazia a mãe que vinga o assassinato da filha sacrificada para e pela vitória na guerra de Troia. Portanto, se o raciocínio estivesse meio certo, já a sua origem grega desdiria de qualquer relação exclusivamente com o capitalismo. Detalhe: em *Agamemnon* o rei já está de volta no início da peça, depois da campanha vitoriosa. *Ariel* mostra toda a cronologia da ambição e seus sacrifícios e meandros – estes obsessivamente relacionados à acumulação de dinheiro e poder. O espectador acompanha a trajetória de Fermoy. Boniface, o irmão pastor, participa dos acontecimentos e é marcado pela culpa⁷.

7 Boniface, contrary to Calchas, makes no announcement to his brother, and suffers later from a guilty conscience because he did not stop him when he told him about the blood

Frances, a irmã ciumenta e adoradora do pai, participa da campanha de Fermoy. Enfim, existe uma aposta importante no candidato forte, no ganhador, no vitorioso. Isto poderia levar o espectador a, ao final da peça, em vez de experimentar a catarse, viver sobretudo a culpa. Isto é, a peça teria sido criada de forma a introduzir a culpa como a forte emoção a ser vivida, em certa medida a ser cultuada. A culpa no lugar da catarse! Teria Marina Carr construído sua peça conscientemente, de modo a apresentar o que caracteriza o capitalismo como religião? Stephen – o filho que escapa ao culto do pai ou da mãe – se nega a levar adiante a fábrica de cimento do pai. Nesse sentido, ele não dá continuidade à enlouquecida ganância. Não temos outros sinais de que ele escaparia mesmo à expiação de culpa. Sabemos, no segundo ato, que ele produzira um filme em que apresenta um rapaz que, na sua noite de núpcias, é encontrado mamando nos seios da mãe. Sendo que a mãe se chama Frances, para escândalo e horror da mesma. Há sinais do sagrado, na peça, acenos, e uma promessa de esperança e de resgate, porém em meio à culpa.

Em *Buried Child*, manifesta-se o milagre da terra e é resgatado o corpo do bebê, que poderá ter seu enterro condigno. Todavia, como já vimos, Vince revela-se perverso com o tio e declara que agora que é proprietário de todos os bens do avô, irá trabalhar no sentido de acumular riqueza:

This is my house now, ya know? All mine. Everything. Except for the power tools and stuff. I'm gonna get all new equipment anyway. New plows, new tractor, everything. All brand-new. Start right off on the ground floor. (SHEPARD, 2011, p. 107)

sacrifice that his God had demanded. http://www.didaskalia.net/reviews/2002_10_02_01.html (acesso em 15/08/2018)

É o retorno do sonho americano; Vince não escapa ao culto capitalista. O corpo-testemunho servirá para denúncia e resgate da criança assassinada e eventualmente de Halie, que reconhece o milagre. E de Tilden, aquele que trabalha a terra com paciência e perseverança, o que sabe recordar, que procura e encontra o bebezinho: os seus ossos. A culpa continua na peça, como mote, como culto que faz parte do capitalismo.

E *Blasted*? Sarah Kane, a cuidadosa escritora que refazia sua escrita, corrigia, modificava todos seus escritos, ela que, depressiva, se mata aos 27 anos, participaria ela da maldição-culto do capitalismo na redação de sua peça? Porque é na escrita das peças, das obras, que podemos encontrar as sinalizações do capitalismo como religião. Não é na escritora, ou no seu tempo. *Blasted* apresenta horror, perversidade. O jornalista Ian Jones participara da acumulação na medida em que embarcara nos valores capitalistas, enaltecendo-os. Mas Cate não faz parte deste aspecto do mundo capitalista. E Ian, depois de sua doença, de seu aviltamento pelo soldado, humilhação, dor, desespero, autoaviltamento, tentativa de suicídio, canibalização do bebê, autoenterro e morte, fica aliviado, sendo regado por fina chuva, símbolo de purificação, Ian é alimentado por Cate. A alimentação não é canhestra, nem se apresenta enaltecida. É. É o alimento para quem tem fome. É gesto de conagração. Em um meio de destruição, sobressai o gesto de solidariedade e de generosidade, simples, de alimentar um Ian em princípio morto, capaz de finalizar a peça com o agradecimento, ponto de encontro depois de tantos desencontros com Cate. Enfim, nesta peça, ainda que o mundo fora da peça continue em pé, ainda que matanças, destruições, torturas, estupros possam continuar, Sarah Kane consegue, justamente com o espelhamento do horror, com a violência que escandaliza, gritar fortemente contra o mundo capitalista

e seus valores e conclui com a comunhão. Vejamos: “Silêncio. / Chove. / Ian – Obrigado. / Blecaute”. Este é o fim da peça.

Retomo Agamben, que retoma as reflexões de Benjamin para avançar:

Poderíamos dizer então que o capitalismo, levando ao extremo uma tendência já presente no cristianismo, generaliza e absolutiza, em todo âmbito, a estrutura da separação que define a religião. Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão sagrado/profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. (AGAMBEN, 2007, p. 63)

O que fora generalizado para a cena em Leeds e, depois, para não se sabe onde, e é absolutizado para o estado de guerra, diante do sacrifício, afinal, de Ian, Ian que apresentara a mais radical ruína do ser, separa os momentos da peça. O final se apresenta heterogêneo, diante da homogeneidade cruel.

Vimos acima, com Erich Unger, que, para conseguir dar cabo de uma ação contra o capitalismo, “é indispensável [...] sair de (*heraustreten*) sua esfera de eficácia (*Wirkungsbereich*), porque, no seu interior ele é capaz de absorver toda ação contrária” (UNGER, 1989, p. 44). É o que acontece em *Blasted*. A peça revelaria que não estamos completamente cristalizados pelo passado, pela contingência. Mesmo no capitalismo. Na medida em que somos capazes de dar um sentido à contingência, de mudar relativamente o passado, há esperança. Mesmo no capitalismo.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

LÖWY, Michael. Capitalismo Como Religião. Versão editada da conferência de Michael Löwy na USP no dia 29 de setembro. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. Publicado na Folha de São Paulo, *Caderno Mais*, domingo, 18 de setembro de 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1809200508.htm> (Acesso em 15/08/2019).

BENJAMIN, Walter. Capitalismo Como Religião. Tradução de Jander de Melo Marques Araújo. Rio de Janeiro: *Revista Garrafa*, nº 23, janeiro-abril 2011, ISSN: 1809-2586.

BENJAMIN, Walter. Kapitalismus als Religion [Fragment] [Capitalismo como religião, fragmento]. *Gesammelte Schriften* VI [escritos reunidos vol. VI]. In: _____. *Gesammelte Schriften* [escritos reunidos]. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser [Com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Scholem, edição de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser]. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. p. 100-103.

CARR, Marina. "Ariel. The Cordelia Dream". In: _____. *Plays*. London: Faber & Faber, 2009.

CARR, Marina. *Ariel*. Ireland: The Gallery Press, 2002.

CARR, Marina. *Interview to Nancy Finn*. University of Oklahoma, 2012. Disponível em <http://vimeo.com/44324408>, acesso em 18/09/2018.

COSTA, Pedro Henrique Ferreira; GODOY, Paulo Roberto Teixeira de. "O capitalismo contemporâneo e as mudanças no mundo do consumo". In: COLOQUIO INTERNACIONAL DE GEOCRÍTICA, X: Diez años de cambios en el mundo, en la geografía y en las ciencias sociales, 1999-2008. Barcelona: Universidad de Barcelona, 26 - 30 de mayo de 2008, em <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/330.htm>, acesso em 20/08/2016.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993, v. II.

GODOY, P. R. T. *A (des)construção do espaço regional*. 2002. 150f. Tese (Doutorado em Geografia- Área de Concentração em Organização do Espaço) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2002.

BÍBLIA.COM.BR. <http://biblia.com.br/joaoferreiraalmeidarevistaatualizada/deuteronomio/dt-capitulo-32/> Acesso em 27/06/2018

BÍBLIA.COM.BR. <http://biblia.com.br/joaoferreiraalmeidarevistaatualizada/ezequiel/ez-capitulo-37/> Acesso em 27/06/2018

KANE, Sarah. *Blasted*. Tradução Laerte Mello (Revisão – Giana Maria Gandini Gianni de Mello). Disponível em <https://www.passeidireto.com/arquivo/17035842/ruinas---sarah-kane>. Acesso em 27/05/2015.

LANDAUER, Gustav. *Aufruf zum Sozialismus*. Berlin : Paul Cassirer, 1919, p. 144.

LEVINAS, E. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Paris: Kluwer Academic, 1978.

LÖWY, Michaël, "Le capitalisme comme religion: Walter Benjamin et Max Weber.", *Raisons politiques* 3/2006 (nº 23), p. 203-219. Disponível em: www.cairn.info/revue-raisons-politiques-2006-3-page-203.htm. DOI : 10.3917/rai.023.0203.

LUNA, Sandra. *Dramas do pós-modernismo no teatro anglo-americano. Parodização e "profanação" na cena contemporânea*. Relatório de Pós-doc. Inédito. 2015.

LUNA, Sandra. Projeto de Pós-doc "Dramaturgia e 'pós-modernismo' no teatro anglo-americano: ação e caracterização em confrontos paródicos com a tradição".

MELICH, Joan-Carles. "Memoria y Esperanza". Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2003. Em <https://pt.scribd.com/doc/64879402/memoria-y-esperanza-Melich>. Acesso em 20/05/2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Lisboa: Lisboa: Guimarães e C.ª, 1984.

PENA, Rodolfo F. Alves. *Fases do Capitalismo* - Disponível em: <https://alunosonline.uol.com.br/geografia/fases-capitalismo.html>. Acesso em 27/07/2016.

POTTER, Samantha. *Buried Child: National Theatre Education Workpack*. London, 2004. Disponível em http://d1wf8hd6ovssje.cloudfront.net/documents/buried_child.pdf. Acesso em 24/05/2015.

SHEPARD, Sam. *Buried Child*. FINAL Script 12/12/2011. Disponível em <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=SHEPARD%2C+Sam.+Buried+Child.+FINAL+Script+12%2F12%2F2011>. Acesso em 24/03/2015.

SHEPARD, Sam. *Buried Child*. New York: Vintage Books, 2006.

SPERBER, Suzi Frankl. "O espaço do sagrado e a poesia: A outra margem de Drummond. In: MATOS, Edilene; CAVALCANTE, Maria Neuma et al. (Org.). *A presença de Castello*. São Paulo: Humanitas, 2003: 887-898.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão – uma retomada das formas simples*. São Paulo: HUCITEC/ Aderaldo & Rothschild/ Fapesp, 2009.

SPERBER, Suzi Frankl. "Ultraje, Profanação e Redenção". *Terceira Margem, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Dossiê Mística na literatura moderna. v. 19, n. 31, jan.-jun. 2015, p. 171-203. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/issue/view/734>. Acesso em 15/08/2019.

VERNANT, Jean Pierre. "A Bela Morte e o Cadáver Ultrajado". *Discursos*, nº 9, São Paulo: USP, 1979.

PERCEPÇÃO VIOLENTADA: POESIA E ALUCINAÇÃO

VIOLATED PERCEPTION: POETRY AND HALLUCINATION

Eduardo Guerreiro B. Losso¹

Resumo

Há um debate acalorado, hoje, a respeito do impacto das novas mídias na percepção humana e como influenciam, em especial, a leitura de poesia. Em tempos de “déficit de atenção”, vale a pena se perguntar se a poesia escrita, que exige grande concentração, sai prejudicada pela incapacidade de retenção, vista por alguns teóricos como uma verdadeira regressão cognitiva. Por isso, o artigo busca pensar como se formou o aparelho perceptivo no decorrer da hominização, como a percepção está sendo modificada na modernidade e qual o papel da poesia nesse processo.

Palavras-chave: poesia, sagrado, alucinação, percepção, máquina de imagem

Abstract

There is a heated debate, today, about the impact of new media on human perception and how that influences, specially, poetry's reading. In times of “attention deficit”, it is worth asking if written poetry, which requires great concentration, is harmed by the disability of retention, seen by some theorists as a true cognitive regression. Therefore, this article aims to think how the

1 Doutor em Ciência da Literatura na UFRJ, Pós-doutorado em Literatura Comparada na UERJ, professor adjunto de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5410276989595754>. Email: edugbl@msn.com

perceptive apparatus was formed in the course of hominization, how it is being modified in modernity and what is the role of poetry in this process.

Keywords: poetry, sacred, hallucination, perception, image machines.

Alguma coisa me fica do mundo antigo.

Murilo Mendes (1994, p. 110)

Da alucinação à representação

Já se escreveu sobre a história da violência e foi observado que, na Europa central, sua tendência é diminuir; em outros lugares, o otimismo é duvidoso (MUCHEMBLED, 2012, p. 1). Afirmações gerais a respeito desse decréscimo precisariam levar em conta o seu papel desde a pré-história. O que foi dito sobre sua relação com a origem do homem, no entanto, é insatisfatório. Sabe-se que o homem, para sobreviver, enfrentou não só animais predadores, mas eventos naturais ameaçadores. Seu maior motivo de temor foram as catástrofes naturais: tempestades, terremotos, maremotos, erupções vulcânicas. Junto com outros animais, ele não tinha como se defender diante da amostra de tão imenso poder, e sentia grande insegurança, mesmo em frente a um sinal que não provocasse grandes danos, como o trovão de uma chuva eventual.

Isso significa que ele reagia tanto à ameaça real quanto à suposta, via sinal de alerta onde não havia perigo. Era preciso criar alguma forma de lidar com o medo, numa época em que nenhum psicólogo estava lá para o orientar. Christoph Türcke é um filósofo que tem pensado sobre essa questão, e defende que, já diante dessa situação, o homem

primitivo desenvolveu um trauma. Assim como outros mamíferos, ele sonhava com situações assustadoras. Isso é plausível. Mas há um fato, comprovado por arqueólogos e paleontólogos, que agrava seus temores, mas vem dele mesmo: o homem, no início do processo de hominização, fazia rituais de sacrifício. Ele sacrificava membros de sua própria comunidade, sendo, inclusive, o único animal que demonstra produzir tal prática abominável (cf. TÜRCKE, 2012, p. 15-18). Isso não faz nenhum sentido.

Porém, ao se pensar em termos de trauma, é possível propor uma reconstituição dos acontecimentos e tentar explicar o fenômeno. Ninguém experimentou usar a psicanálise para explicar a sequência de ocorrências da hominização. Muitos estudam a fantasia freudiana do pai totêmico, a qual se sabe que não ocorreu, mas ninguém ousou usar conceitos freudianos para entender a psique do homem primitivo, para além das tentativas do próprio Freud.

Segundo Türcke, o homem buscava uma solução para aquilo que o ameaçava. Pensou que se sacrificasse um membro do clã, tal ameaça se saciaria. Desenvolveu um ritual para dar à fonte do horror o que ela queria. A repetição desse ritual, no decorrer do tempo, tornou-se a resposta de sua compulsão traumática ao sofrimento. Assim, o homem respondeu ao medo com uma atuação feita para fugir dele. Foi nesse espaço sagrado ritualístico que ele exercitou sua mais extrema atenção, tentando pôr termo à violência violentando a si mesmo. Foi com o ritual de sacrifício que surgiu o espaço sagrado, os objetos de culto, palavras mágicas, enfim, segundo Türcke, ele é nada mais nada menos do que o fundador da cultura. Em outras palavras, a cultura adveio de uma reação, violenta, à violência sofrida pelo homem (TÜRCKE, 2008, p. 52-68). Se Benjamin afirma que “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, p. 225), podemos ir mais longe e dizer que isso ocorre justamente

porque a cultura, antes de produzir qualquer monumento, não surgiu senão como consequência direta da barbárie.

Em milênios de repetição o ritual pôde se desenvolver, estabelecer seus símbolos, o que possibilitou sedimentar sentido em determinadas representações a partir de deslocamentos e condensações de percepções fugazes. Vale agora levar em conta a seguinte questão poética de Murilo Mendes:

A palavra cria o real?
 O real cria a palavra?
 Mais difícil de aferrar:
 Realidade ou alucinação?

Ou será a realidade
 Um conjunto de alucinações? (MENDES, 1994, p. 739)

A inquietude de Murilo talvez contenha certa desconfiança de que, num primeiro momento, não havia muita diferença entre estímulos externos e alucinações. O pensamento era, em grande parte, alucinatório: uma medida de defesa do trauma (TÜRCKE, 2008, p. 29). TÜRCKE reformula, desse modo, aquilo que Freud chama de pensamento primitivo (*primitive Denktätigkeit*, TÜRCKE, 2008, p. 30). Aos poucos, ele foi delineando um espaço mental interno imaginário, no qual estímulos externos foram condensados em impressões significantes (TÜRCKE, 2008, p. 31). Esse imaginário foi criado coletivamente, na encenação ritual do sacrifício. Somente a partir de representações performáticas tornou-se possível o surgimento da representação mental (TÜRCKE, 2008, p. 77), de modo que o espaço mental virou um excedente (*Überschuss*) da natureza.

Com a constelação das representações, abriu-se o espaço mental, que ativa uma nova faculdade – a imaginação. Dentro desse processo, o ser ameaçador, invocado no sacrifício, toma o lugar central no imaginário recém-formado e ganha a forma de uma entidade, que pode ser referida a um grito que já tem sentido, e vira o nome de um personagem divino. Logo, muita coisa se forma a partir da encenação ritual, que contém em si repetições de fórmulas mágicas verbais, gestos, objetos e cenários cada vez mais codificados e complexos. Suzi Sperber nos ajuda aqui quando diz que “O sentido de cada repetição pode estar oculto, impedido de manifestar-se ou impedido de ser compreendido pela falta de recursos de decodificação”; isto é, que, na aprendizagem “o processo que não se percebe pode estar ocorrendo” (SPERBER, 2009, p. 98). “As repetições seriam, pois, uma componente mais poética – de linguagem – do que de estagnação – e a psique se estruturaria toda em cima de simbolização e imaginário.” (SPERBER, 2009, p. 96). O que foi dito aqui sobre o desenvolvimento da aprendizagem vale também para o desenvolvimento da hominização, que é uma aprendizagem coletiva alongada.

Logo, há um processo constante de condensações: das sensações às alucinações, das alucinações às representações, das representações às repetições verbais, não, contudo, de modo causal, embora possa dar a impressão, nessa linha narrativa adotada, e nas correlações processuais que aqui são feitas, que esse desenvolvimento é linear. Processos históricos são feitos de acúmulos de vivências que levam a bruscas rupturas, e essas rupturas só podem ser vistas muito posteriormente, possivelmente até quando outra já estiver em vigor. Portanto, é difícil pensar o quanto os efeitos das repetições levam a mudanças paradigmáticas, dentro de processos dinâmicos que ocorrem paralelamente e em interação. Logo, a relação entre sensações, alucinações e representações não é causal. Contudo, há, sim, uma

oposição entre alucinações e representações, de modo que as últimas recalcam as primeiras.

Aqui chegamos aos primórdios da poesia. Não há dúvida de que ela sempre esteve, desde o princípio, nos clamores da atividade ritual, na crença de que a palavra tinha poder de invocação e transformação da natureza, na sensação de que, através de uma palavra, instaura-se o poder sobre uma coisa. À medida que o desenvolvimento da linguagem se faz por meio de narrativas de origem, cosmogonias, e também por meio da aplicação de figuras, imagens verbais, relações de semelhança entre coisas distantes, como se dá na metáfora e na analogia, surge a formação de uma capacidade criativa verbal que, antes de ter pretensões estéticas, quer é atenuar o horror traumático e dar sentido ao mundo.

O sacrifício, a princípio, não soluciona nenhum problema. De certo modo, ele o reproduz, o que é uma tentativa compulsiva, desesperada, de dominá-lo. Porém, ao longo de gerações, ele se torna, de fato, um lenitivo, ao ponto de permitir que ele mesmo se transfira de uma vítima humana para um animal, de um animal a uma planta etc., enfim, que ele se profanize: deixe de ser um grande custo e adote mais racionalidade (TÜRCKE, 2008, p. 67). A poesia também acompanha esse processo de profanação. De função mágica, ela pode assumir o papel de memória histórica da comunidade, aprofundando suas técnicas mnemônicas por meio de paralelismos rítmicos, métricos e rítmicos, fixando em imagens mensagens diversas. E, de instrumento mágico-religioso, de palavra sagrada vinda da fonte da verdade, ela pode virar uma interpretação da verdade, uma versão artística do mito, como foi o caso na Grécia.

Ainda assim, a poesia mantém uma íntima relação com sua função mágica: não é à toa que Sócrates, no *Íon*, insiste que o poeta não sabe do que está falando, e só pode ter pretensão de dizer verdades porque é possuído pelos deuses (PLATÃO, 2011, p. 39, 534a). Sabe-se como Platão considera poderosa e perigosa a musicalidade verbal da poesia, capaz

de encantar seus apreciadores e levá-los para fora de si (a partir do emprego da palavra ἐπάδοντες, de ἐπαείδω, epaeidō, em *A república*, PLATÃO, 2001, p. 474, 608a).

Se poesia é, em alemão, *Dichtung* – palavra que contém a ideia de concentração, como Ezra Pound assinalou (POUND, 1990, p. 10) –, ela desponta num estágio proeminente da constituição do espaço sagrado e, mesmo quando se desloca para a ordem profana, cultiva sua origem sagrada. Na difícil trajetória da humanidade de sair da dispersão caótica da alucinação para a estabilização do aparelho perceptivo em consciência desperta, podemos dizer que a poesia guarda em si uma “alucinação esclarecida”: ela se permite devanear, mas com os mais sofisticados procedimentos e astúcias de manipulação da linguagem. O poeta se deixa possuir sim, não tanto por deuses, antes, pelos percursos imprevistos da linguagem, que sua própria habilidade foi capaz de impulsionar. Numa idade pós-alucinatória, o poeta retoma, de certo modo, essa herança inconsciente numa reaproximação extática com ela. Daí, inclusive, seu parentesco com a experiência mística, que, segundo Freud, quer retornar a um estágio uterino. *A unio mystica* pode ser interpretada como um retorno à mãe (FREUD, 2009, p. 197-200), mas também é elaboração da subjetividade, isto é, se há desejos de regressão, é para dar impulso ao processo de subjetivação. No caso da poesia, anseios extáticos levam ao exercício mais avançado do mergulho na linguagem. Por isso a poesia suspende a descrença, reaviva a “fé poética” para garantir a retomada das “sombras da imaginação”, como diz Coleridge (COLERIDGE, 1995, p. 17; 151); suspende até mesmo a exigência de sentido, proporciona efeitos absurdos dignos de permissão consciente, cujas técnicas despertam, inclusive, “sensações de poder” (*Machtgefühl*, FREUD, 1970, p. 115). A poesia retoma elementos primitivos da experiência humana e liga-os ao seu presente, através do trabalho lúcido da forma verbal, com muita intuição e não

menos racionalidade estética, como insiste Adorno em *Teoria Estética* (ADORNO, 2008, p. 48; 68). De acordo com a palavra inventada por Alberto Pucheu, a poesia é *arcaicontemporânea* (PUCHEU, 2016, p. 176), ou, para citar Murilo Mendes, “Antiga tradição futura” (MENDES, 1994, p. 438, no livro *Poesia liberdade*, poema “Janela do caos”).

Ela não poderia chegar a tal resultado se não estivesse no plano mais avançado da capacidade humana de atenção, conquistada com milênios de repetição em torno dos rituais. A poesia concentra o caos alucinatório na ordem sintagmática das palavras. Não é à toa que, segundo Jakobson, “a similaridade se superpõe à contiguidade” (JAKOBSON, 2010, p. 148). A densidade poética é um “caos concentrado”, (para usar uma expressão de André Bueno sobre Murilo Mendes, BUENO, 2002, p. 41). A poesia violenta a lógica discursiva porque aprimora a linguagem com as próprias ruínas dos pensamentos primitivos que esta havia deixado para trás. A violência da poesia é, então, construtiva e expansiva: quer recuperar o que foi reprimido e recalcado, especialmente aquilo que está no âmbito do mais fugidio, inapreensível, desejável e inatingível. Se o místico quer abandonar a linguagem e se entregar ao toque divino, o poeta quer conciliar alucinação e representação, palavra e experiência muda.

Falar de poesia como algo geral e abstrato é perigoso: como se não existissem conceitos e formas conflitantes de poesia em diversos momentos históricos e contextos culturais. De qualquer forma, a reflexão iniciada aqui é apenas uma proposta ensaística de tentar entender o papel da poesia no desenrolar da formação da percepção. Não há pretensão de explicar suas origens e mistérios, somente é um pequeno palpite de leitura da história para fins de possíveis esclarecimentos.

O aparelho perceptivo foi constituído em torno de um motivo bem estranho: curar o trauma primordial. Logo, não há percepção senão advinda de todo um trabalho milenar contra a ameaça da

violência atemorizante. Uma vez constituído o espaço mental humano, estabelecidos símbolos e signos, dada ao mundo a coerência consciente, a poesia deseja expandir, alargar o que foi simplificado e empobrecido nesse processo. O que pretende Schiller, na *Educação estética do homem*, é unir razão com intuição, alargar o espectro restrito do inteligível com a experiência sensível, elevar-se moralmente cultivando a sensibilidade. Podemos dizer que, de certo modo, ele traduz, em termos kantianos, justamente o anseio da poesia. Seu “impulso lúdico” (SCHILLER, 1995, p. 78 *et seq.*) quer superar a cisão restritiva entre impulso sensível e formal. A poesia, por seu turno, quer superar a separação entre linguagem e mundo, delírio e realidade. Quando Murilo Mendes indaga que a realidade pode ser um conjunto de alucinações, ele está evidenciando um desejo humano de se religar ao seu estágio antigo, onde havia a ilusão da onipotência do pensamento. Expor tal desejo é algo que só o poeta, hoje, pode-se permitir fazer. Contudo, além disso, uma resposta afirmativa à questão muriliana teria sua razão: não há realidade absoluta, e as representações só se estabeleceram a partir da atividade mental alucinatória.

A poesia está sempre intrinsecamente associada ao seu ambiente. E o ambiente inicial do homem é a natureza. O eu lírico contempla-a de modo a querer nela se fundir imaginariamente, ainda que tomando a necessária distância real na contemplação panorâmica da paisagem. A meditação poética, mesmo depois das religiões espiritualizantes entrarem em vigor, sempre manteve uma espécie de culto dos elementos naturais. Quando, porém, o ambiente é urbano, o volume de estímulos é muito alto e invade o sistema sensorial, o que ocorre, afinal de contas, com a poesia?

Da representação à alucinação

ENTREFILMADO

“o filme parou meus relógios [...]

eu procurei uma vertigem qualquer
onde me apoiar [...]
a luz do filme coagulou meu pensamento
e vi sobre o planalto
as tribos todas se sucedendo
as raças todas se misturando na correnteza
de explosões e crônicas e azedumes
e chibatas e delírios e dinheiro
dinheirodinheiro”

Afonso HENRIQUES NETO (1985, sem numeração de página)

Nesses trechos do poema “Entrefilmado”, do livro *Tudo, nenhum*, o poeta parece, estranhamente, queixar-se de como o “filme”, que é uma obra audiovisual tão dinâmica, feita de uma série de imagens em movimento, “parou meus relógios”, como se o tempo do seu olhar tivesse de se interromper diante da velocidade das imagens. Por isso, ele busca apoio naquilo mesmo que retira qualquer fundamento e orientação: “uma vertigem”. Pode ser, inclusive, “qualquer” vertigem, pois, diante da paralisação do filme, qualquer coisa, mesmo a mais desconcertante, vale diante do choque soberano da tela. Muito especificamente, a “luz do filme” enrijece o pensamento. Logo o filme, que é tão ágil e agitado, como pode ele “coagular” a atividade mental do poeta, que é tão plástica e variada? Em seguida, aparece, como num

videoclipe, um resumo da história humana: tribos e raças se sucedendo e se misturando junto com uma enumeração aditiva e caótica também estonteante de palavras que representam guerras, aventuras épicas, sofrimentos, subjugações, exaltações e riquezas. Ele insiste na ideia de que esse turbilhão de acontecimentos engloba *todas* as tribos e raças – a totalidade das gerações e dos tempos humanos.

O poema não tem pontuação nem letras maiúsculas, isto é, não possui diferenciação de frases, como se o efeito do filme fosse criar uma desagregação das correlações verbais feitas a partir de signos escritos: a sucessão é desconjuntada e confusa. Se o sujeito psíquico não é inteiro, segundo a psicanálise, é “cindido”, “castrado”, o sujeito do poema é cindido pelo filme: é “entrefilmado”. Ele é constituído enquanto ser atravessado pelo filme, seja hipoteticamente, porque faz parte de um, seja porque sua percepção, ao assistir a um, é radicalmente alterada. Por conseguinte, ela passa a ver a paisagem urbana com olhos de tela, logo em seguida: “e assisti sobre o planalto a cidade” (HENRIQUES NETO, 1985, sem numeração de página).

Não há a impressão de que o poeta sugere, com veemência, que o efeito do “filme” na percepção desagrega a orientação temporal, espacial e mesmo o pensamento, pior que uma sensação de vertigem? O poeta não nos convida a indagar o que ocorre, afinal, com a percepção, quando ela é cotidianamente exposta a choques constantes na vida urbana e, precisamente, quando é submetida a uma série ininterrupta de imagens encadeadas? O poeta não está sugerindo que há algum tipo de violência, na percepção moderna, não claramente compreensível e, no entanto, não menos martirizante?

Agora daremos um salto para a modernidade. Sabe-se o quanto Walter Benjamin insistiu na mudança de percepção introduzida pelo convívio com inovações técnicas na metrópole moderna. Se, em meio ao ambiente natural, a poesia respirava a aura das coisas, seja no jogo

impressivo de proximidade e distância contemplando a montanha (BENJAMIN, 1991, p. 440), seja ao mirar as coisas, ter a impressão onírica de que elas nos devolvem o olhar (Benjamin citando Valéry, esses são os dois exemplos do conceito de aura, BENJAMIN, 1989, p. 139-140), em ambos os casos há uma sensação de encantamento com o mundo, uma relação recíproca animada pela fabulação. É como se valesse a pena prestar atenção ao inanimado, porque ele está sempre à disposição do espectador para responder, como num conto de fadas. A aura crê na presença viva da coisa.

E como é a vida na cidade, em contraposição? A multiplicidade de formas quadradas e retangulares dos prédios, ruas retiformes, objetos fabricados e feitos para serem consumidos, além do barulho, da fumaça, da obediência à sinalização, tudo isso leva ao contato constante com um ambiente padronizado, hostil, desfavorável, nada acolhedor. “Os passantes carregam/ O peso da vida/ Olham-se como inimigos [...] Mundo sem infância/ Rua acesa” (MENDES, 1994, p. 348, poema “Rua”, de *As metamorfoses*).

Benjamin percebeu claramente que, da confusão da cidade oitocentista, moldada pelo avanço técnico dos meios de produção nas fábricas, à máquina de imagens ininterruptas que é o filme, foi um pulo. A citação é famosa: “No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989, p. 125; BENJAMIN, 1991, p. 631). A recepção sensória passa a ser submetida a uma série de estímulos tão constantes quanto a esteira rolante da fábrica. A comparação é assustadora. Não muito tempo depois de se conceber a ideia de autonomia do sujeito racional, fruto do iluminismo, seu espaço mental começa a ser invadido pelo ambiente urbano com todo atrevimento. A familiaridade na irrupção dos dois fenômenos na história ainda não foi suficientemente pensada.

A poesia precisou assimilar essa completa transformação da percepção em via dupla. De um lado, lamenta a perda da aura, o distanciamento da natureza (“mundo sem infância”), e quando escreve sobre ela, há sempre algo de nostálgico, saudosista, um tom de resistência em contraposição à hegemonia dos valores urbanos. O *drop out* (“cair fora”) beatnik e contracultural, por exemplo, o desejo de abandonar o mundo dos engravatados e aventurar-se na estrada, buscar uma vida sem depender do consumo, repudiar integralmente o sistema, reflete bem tal tendência. Mesmo o deslumbre moderno com a simplicidade, a rusticidade da natureza, iniciado no primeiro romantismo de Wordsworth, aparece já em contraposição à artificialidade tanto da aristocracia quanto da burguesia, promotora da técnica.

Por outro lado, foi preciso poetizar o caos urbano, encontrar encanto em meio ao desencanto, prestar atenção ao arbitrário e surpreendê-lo no acaso objetivo surrealista, isto é, reativar “experiências mágicas com as palavras” (BENJAMIN, 1994, p. 28, do ensaio “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”), desenvolver uma linguagem apropriada para lidar com o choque da cidade e tratá-la como uma nova floresta de signos, descobrir nela “inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados” (BENJAMIN, 1994, p. 27).

Curioso observar que o processo de desencantamento das novidades da modernização se dá até mesmo ao longo da história das cidades. Aldous Huxley, em *Céu e inferno*, diz que a Londres ainda do final do século XIX possuía “letras luminosas” que, projetando-se “contra o céu eram uma novidade, e tão raras eram que rasgavam o manto da noite ‘quais pedras de um adereço’”. O autor cita aqui o original “*like captain jewels in the carcanet*”, Soneto 52, de Shakespeare (Shakespeare, 1821, p. 273). “[...] Hoje não há mais encantamento. O néon está em toda parte e, assim sendo, perdeu seu efeito sobre nós” (HUXLEY, 1966, p. 75-76). Eis o constante resultado dos atrativos mercadológicos: uma vez

provoca admiração, poder-se-ia até valer como uma “boa nova”, logo em seguida desaponta, isto é, não passa de mais um excitante ilusório. Quanto mais gritante e apelativa é a forma de chamar a atenção, mais desgasta a própria capacidade de prestar atenção.

A correnteza incessante de estímulos audiovisuais no que TÜRCKE chama de *máquina de imagem* torna qualquer representação mental pálida, fraca, desmotivando o esforço necessário a sua concepção (TÜRCKE, 2012, p. 47-8, 65-66). A máquina de imagem não permite, como na leitura, nenhuma pausa, possui imagens diretas, definidas, prontas, cujo realismo e brilho é muito superior a qualquer representação mental ou descrição verbal. É por isso que, segundo TÜRCKE, a exposição duradoura à máquina de imagem não só não permite uma pausa de respiração do pensamento, como mina a própria atividade da imaginação. A imaginação humana, que demorou tanto tempo para estabelecer representações e constituir o seu espaço mental, tornou-se muito frágil diante da soberania luminosa da “imaginação técnica” (TÜRCKE, 2012, p. 72-75). Como diz Afonso Henriques Neto, “a luz do filme coagula meu pensamento”.

É evidente que os atrativos das telas hoje são muito superiores à promessa de expansão da experiência, feita pela literatura moderna até o início do século XX. Sofisticados jogos de linguagem demandam um esforço de concentração e compreensão que parecem não compensar em nada, frente a grandiosas pirotécnicas de qualquer filme de ação americano. Como dizia Paul Valéry, premonitoriamente, em 1935:

Quanto aos espíritos, já se vê que são solicitados e seduzidos por tantos prestígios imediatos, tantos excitantes diretos que lhe dão, sem esforço, as sensações mais intensas e representam-lhes a própria vida e a natureza totalmente presente, que podemos duvidar se nossos netos

encontrarão o menor sabor nas graças antiquadas de nossos poetas mais extraordinários e de qualquer poesia em geral. (VALÉRY, 1991, p. 185).

Demorou milênios para muitas gerações, no processo de repetição ritual, estabelecerem a diferença entre alucinação e representação. No entanto, no estágio da “percepção em forma de choque”, isto é, do choque como princípio formal da atividade mental, a percepção é constantemente violentada – de modo que a diferença entre alucinação e representação vai-se desvanecendo. Há, portanto, uma tendência repsicotizante em nossa cultura. Se a leitura de poesia é um alto exercício espiritual, que gostaria de retomar o caos da alucinação a partir dos próprios poderes da imaginação humana, sair das restrições lógicas do discurso e explorar as mais “inconcebíveis analogias e acontecimentos entrecruzados”, a máquina de imagem desmonta toda essa utopia estética, concebida e praticada por vários teóricos e poetas, pondo no lugar um instrumento de “de-sedimentação” das representações. Contra tantos exercícios poéticos indiretos, cheios de mediações complexas, a tela é um excitante que fornece presentificações diretas, coloridas, com todo tipo de otimização do som e da imagem. A alucinação vem de fora e possui um claro pendor viciante.

Huxley: cultura verbal e percepção direta

Agora, vejamos como um grande ensaísta, que não deixou de ser lido e citado por Benjamin, pensa a questão da percepção nos anos 50. A epígrafe do livro *As portas da percepção*, de Huxley, é uma citação de William Blake. “Se pudéssemos limpar as portas da percepção, tudo se revelaria ao homem tal qual é: infinito” (HUXLEY, 1966, p. 1). Segundo Huxley, a civilização moderna confina cada vez mais pessoas em apartamentos minúsculos. Crianças crescem sem o

mínimo contato com um ambiente natural. Se a natureza, hoje, parece ser, em si mesma, fonte de experiência poética, é porque, justamente, estamos muito distantes dela, distantes da poesia das coisas e da poesia verbal propriamente dita e, especialmente, da relação íntima entre as duas. Para limpar a percepção, a primeira coisa a fazer é retornar a “percepções diretas” do ambiente natural.

Por outro lado, se a educação e os estudos universitários poderiam enfrentar esse problema, ambos fazem o contrário. Huxley chama nosso sistema de conhecimento de “verbalista”: ele não sabe prestar atenção às minúcias não utilitárias da natureza, só o que o interessa são documentos, conceitos, enfim, palavras sem poesia (HUXLEY, 1966, p. 47). Se Benjamin duvida muito de qualquer tentativa de retomar a aura na modernidade, pode-se dizer que Huxley é um defensor apaixonado da causa. Em vários ensaios, ele defende uma educação não verbal, uma busca de experiências visionárias, uma arte que se reaproxime da natureza, tendo como figuras basilares Blake e Wordsworth. Nesse sentido, ele tende a demonstrar uma reação contrária aos valores urbanos, de que falamos acima.

Se ele é tão crítico quanto Benjamin pelo fato de a técnica tender a massificar a humanidade, é um entusiasta das drogas alucinógenas, em especial a mescalina, como forma de sair do embotamento da percepção. Embora seu ensaio sobre a mescalina venha tempos depois dos *Paraisos artificiais* de Baudelaire e o tenha como pano de fundo, depois das vítimas que as drogas fizeram ao longo da contracultura até hoje, Baudelaire parece ter ido mais longe em sua avaliação, quando termina seu texto dizendo que é melhor exercitar a vontade por meio da poesia do que se tornar escravo de uma substância danosa (BAUDELAIRE, 1986, p. 41, “enquanto nós, poetas e filósofos, regeneramos nossa alma pelo trabalho sucessivo e pela contemplação; pelo exercício assíduo da

vontade e pela nobreza permanente da intenção, criamos para nosso uso um jardim de beleza verdadeira”).

É verdade que Huxley, em 1954, imagina que a mescalina não faça mal à saúde, consumida de modo adequado, mas, depois de sua morte, em 1963, o destino da comercialização de alucinógenos como o ácido mostrou que essa não é uma via muito segura de abrir uma “porta na muralha”. Ainda assim, é interessante observar que o desejo pela embriaguez com alucinógenos é milenar e se torna especialmente premente em tempos de falta de contatos sensoriais genuínos. Em outras palavras: a ânsia pela hipersensibilização artificial da droga é um meio nada surpreendente de compensar a falta de experiências naturais. Dentro dessa problemática, entre drogas e poesia, Huxley discute a primeira e ignora tematizar a segunda. Talvez Huxley não defendesse diretamente a poesia para abrir a percepção ou pelo fato de achar que ela não precisa ser defendida, pois já está mais do que assegurada na educação verbalista, ou porque já sabe que ela está destinada ao fracasso, diante das inovações técnicas, ou porque seus exemplos privilegiados de visionários, como Blake, são poetas, de modo que a ligação entre poesia e expansão da percepção é demasiadamente evidente. Em ensaios como *Céu e inferno*, Huxley passeia por práticas humanas de estímulos visionários em diferentes tempos e culturas, diferentes objetos e costumes; formas bem mais concretas que a poesia verbal, como pedras preciosas, pinturas de paisagens, festividades, arte sacra, arabescos, alimentos, jejuns etc. Fica-se com a impressão de que ele, um escritor tão imaginativo, que também escreveu poesia, não se preocupa tanto em tomar a literatura como prova de expansão mental, mesmo que não pare de arrolar sua erudição literária a cada assunto que trata. Huxley respira tanto poesia que prefere falar de outros assuntos, atravessado por ela.

Não deixa de ser irônico que ele reivindique uma preocupação maior da nossa sociedade para “percepções diretas” em vez de passar a vida estudando e trabalhando em documentos escritos e, ao mesmo tempo, não se dar conta de que são as telas que estão suprindo essa demanda sensorial. Sem dúvida, ele não se sente nada satisfeito com essa solução: nada mais contrário ao contato direto com a natureza do que a frieza da máquina de imagem (ele diz que desprezamos “simples coisas [...] em troca de televisão”; HUXLEY, 1966, p. 19). Assim como nada é mais abstrato do que o dinheiro e, ao mesmo tempo, ele contém a dominação integral de posses materiais, nada mais abstrato do que imagens de tela, embora elas contenham o apelo de grande parte das excitações audiovisuais possíveis. Por isso, Huxley concorda que a solução digital para a falta de “percepção direta” não poderia ser mais falsa e frustrante. Não é à toa, inclusive, que ela não baste, e as pessoas tentem suprir o vazio de suas vidas também com drogas.

Curiosamente, poucas pessoas hoje associam contemplação da natureza com meditação poética, como ele, abundantemente, faz. Estar num retiro natural não é sinônimo de ler um livro de poesia, por mais que as duas coisas estejam tão intrinsecamente ligadas. Mesmo quando o homem urbano está num ambiente natural, mesmo que ele seja um daqueles que busca a natureza, muitas vezes, esse mesmo homem não sabe muito bem o que fazer diante da beleza selvagem. Não é incomum encontrar pessoas que resolveram morar no meio do mato e, depois de um tempo, acabaram deixando de apreciá-lo. A natureza dá um *frisson* inicial que, na constância cotidiana, rapidamente se perde, ou seja: ela entra na lógica da novidade turística. Nesse caso, não são muitos os que sabem que, se por ventura dispuserem-se a ler alguns dos poetas que tanto se debruçaram sobre as minúcias naturais, certamente se abririam os olhos para um universo propriamente estético dos prazeres bucólicos. Esse é o ponto de encontro entre nossa cultura verbal e a

“percepção direta” da qual Huxley sente tanta falta. Apreciadores da natureza que também são leitores de poesia estão rareando; mais raro ainda é encontrar alguém que descubra o nexos essencial entre as duas coisas para regenerar a perceptibilidade, em contraposição ao nexos entre concentração verbalista, choque urbano e máquina de imagem, sendo a cumplicidade dos dois primeiros revelada por Huxley e a dos dois últimos claramente descoberta por Benjamin.

Saber parar o tempo

Há um verdadeiro conflito, hoje, entre a necessidade de concentração estudantil, diante de textos que contenham conhecimento, especialmente para obtenção de diplomas ou bom desempenho em concursos, e o parque de diversões da cultura de massa. Na guerra entre os dois, sobra pouco ou nenhum espaço para leitura prazerosa, lúdica e dedicada de poesia, por mais que muitos levantem a objeção de que a poesia está em todo lugar, como nas postagens de rede, cartazes de protestos etc. O que pouco foi pensado nesse debate é a seguinte questão: qual o real potencial que a poesia tem de resgatar a atenção perdida, motivando o exercício lúdico e potencializador da imaginação? Será que não é justamente a fragilidade da poesia, hoje, que contém um potencial de resistência contra a regressão cognitiva em curso? Se as ciências têm pensado essa questão muito menos do que deveriam, não podemos dizer o mesmo da poesia, pois o nome do último livro de Gab Marcondes, uma das poetisas mais interessantes para se abordar esses problemas, chama-se: *Em caso de emergência pare o tempo* (2014). Vou citar e comentar passo a passo o poema cujo verso final dá título ao livro. Ele se chama “Outra cidade”.

era uma cidade
onde poucos
andavam na rua
as autoridades, os jornais
diziam que era perigoso

nano receptores auriculares
carros inteligentes
óculos de interatividade visual
dispositivos para locomoção
toda espécie de próteses
(MARCONDES, 2014, p. 12)

Observa-se um cenário de ficção científica, mas que não difere tanto de nossa realidade; ela, em certos aspectos, dele se aproxima. O poder e os meios de comunicação alardeiam o risco de se expor. A maioria vive protegida por próteses e veículos de locomoção sofisticados. É isso que Huxley mais temia: uma completa falta de contato com o ar livre, já muito contaminado, e um corpo todo tomado de aparelhos com estímulos sensoriais artificiais.

andar na rua
se expor ao vento,
sol, calor, frio, chuva,
doenças contagiosas
radiações, medo
era coisa de pobres,
loucos, idiotas
ou revolucionários
(MARCONDES, 2014, p. 12)

Quem anda (repete o verbo) a céu aberto, expondo-se corporalmente a um meio ambiente degradado, onde circulam radiações e doenças, são os depreciados, os desfalcados. Eles se contrapõem aos protegidos. Aí se configuram os tipos sociais da “outra cidade”. Ela exclui tanto quanto toda cidade moderna, desde que Paris e Londres surgiram. A questão de Murilo Mendes (“realidade ou alucinação?”) retorna aqui: é a própria realidade a céu aberto que é renegada na cidade. Só lugares de conforto artificial e realidades virtuais alucinantes são aceitos. Vive-se num ambiente controlado, sem nenhuma natureza ou numa virtualidade que subjuga o “fora”, condenado a ser devastado. Não há mais experiência estética da natureza.

nessa cidade

um poeta atirou uma pedra para quebrar uma vitrine

mas era uma cidade inexistente

lá os vidros não quebram

(MARCONDES, 2014, p. 13)

Estranho dizer que o poeta quebrou uma vitrine que não quebra de verdade. O ato do poeta se deu numa realidade virtual? Ou toda “essa” cidade é inexistente? O poema repete o artigo indefinido para caracterizar “pedra”, “vitrine” e “cidade inexistente”. O tempo está no pretérito perfeito, próprio para contar histórias de um passado distante. De início, esses recursos são indícios de que o acontecimento é meramente ficcional e abstrato, quase uma hipótese. O poema insinua uma sutil ligação entre tempo lendário e mundo virtual; onde há uma cidade inexistente, “de mentira” em que nada se quebra, nada estraga.

Há uma equivalência entre o poeta e o protestante violento das manifestações. Ele faz parte dos desfavorecidos? Não há resposta, mas

tal incerteza se conjuga com a hesitação entre os espaços, entre o real e o virtual. Ela vai se confirmar em seguida.

aqui os cacos
ainda estão no chão
quem ali pisou
viu surgir
um corte
uma incisão
de onde saiam
as seguintes palavras:

Em caso de emergência pare o tempo
(MARCONDES, 2014, p. 13)

Um poeta atirou uma pedra numa vitrine: nesse ambiente hipotético, nesse “faz de conta”, não haveria como se ferir. Mas alguém “ali pisou”. Lá, no espaço supostamente lendário e virtual, alguém “viu surgir” uma ferida que motivou o eu lírico a reiterar a “incisão”. Lá, onde nada de real ocorre, desencadeou-se algo que levou à irrupção, de repente, de um corte cirúrgico, bem preciso, no meio do “faz de conta”. No mundo da “luz do filme” do poema anterior, mundo que coagula o pensamento (como se ele fosse feito de sangue), revela-se, no encontro que se pode propor do poema de Afonso Henriques Neto com o de Gab Marcondes, uma mensagem urgente, feita do jorro de palavras sanguíneas. Em “Entrefilmado” a vitalidade do pensamento se enrijece diante do fluxo de imagens; neste poema, um aviso de emergência, com palavras vitais, irrompe da cidade inexistente. Nos dois casos, a imagem do sangue, que contém o sentido de vitalidade, é sutilmente, indiretamente insinuada, diante do mundo simulado. Num

há endurecimento; noutro, jorro. É nesse corte que foi possível escapar uma mensagem de puro desespero: a necessidade de interromper o fluxo incessante de imagens, o mundo viciante do “faz de conta” que nem é propriamente lendário nem poético, antes, viciante e deteriorante.

A confusão dos tempos (entre os verbos do pretérito perfeito e do presente) e dos espaços (advérbios deícticos de lugar) no meio da penúltima estrofe (*“aqui os cacos/ ainda estão no chão”* e *“quem ali pisou”*) faz pensar, primeiramente, que o poeta que enuncia o poema está próximo do leitor (“aqui”) e o poeta hipotético, personagem do poema, está no espaço virtual, na ficção narrativa. Porém, ali, na “outra cidade”, irrompe, como um grito, a instrução da estrofe final, que corta os diferentes espaços com um só verso fulminante, cuja advertência aponta para o grande perigo, em meio à doce alucinação constante. Ela é um indício de que, afinal, o poeta hipotético também está “nessa cidade”, como foi dito no início; que a ferida apresentada “lá”, de forma cinematográfica, no poeta personagem, não é menos real nem menos dramática do que a ferida que essa suposta cidade inexistente opera “aqui”, no aparelho perceptivo do leitor.

A longa duração decorrente, quando a percepção é submetida a fluxos incessantes de imagens virtuais, cria a urgência de um “aviso de incêndio” (para falar com Michael Löwy): é preciso “parar o tempo” de prostração diante de telas; e só é possível tratar da ferida da percepção submetida a constante estado de choque interrompendo, obviamente, o fluxo desses choques. O aviso sanguíneo indica que é preciso apertar o botão vermelho do controle remoto da televisão: o comando *off*. Não há como tratar dessa situação senão como um caso de emergência, embora tudo pareça estar sob controle enquanto advertências sobre isso tendam a ser vistas como paranoicas, exageradas ou, para usar uma categoria de Umberto Eco, apocalípticas. E, no entanto, quando Gab Marcondes confunde o mundo real e o virtual, não é para mostrar que quando

estamos anestesiados com as próteses responsáveis pelas alucinações virtuais, não estamos sendo feridos, de alguma forma, mesmo sem sentir, claramente, dor? A pedra do poeta-protestante não quer atingir a tela, quando mira na vitrine? Não é a tela, seja íntegra, seja em cacos, que nos fere sem parar? E todos nós não somos, em alguma medida, Édipos “entrefilmados”, andando sempre com pés feridos, perdendo, cada vez mais, as bases da constituição de nosso aparelho cognitivo, que foi elaborada ao longo de milênios de repetição ritual?

Inevitável retomar um fragmento de Benjamin que já foi interpretado de diferentes maneiras, e todas levam a uma mesma visão surpreendente: a revolução não está no progresso, antes, na sua interrupção. “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (LÖWY, 2005, p. 93-94; BENJAMIN, 1991, p. 1232). Se é absolutamente necessário acionar não a alavanca para acelerar, ao contrário, para frear, isso não pode ser feito senão com mais um comando da máquina. É por isso que Tūrcke assevera que a dosagem do vício é uma vacina, é um freio: ela não é abstinência (algo que para muitos se tornou impossível), apenas diminuição, desaceleração, pausa (TÜRCKE, 2010, p. 303). Por isso que o poema confunde os espaços, pois a “mentirinha” do mundo midiático já se impregnou no real, a ferida do real já se estampou no virtual e a percepção violentada não pode, por sua vez, anular, simplesmente, seu algoz. Ela deve saber dosar – saber quando parar e quando andar, como parar e como andar, deve identificar quando se dá, precisamente, um caso de emergência. Isso não é conhecimento: é sabedoria – ascética e hedonista, poética e prosaica, sagrada e profana.

E como tempo é sempre o que nos falta, vou deixar uma variedade de questões que surgiram ao longo desse artigo em aberto, para ressoar nos ouvidos.

Como a poesia moderna se situa na ânsia por estados alterados de consciência? Ela é uma porta na muralha? Se ela é um exercício de leitura e reflexão para além da racionalidade instrumental, o que a difere, no cerne de sua medialidade, da “mudança de lugares e ângulos” do cinema (BENJAMIN, 1994, p. 192)? Até que ponto a leitura de poesia se opõe à máquina de imagem ou interage com ela, protege contra os choques ou os atípa, digere alucinações ou as estimula? Se vários teóricos apontaram que certos elementos que estavam no âmbito do sagrado passaram, na modernidade, para a poesia, que há uma sacralização da arte, como isso ocorre em tempos de déficit de atenção?

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *Os paraísos artificiais. O ópio e poema do haxixe*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUENO, André. “Formas da crise: relatos da condição humana no capitalismo avançado. *Terceira Margem*: Revista da Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro. Ano VI, nº 7, p. 7-20 (2002).

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poemas e excertos de “biografia literária”*. Introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

FREUD, Sigmund. Das Unbehagen in der Kultur. In: _____. *Studienausgabe 9: Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. 10ª Edição. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2009.

FREUD, Sigmund. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: _____. *Studienausgabe 4: Psychologische Schriften*. 2ª Edição. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1970.

HUXLEY, Aldous. *As portas da percepção e O céu e o inferno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 22ª edição. São Paulo: Cultrix, 2010.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1994.

MARCONDES, Gab. *Em caso de emergência pare o tempo*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

MUCHEMBLED, Robert; BIRRELL, Jean. *A history of violence: from the end of the Middle Ages to the present*. Cambridge: Polity, 2012.

NETO, Afonso Henriques. *Tudo, nenhum*. São Paulo: Massao Ohno, 1985.

PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira; posfácio de Alberto Pucheu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 9ª Edição. São Paulo: Cultrix, 1990.

PUCHEU, Alberto. Poesia, filosofia, política. *Fronteiras. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP*, n. 16, p. 167-188 (2016).

SHAKESPEARE, William. *The plays and poems of William Shakspeare*. London: R.C. and J. Rivington, 1821.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 3ª Edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.

SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Hucitec, 2009.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

TÜRCKE, Christoph. *Philosophie des Traums*. München: C.H. Beck, 2008.

TÜRCKE, Christoph. *Hyperaktiv! Kritik der Aufmerksamkeitsdefizitkultur*. München: C.H.Beck, 2012.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

"O DESCONSOLO É A POESIA DOS FORTES": POSSÍVEIS DIÁLOGOS ENTRE MURILO MENDES E SØREN KIERKEGAARD

"THE DISCONSOLATION IS THE STRONGS POETRY": POSSIBLE
DIALOGUES BETWEEN MURILO MENDES AND SØREN KIERKEGAARD

*Edson Munck Jr.*¹

Resumo

A poética de Murilo Mendes é vasta e, em geral, caracteriza-se pela diversidade de forma e conteúdo. Um dos aspectos marcantes da produção do poeta é o fato de, em meio às tendências modernistas, assimilar temáticas relativas ao sagrado e, mais especificamente, à tradição cristã. Contudo, tal apropriação não se faz de modo irrefletido ou convencional, dado que o bardo executa, em sua *poiesis*, um processo de atualização do discurso religioso para o contexto da modernidade, tornando-o atual e significativo. Tal procedimento remete à lírica dialética que Søren Kierkegaard executa, por exemplo, em *Temor e tremor*, sobretudo, à marca estilística que Johannes *de silentio* empreende na "Disposição", a qual se repetirá ao longo da obra em questão. Desse modo, pretende-se aproximar, no presente trabalho, a poesia muriliana e a prosa kierkegaardiana, perseguindo a hipótese de que ambas efetivariam o processo de criação de "*stemning*", ou seja, da disposição de ânimo adequada para o tratamento, em seus respectivos contextos e interesses, de temas relacionados à reflexão do sagrado e isso por meio da exploração do universo literário. Por fim, pensa-se que também haja, como elemento comum entre os supracitados autores, a percepção de

1 Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião (PPCIR) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista CAPES. Docente de ensino superior na Faculdade Metodista Granbery, Juiz de Fora, MG. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3413080008704330>. E-mail: munckjr@yahoo.com.br

que temas, tais como os religiosos, precisam ser expostos de modo coerente com o tempo em que se vive, percebendo os limites, as possibilidades de sua significação e, mormente, a sua atualidade para o ser humano.

Palavras-chave: Murilo Mendes; Søren Kierkegaard; poesia; filosofia; religião.

Abstract

Murilo Mendes' poetry is vast and, generally, has a huge diversity when it comes to form and content. One of the most remarkable aspects from the poet's production is the fact of, among the Modernist tendencies, incorporating themes related to the sacred and, more specifically, to Christian tradition. However, this appropriation is not made in a common nor in an unthinking way because the Brazilian poet elaborates, through his *poiesis*, a process of religious discourse actualization to the context of Modernity making it current and meaningful. This procedure remits to dialectical lyric of Søren Kierkegaard in *Fear and trembling*, for instance, outstandingly in *Johannes de silentio*, the author's pseudonym, throughout the related book. Thus this work aims to approximate Mendes' poetry and Kierkegaard's prose seeking the hypothesis that both productions accomplish the process of creating the "*stemning*", that is, the mood disposition which is adequate to deal with themes related to sacred in each of the contexts and interests through an exploration of literary universe. Finally, it is argued that both writers have the perception that some themes, as the religious ones, have to be exposed in a coherent mode with the time lived, noticing the limits, the possibilities of meaning and the relevance for human being.

Keywords: Murilo Mendes; Søren Kierkegaard; Poetry; Philosophy; Religion.

1 Introdução

Em entrevista a Homero Senna, cuja publicação se deu em dezembro de 1945 e em abril de 1950, respectivamente, em *O Jornal* e *O Globo*, Murilo Mendes respondeu à pergunta sobre os autores que mais

o teriam influenciado, citando Victor Hugo, Baudelaire, Apollinaire, no período da adolescência, e, após sua conversão ao catolicismo, o autor destaca a "obra dos filósofos e pensadores", principalmente de "Platão, Pascal, Kierkegaard e Novalis", afirmando que esses nomes "hão de ter influído em meu espírito. Sem falar no Novo Testamento, que é a minha leitura predileta" (*apud* Senna, 1996).

Nascido em Juiz de Fora, no dia 13 de maio de 1901, Murilo Monteiro Mendes faleceu na Europa, em 13 de agosto de 1975, sendo sepultado em Lisboa. Entre 1912 e 1915, na sua cidade natal, Murilo teve aulas de poesia e literatura com Belmiro Braga. Mudou-se para o Rio de Janeiro com o irmão mais velho para trabalhar como arquivista na Diretoria do Patrimônio Nacional do Ministério da Fazenda. Lá, em 1921, conheceu Ismael Nery, de quem se tornaria grande amigo. A família de Murilo Mendes era formada por católicos praticantes. Contudo, a amizade com Ismael Nery, um católico essencialista, exerceu grande influência sobre o poeta. Em 6 de abril de 1934, Nery morreu e isso marcou profundamente Murilo, que, conforme relata Pedro Nava, em *O círio perfeito*, experimenta uma conversão. Desse modo, a morte do amigo provocou em Murilo Mendes uma crise religiosa que o conduziria à vivência intensa do cristianismo nos anos posteriores, o que se traduziu em sua obra literária.

"O desconsolo é a poesia dos fortes". Este é um dos aforismos, o de número 35, contidos no livro *O Discípulo de Emaús*, de Murilo Mendes. Tal obra foi publicada em 1945 e contém 754 breves textos com reflexões sobre os mais diferentes temas, incluindo a fé cristã. Conforme indica o título, a referida obra muriliana parte da citação de um episódio neotestamentário² e, a partir de então, empreende

2 O poeta transcreve, no início da obra, o texto do Evangelho de Lucas 24,13-53.

um diálogo com a história ocidental, com a cultura, com a religião, com a filosofia etc. O contexto a partir do qual o poeta fala é forjado ao longo dos primeiros cinquenta anos do século XX, marcado por tensões sociais, políticas, econômicas que culminaram em duas guerras mundiais. A crença de que a máquina traria para os homens a liberdade e o progresso ruía diante da sociedade ocidental naqueles dias, deixando transparecer um contexto em que as utopias de outrora se desmantelavam. Encarando o caos daquele tempo, Mendes efetiva seus esforços de poeta. E, em sua companhia, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes, dentre outros, empreendem, em sua produção lírica, tentativas de aprofundamento de questões filosóficas, existenciais e espirituais. Em linhas gerais, pode-se ver nessa tendência da produção lírica da chamada segunda geração do Modernismo brasileiro uma resposta à falência dos pretensiosos projetos de modernidade que culminaram em situações dramáticas para a história humana, ao longo dos anos de 1900, fazendo exsurgir uma poética que, em meio ao mal-estar, em meio à tristeza, em meio à angústia e em meio ao desespero, encontra na palavra a alternativa para recriar o mundo.

Em consonância com esse contexto, encontra-se o pensamento de Paul Tillich. O conceito tillichiano de “preocupação última” (*ultimate concern*) evidencia que as preocupações espirituais são “estéticas, sociais, políticas e cognitivas” (TILlich, 1974, p. 5). Para o teólogo, o *ultimate concern* é intrínseco ao ser humano e, desse modo, é revelador do fato de que ele é capaz de “transcender o fluxo contínuo de experiências finitas e passageiras” (TILlich, 1974, p. 10). Assim, fé e religião corresponderiam, segundo Tillich, a ser tocado pela preocupação última e, portanto, sob essa perspectiva, alargam-se os conceitos de fé e de religião. Diante dessa possibilidade, as produções culturais efetivadas pelo homem teriam o potencial de indicar a presença

do *ultimate concern* mesmo em meio aos contextos mais secularizados ou pretensamente irreligiosos. Todavia, importa destacar que, para Paul Tillich, a própria religião, em sua rigidez formal, pode contribuir para o declínio da vida religiosa, impedindo a dinâmica que lhe dera a fluidez original por tentar condicionar o incondicional; por isso, o teólogo alerta que é preciso afirmar que, na vivência espiritual, o valor último e incondicional é o que a todos e a tudo transcende (TILlich, 1974, p. 23).

Desse modo, a produção literária muriliana – a qual, na conjuntura e na linguagem do Modernismo, tematiza questões relativas à dinâmica espiritual humana – pode ser lida como um indicativo de que o ser humano, independente das eras, manifesta sua preocupação última e que, além disso, é preciso dinamizar as formas de expressão do sagrado quando estas já não efetivam a capacidade de dizer o seu significado. Parece que é, em parte, também isso que Søren Kierkegaard (1813-1855) executa ao redigir *Temor e tremor*, publicado em 1843. Nessa obra, o filósofo dinamarquês propõe uma releitura da narrativa acerca de Abraão e Isaque, relatada em *Gênesis 22*. Por meio de um procedimento de aproximação e condução lenta de sua prosa, *Johannes de silentio*, o pseudônimo criado por Kierkegaard, empreende uma leitura das experiências estética, ética e religiosa do ser humano. A partir do dilema de Abraão, o autor destaca que o procedimento estético levado às últimas consequências gera o desespero; e o procedimento ético, na mesma situação, torna-se contraditório. Então, efetiva-se a passagem da existência ética para a religiosa, sendo esta conduta a possibilidade para solucionar a contradição existente entre a estética e a ética. Assim, em *Temor e tremor*, percebe-se que Abraão efetiva um salto de fé, pois, por estar em uma relação absoluta com o Absoluto, acata ao suposto contrassenso da solicitação divina, suspendendo o ético e afirmando o religioso.

Importa destacar que o contexto de publicação da obra kierkegaardiana em questão é caracterizado por uma Dinamarca, no século XIX, majoritária e nominalmente cristã. Contudo, o discurso religioso que assegurava um *soi-disant* sentido não se sustentava subjetivamente para muitos dos habitantes daquele país naqueles dias. Em outras palavras, segundo Kierkegaard deixa perceptível na abertura da obra, a vivência de fé cristã havia se tornado pouco autêntica, deixando de expressar convicção pessoal e individual, abdicando de uma vivência que, de fato, representasse e contivesse implicações existenciais para boa parte dos dinamarqueses naquele momento da história (KIERKEGAARD, 2009, p. 49-53).³

Em que medida a declaração acerca da influência de Kierkegaard sobre Murilo Mendes pode ser verificada na produção do poeta brasileiro? Como percurso de Johannes *de silentio* se compara aos exercícios líricos murilianos? Por que a criação do “*stemning*” kierkegaardiano seria um recurso válido para o poeta modernista brasileiro? Essas questões pretendem esboçar o percurso que, por meio deste texto, pretende-se efetivar. Dessa maneira, persegue-se a hipótese de que Murilo Mendes, tal como Søren Kierkegaard o fez em *Temor e tremor*, executa uma literatura que, ao tratar da temática religiosa,

3 O filósofo dinamarquês, ao longo de sua obra, desenvolve o conceito de tornar-se cristão em meio à cristandade da Dinamarca oitocentista, questionando o fato de ser cristão passar a se atrelar a uma questão geográfica. Nesse sentido, o desenvolvimento da fé cristã, para Kierkegaard, relaciona-se a um processo de tornar-se contemporâneo de Cristo, deixando emergir a relação absoluta com o Absoluto, a qual permite que as demais relações sejam relativizadas e os limites do humano sejam expostos. Segundo Jonas Roos, em sua tese, “[a] análise dos conceitos cristãos em Kierkegaard coloca o indivíduo constantemente num saudável confronto com o especificamente cristão. Àquelas pessoas que estão ‘acostumadas’ com o cristianismo e com o que significa ser cristão, Kierkegaard procura descortinar uma realidade que sempre de novo confronta o ser humano com seu conhecimento de si mesmo e com sua relação com Deus e, por isso mesmo, revela verdades profundas ao ser humano.” (Roos, 2007, p. 233).

empreende uma aproximação dialética, recusando-se a um avançar irrefletido ante as questões espirituais que são apresentadas nos poemas que lidam com a fé cristã. Nos exercícios poéticos murilianos que tratam direta ou indiretamente do sagrado e/ou da fé cristã, o eu lírico se coloca em questão, sugerindo um modo de existência que, mesmo em face dos apelos e dos silêncios modernos, sabe-se como portador de uma preocupação última. Assim, tal como Johannes *de silentio*, o sujeito lírico muriliano, no lugar de oferecer um discurso apaziguador da existência, coloca seus leitores diante de questões sobre o sentido último da existência e, com uma dicção moderna, habilita o discurso acerca do sacro no contexto do século XX.

Enfim, como diz Murilo Mendes no aforismo 463 de *O Discípulo de Emaús*: "A leitura deve-nos ler, tanto quanto ser lida". Tanto Søren Kierkegaard quanto o poeta modernista brasileiro efetivam uma literatura que lança desafios existenciais aos seus leitores, fazendo-os defrontar-se com o desconsolo de seus respectivos tempos. E, por meio de uma leitura comparativa entre os dois autores, pretende-se investigar como a criação da disposição de ânimo (*stemning*), em alguns poemas murilianos e na prosa filosófica de *Temor e tremor*, efetivam essa possibilidade de o texto ler seus leitores.

2 Ecos kierkegaardianos na poética muriliana

Considerando a afirmação de Murilo Mendes, em entrevista a Homero Senna, de que o pensamento de Kierkegaard o teria influenciado, é fundamental perguntar sobre os modos como esse influxo se deu – e se, efetivamente, ocorreu – na produção literária

do modernista brasileiro.⁴ Partindo do pressuposto geral de que a obra kierkegaardiana versa sobre a interpretação da existência, construindo uma reelaboração do pensamento hegeliano e kantiano por meio de uma crítica à pretensa validade e suficiência dos sistemas filosóficos, é possível notar que Kierkegaard ergue sua voz, na Dinamarca do século XIX, perguntando-se sobre o que é e como se dá o existir. Desse modo, o pensamento do filósofo dinamarquês desdobra-se sobre a relevância da subjetividade na definição das chamadas verdades objetivas. Em Søren Kierkegaard, verdade e subjetividade caminham *pari passu*, influenciando-se e definindo-se mutuamente.

O pensamento kierkegaardiano dedicou-se à investigação em torno de temas como angústia, subjetividade, ética, paixão, fases da existência, dentre outros, os quais são trabalhados de modo tal que evidenciam os limites da objetividade, da racionalidade humana. É, talvez, esse aspecto que permite estabelecer o primeiro eco entre a obra do filósofo e a produção muriliana: tanto Kierkegaard quanto Mendes manifestam, em suas obras, uma intensa busca pela experiência humana e tal vivência, para ambos os autores, seria capaz de conduzir à verdade. O caminho filosófico kierkegaardiano e a vereda poética muriliana exploram, a seus modos específicos e semelhantes, as particularidades da existência, colocando-a diante dos olhos do leitor e, mais do que isso, apresentando-lhe a vida.

4 Do relatório de obras da Biblioteca do Museu Murilo Mendes, instituição que abriga a coleção de livros que eram do poeta brasileiro, constam publicações de Søren Kierkegaard, incluindo livros e comentários. As edições dos livros do pensador dinamarquês são todas francesas e reúnem os seguintes títulos: A doença para morte, As obras do amor, Migalhas filosóficas, O conceito de angústia, Ou /ou e Temor e tremor, conforme lista disponível em <<http://www.museudeartemurilomendes.com.br/arquivos/murilomendes310113.pdf>>. Acesso em 16/07/2016.

Em Kierkegaard, as questões fundamentais da existência não se resolvem por meio de elementos objetivos da experiência, antes, elas atravessam as experiências subjetivas e se dão aos seres humanos em sua vida. Um dos trabalhos mais intensos do filósofo foi o de depurar os conceitos do cristianismo, a fim de, em seu contexto, chamar a atenção da população para os riscos de se viver uma experiência religiosa inautêntica. Em meio à Dinamarca do século XIX, majoritariamente cristã, Kierkegaard percebeu que as palavras, os rituais, as tradições, enfim, os conceitos comumente encontrados em meio aos cristãos não se sustentavam subjetivamente. Assim, para boa parte dos cristãos dinamarqueses, o discurso e a vivência religiosa não mais atribuíam sentido à vida. Diante desse cenário, o pensador começou a se questionar sobre o sentido da religião e, a partir desses questionamentos, elaborou suas obras que postulam um cristianismo que não é apenas doutrina, mas um modo de vida.

Paralelamente, Murilo Mendes, na primeira metade do século XX e, de início, a partir do Brasil, também deixa evidente, em sua obra poética, a percepção crítica acerca de uma religiosidade que não se manifesta subjetivamente, ou, nos termos kierkegaardianos, que não se constitui um modo de vida, posto que o poeta também fala a partir de um contexto majoritariamente cristão. De sua obra inicial, a manifestação de uma religiosidade que se dê existencial e subjetivamente pode ser lida nos versos do poema "Cantiga de Malazarte":

Cantiga de Malazarte

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,
ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.
Não desprezo nada que tenha visto,
todas as coisas se gravam pra sempre na minha cachola.

Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,
destelho as casas penduradas na terra,
tiro o cheiro dos corpos das meninas sonhando.
Desloco as consciências,
a rua estala com os meus passos,
e ando nos quatro cantos da vida.
Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,
não posso amar ninguém porque sou o amor,
tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos
e a pedir desculpas ao mendigo.
Sou o espírito que assiste à Criação
e que bole em todas as almas que encontra.
Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo
nada me fixa nos caminhos do mundo.

(MENDES, 1994, p. 97)

A eleição de uma *persona* ambígua e onipresente para condução desses versos torna o percurso até o tempo-espaço da “Criação” bastante peculiar. É Malazarte que manifesta sua voz e, em sua expressão, faz-se contemporâneo do tempo e do espaço originários. Nas tradições da Península Ibérica, Malazarte representa o espertalhão, o pícaro, o malandro e é ele que se manifesta como voz principal no poema. Convém destacar que esse texto, extraído de *Poemas*, integra a primeira fase da produção poética de Murilo Mendes, ressoando as influências do primeiro momento do Modernismo na literatura brasileira.

Ao tematizar a figura burlesca no poema em questão, o poeta afirma as tensões entre a ordem e o caos, entre o apolíneo e o dionísio, entre a criação e a destruição, remetendo à força que o sagrado possui. Note-se a recorrência de verbos que sugerem ação, movimento

("penetra", "ando", "sacudo", "toco", "destelho", "desloco", "consolo", "glorifico", "pedir", "cumprimentar", "bole"). Esse recurso sugere uma experimentação da vida e das possibilidades que ela traz. O eu lírico malazarteano é, substancialmente, autêntico em sua existência, porque é sujeito das ações que empreende e, quiçá, seja esta a marca que o torna divino e memorável nas consciências populares ibérica e brasileira, revelando-o vivo na cultura, no tempo e no espaço e, por isso, fazendo-o atual.

De modo semelhante ao de Malazarte assumir a temporalidade, o cavaleiro da fé de *Temor e tremor* empreende seu percurso religioso e existencial. A leitura dessa obra kierkegaardiana faz com que o leitor acompanhe os passos de Abraão, caminhando ao lado da personagem e percebendo-se envolvido na teia de tensões e de relações que se estabelecem no texto de *Gênesis 22*.

Cada ação, cada movimento, cada questão, cada respiração. O texto de Søren Kierkegaard assume o compromisso de humanizar e de aproximar dos interlocutores a figura do patriarca a fim de que se torne evidente cada nuance do movimento da fé de Abraão. Com a condução lírico-dialética empreendida pelo pseudônimo de Johannes *de silentio*, assiste-se à subida do pai com seu filho até o monte para sacrificá-lo, obedecendo à determinação divina; e também se assiste à descida do pai na companhia de seu filho. O duplo movimento da fé abraâmica é fator explorado por Kierkegaard. Esclarecendo esse conceito, o movimento autêntico da fé ocorre no regresso ao tempo, depois que Abraão precisou abandoná-lo por conta de sua entrega abnegada. Ao retornar ao tempo, o personagem o ressignifica, posto que o movimento da fé, de modo pleno, tomou plenamente o sujeito e se tornou um modo de vida deste. Na narrativa bíblica e na releitura empreendida em *Temor e tremor*, percebe-se que Abraão arisca-se na aceitação de levar o filho da promessa até o monte para ofertá-lo como

sacrifício; contudo, ainda que marcado pela angústia dessa experiência, tem a convicção de que voltará daquele lugar ao lado de seu herdeiro. Em meio às ambiguidades, às tensões, às angústias, ele se move e inaugura, com esse gesto, uma existência nova e significativa para si e para sua posteridade.

Quando se estuda a poética muriliana que lida com o sagrado, percebe-se uma intensa vinculação dos temas religiosos com a realidade contemporânea ao poeta, com o aqui e o agora, com o cotidiano. Desse modo, é possível enxergar, nos exercícios poéticos de Murilo Mendes que lidam com o cristianismo, um eco da compreensão kierkegaardiana de que, antes de tudo, cristianismo é modo de vida, dado que, para o poeta, embora este esteja diante de contexto pretensamente avesso às espiritualidades e, por vezes, severamente crítico à fé cristã, o homem do início do século XX ainda precisa lidar com a questão Deus.

Dando voz ao poeta, pode-se argumentar ou dizer o previamente dito com os seguintes versos de *A Poesia em Pânico*:

A Esfinge

Ó Deus

Eu nasci para ser decifrado por ti.

Com um pé no limbo, o coração na estrela de Vênus e a cabeça na Igreja
Espero tua resposta desde o princípio do mundo,

Também tu nasceste para mim:

Com tua medalha ao peito, para não esquecer minha origem,

Percorro arfando este deserto.

A palavra definitiva deverá surdir de teus lábios

Ao menos no instante de minha morte.

(MENDES, 1994, p. 291)

3 *Poiesis* do discurso: *stemning* como recurso de construção de sentido

Em *Temor e tremor*, Kierkegaard estabelece a voz pseudônima de Johannes *de silentio* para conduzir a problematização dos aspectos éticos e existenciais presentes na narrativa veterotestamentária acerca de Abraão e seu filho Isaque. A aproximação empreendida pelo pseudônimo kierkegaardiano permite aos leitores a apreensão das tensões religiosas, subjetivas, psicológicas, éticas e existenciais pelas quais o patriarca israelita passou ao receber o pedido de sacrificar o próprio filho.

A suspensão da ética, na narrativa, tem como finalidade a obediência incondicional à ordem divina e não há palavras capazes de justificar a disposição para cumprimento de tal tarefa: o sacrifício de Isaque não se justificaria em termos de moralidade, de ética, pois somente se pode compreender o gesto de Abraão ao se notar o seu movimento da fé. Ante a fé, dá-se o inefável. Por isso, a eleição do pseudônimo Johannes *de silentio* é coerente com o discurso – ou com a dificuldade de urdi-lo – que se quer tratar acerca da existência religiosa. O gesto paradoxal de silenciar ante a fé e sobre a fé elaborar um discurso é o que também se pode perceber em *Temor e tremor*.

Do idioma dinamarquês vem a palavra *stemning*, cuja tradução corresponderia a “disposição”, “ambiência”, “afinação” em língua portuguesa. O vocábulo é equivalente, no alemão, a *Stimmung*; no inglês, a *mood*. Explicitando o conceito que o termo comporta em si, pode-se dizer que *stemning* corresponde à disposição de ânimo, à preparação para desenvolver determinada atividade, à contextualização. É *stemning* o título que Kierkegaard dá, no original, para o capítulo posterior ao prefácio de *Temor e tremor*. Esse esforço empreendido pelo autor tem o objetivo de aprontar o leitor para a recepção das informações que

Ihe serão entregues e, de modo mais preciso, dá-se como preparação para a imersão do interlocutor no texto que há de começar. Contudo, ao longo da obra, pode-se perceber que o modo kierkegaardiano retoma essa estratégia de *stemning* com vistas ao envolvimento do leitor no processo que se explicita ou se discute ao longo dos capítulos.

O estabelecimento de *stemning*, em *Temor e tremor*, é recurso essencial para as discussões empreendidas na obra. A argumentação de Johannes *de silentio* ganha matizes variados, capazes de mesclar traços lógicos com traços sentimentais, tocando o sujeito com as questões debatidas. E, mais do que isso, colocando o sujeito em questão nos debates. A obra pode ser vista como uma reflexão filosófica sobre a experiência religiosa. Søren Kierkegaard, ao falar de seu tempo, de seu lugar, de suas percepções, estabelece um discurso que transcende os limites contextuais e se estabelece como descritivo e elucidativo das experiências humanas.

O uso de *stemning* quer fazer com que os leitores vejam que a fé de Abraão é o núcleo organizador de sentido de sua vida, conduzindo esses leitores à apreensão daquilo que é a experiência desse sujeito veterotestamentário. Desse modo, pode-se depreender uma conceituação de fé em Kierkegaard, que enxerga tal fenômeno como uma relação absoluta com o absoluto (KIERKEGAARD, 2009, p. 121), como um paradoxo da existência (*Ibidem*, p. 103), como uma marca do ser humano (*Ibidem*, p. 125). Ademais, Kierkegaard, por meio de Johannes *de silentio*, deixa evidente, em *Temor e tremor*, que a filosofia moderna substituiu o conceito de “fé” pelo conceito de “imediato”. Todavia, tal modo de compreensão do fenômeno da fé abdica da fundamental movimentação para a fé que o sujeito experimenta (*Ibidem*, p. 127-131).

Luciana Stegagno Picchio, amiga pessoal, estudiosa e organizadora da obra de Murilo Mendes, em “Vida-poesia de Murilo Mendes”, disse: “como é difícil falar, na modernidade, a língua do eterno” (cf. MENDES,

1994, p. 31). A dificuldade apontada por ela não fez com que o poeta modernista desistisse da tarefa. Ao longo de sua produção poética, a temática do sagrado se faz presente de modo recorrente e literariamente destacado. Em linhas gerais, quanto ao cristianismo, em Murilo Mendes, este se apresenta como enfrentador das tensões do tempo. O fervor evangélico se deixa transparecer, propondo uma mudança de costumes, uma *metanoia*. A fé que transparece, por exemplo, em *Tempo e eternidade*, é expressão comprometida com o social, vinculada à história e proclamadora da redenção das estruturas de organização da civilização. Portanto, não se pode julgar a obra como portadora de uma mensagem de conforto espiritual, pois, inversamente, ela apresenta confrontos, partindo da cosmovisão cristã em busca da transformação social e política.

Láís Corrêa de Araújo também defende a tese de que a expressão religiosa em Murilo Mendes ocorre de modo a potencializar e diferenciar o comprometimento do poeta com as questões do seu tempo, do seu contexto. Tendo a figuração do Cristo como elemento central das suas convicções religiosas⁵, o poeta estabelece, em seus versos, uma proposta de conciliação entre a transcendência e a materialidade, entre o sempiterno e o intermitente. Nas palavras da autora:

Esta impressão de que o cristianismo, o espiritualismo, a religiosidade viriam descompromissar Murilo Mendes dos problemas de ordem

5 Neste aspecto, convém destacar uma semelhança com a obra de Kierkegaard, a qual é cristocêntrica: "O Paradoxo Absoluto não é, para Kierkegaard, nem na sua biografia e nem na sua obra, um conceito que pudesse ser colocado ao lado de outros, de modo a equipará-los. Em sua época, onde estão em voga racionalismos filosóficos e teológicos, onde é moda escrever sistemas de pensamento, Kierkegaard resgata e afirma o Paradoxo Absoluto na radicalidade de sua incompreensão, o escândalo e a loucura de que Deus tenha se tornado um ser humano individual." (Roos, 2007, p. 231).

geral, desengajando-o da solidariedade ética e histórica em face dos dramas cotidianos da pobreza e das aspirações do “proletariado”, seria, no entanto, plenamente desfeita na continuidade de sua obra, em que essas preocupações são apenas colocadas sob outras perspectivas. De fato, Cristo para ele foi sempre a encarnação dicotômica Deus-homem, mistério essencial em que fundaria os ciclos definidores de sua poesia. Nela, o finito e o infinito, o visível e o invisível, o tautológico e o heterológico, a carne e o espírito não são noções inconciliáveis, ao contrário, se confundem ou se fundem ontologicamente, como elementos do cosmos, tendentes para o absoluto e expostos, entretanto, às contingências de uma experiência terrestre. (ARAÚJO, 1972, p. 31-32).

A expressão poética que Murilo Mendes perseguia, em meio às e a partir das suas convicções cristãs, não era sublimadora, alienante, evasiva, tampouco negligente para com os valores éticos, ao contrário, construía-se como discurso comprometido com o tempo dos homens e em constante e insistente diálogo com este. Por isso, é possível dizer que o poeta afina seu discurso com o seu tempo a fim de, no contexto da modernidade, tematizar e poetizar acerca do sagrado. O processo de *stemning* muriliano dispõe dos recursos literários do modernismo, do surrealismo e, a partir e com esses elementos, volta-se para o eterno, criando a possibilidade de os seus leitores captarem os traços do sagrado e do religioso no contexto da modernidade no início do século XX.

O poema a seguir, extraído de *Tempo e eternidade*, ilustra a conjugação do contexto belicoso com o discurso apocalíptico presente na tradição cristã desde o primeiro século:

A Testemunha

O céu se retira como um livro que se enrola.

Um anjo blindado solta os sete pecados mortais.
Homens-cavalos galopam furiosamente nas ruas,
Homens ajoelham-se diante do sexo duma fêmea,
Outros diante dum ídolo de ouro e prata.
Poderosos refletores iluminam milhares de sovakos.
Quem passeia no mar, quem sonha no mar
Se o mar está tinto do sangue derramado das virgens.
Mil fanáticos fuzilam o coração de Jesus.
Chacais hienas e urtigas invadem a alma dos ditadores.

Crianças nascem nos tanks ao som de um clarim.
As cidades transbordam de famintos,
Famintos de comida e da palavra de consolo.

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,
Impede que se derrame o cálice da ira de Deus,
Tu que és a testemunha sustenta o candelabro,
Monta o cavalo branco e reconstrói o altar
Onde se transforma pão e vinho,
Indica à turba as profecias que se não de cumprir,
Revela aos presos olhando atrás das grades
Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,
Descerra os véus da Criação, mostra a face do Cristo.

(MENDES, 1994, p. 261-262)

Conforme se pode perceber no poema, Murilo Mendes traduz a linguagem do eterno para o seu tempo, promovendo o diálogo do discurso sobre o eterno, do texto bíblico com o contexto de guerra. A obra *Tempo e eternidade* ilustra magistralmente esse aspecto de sua

produção poética apesar de não ser a única de sua produção poética que contenha tais exercícios. Basicamente, podem ser percebidos dois movimentos distintos no poema: as duas primeiras estrofes concentram-se na acumulação de imagens aludindo a um cenário caótico e a última estrofe corresponde a um direcionamento do sujeito lírico ao poeta.

Ao longo dos versos, elabora-se uma série de imagens, formulando episódios que, desde o início, aludem ao *Apocalipse*. Mediante a comparação presente no primeiro verso, “O céu se retira como um livro que se enrola”, tem-se a referência à consumação, à retirada da presente era, à semelhança de um livro se enrolando. Esse movimento de similitude desencadeia, nos versos subsequentes, a afluência de imagens que corroboram a sugestão escatológica preliminar, posto que se tornam flagrantes no texto as alusões à imagética apocalíptica, tal como se pode verificar nos versos “Um anjo blindado solta os sete pecados mortais. / Homens-cavalos galopam furiosamente nas ruas” e “Se o mar está tinto do sangue derramado das virgens”.

A partir das relações tecidas com o texto apocalíptico, o sujeito lírico exercita a elaboração de imagens que atualizam a mensagem do livro joanino, contextualizando-a com as ocorrências históricas da humanidade na primeira metade do século XX. Época de ascensão do nazi-fascismo, do entreguerras (1918-1939), da Grande Depressão, das tensões sociais, econômicas e políticas. No poema, a presença de alguns termos, tais como “blindado”, “refletores”, “fuzilam”, “ditadores”, “tanks”, “clarins”, “famintos”, “presos”, “grades”, pode aludir a esse contexto tenso e belicoso que marcou o referido período histórico. Nesse momento da história humana, podem-se entrever o caos, os conflitos, as tensões, a confusão, enfim, os desajustes entre os homens, elaborando um contexto marcado pela violência e pelo sangue (“Mil fanáticos fuzilam o coração de Jesus”), pela sede de poder (“Chacais hienas e urtigas invadem a alma dos ditadores”), pelas

vítimas inocentes ("Crianças nascem nos tanks ao som de um clarim" e "As cidades transbordam de famintos").

Nota-se a recorrência de imagens violentas pelo uso de verbos como "galopam", "fuzilam", "invadem". O primeiro, presente no verso "Homens-cavalos galopam furiosamente nas ruas", ainda tem reforçado seu caráter impetuoso pela presença do advérbio modal que o acompanha, "furiosamente", e pela referência que o sujeito da oração pode fazer aos centauros, da mitologia grega, conhecidos por seu ímpeto pugnaz. O segundo verbo, encontrado no verso "Mil fanáticos fuzilam o coração de Jesus", recupera a cena da morte de Cristo, deslocando-a para o contexto de utilização das armas de fogo, aludindo ao fuzilamento que é uma modalidade de pena de morte comum nos tempos de guerra. A violência da cena é construída mediante uma hipérbole, pelo uso do numeral "mil", de uma aliteração do [f] inicial de "fanáticos" e "fuzilam" e do alvo pretendido, o "coração", indicando a brutalidade do gesto atroz que seria a morte do Nazareno. Por fim, o terceiro verbo, "invadem", completa essa conjuntura, pois, no verso "Chacais hienas e urtigas invadem a alma dos ditadores", verifica-se a construção de uma imagem incômoda, marcada pela invasão de "chacais" e "hienas", carnívoros de hábitos noturnos que se alimentam, preferencialmente, de carcaças, e de "urtigas", plantas provocadoras de ardor em contato com a pele. Utilizando esses sujeitos, sem a presença de vírgulas ou de conjunções, sinalizando o acúmulo ininterrupto, destaca-se o caráter impertinente e impenitente da "alma dos ditadores", agenciadores de violências no contexto a que se pode referir o poema.

A condição humana está problematizada nos versos de "A Testemunha" e, exemplificando-se essa problematização, encontra-se nos versos "Homens ajoelham-se diante do sexo duma fêmea./ Outros diante dum ídolo de ouro e prata" a denúncia das facetas do desejo humano. A escolha do verbo pronominal "ajoelhar-se", pelo

poeta, parece sugerir veneração ao “sexo duma fêmea” e ao “ídolo de ouro e prata”, elaborando duas imagens da idolatria que os homens nutrem; ademais, pode-se ler, no segundo movimento de genufletir, uma referência às riquezas, simbolizadas genericamente nos termos “ouro e prata”. Essa cena se opõe ao que se pode ver nos versos “As cidades transbordam de famintos,/ Famintos de comida e da palavra de consolo”, porquanto se demarca a existência de desigualdades que fazem uns venerarem a abundância, enquanto outros experimentam a escassez.

Nos treze primeiros versos do poema, o sujeito lírico se dedica a, mediante a parataxe, coordenar as imagens várias, em uma sucessão que as justapõe de modo a revelar um contexto denso de terror, violência, desigualdade, incômodo. Após esses versos, desponta no poema uma dicção distinta. Através do apelo que se torna evidente pelo uso do vocativo (“Poeta”) e dos verbos imperativos na última estrofe (“cobrete”, “impede”, “volta”, “sustenta”, “monta”, “reconstrói”, “indica”, “revela”, “descerra” e “mostra”), ocorre um direcionamento da voz lírica ao “Poeta”, sugerindo-lhe atitudes a serem tomadas, nesses tempos referidos, desde o início do poema. A sugestão inicial que se faz ao interlocutor é a de cobrir-se de cinzas, sinal de arrependimento na cultura judaica, uma vez que “o cálice da ira de Deus”⁶, “o candelabro”⁷ e “o cavalo branco”⁸, imagens apocalípticas que têm relação estreita com o Poeta e com Cristo em suas figurações no *Apocalipse* de João,

6 Conforme *Apocalipse* 16.

7 No contexto de *Apocalipse*, o candelabro pode ser compreendido como a presença de Deus, prometida por Jesus Cristo aos seus discípulos até a consumação dos séculos (conforme *Mateus* 28, 20).

8 Os teólogos cristãos tendem a interpretar a passagem de *Apocalipse* 6,1-2, onde se encontra a referência ao cavalo branco, como uma alusão ao próprio Cristo, tendo a sua mensagem comunicada a todas as nações. Essa compreensão se deriva, também, da referência que há,

são iminentes. Assim, pode-se verificar no poema uma identificação do poeta com Cristo e vice-versa. O sujeito lírico constrói referências que, ambigualmente, podem se referir a Jesus ou ao poeta.

Cabe, ainda, ressaltar que o poema traz a imagem da testemunha, participante dos momentos apocalípticos decisivos. Pode-se ler nessa abordagem outra referência ao *Apocalipse*, no qual se inserem as chamadas duas testemunhas⁹, que despontam no livro como anunciadoras da Palavra divina em um tempo marcado pelo caos e pela perseguição intensos.

Por fim, o apelo final presente no último verso, “Descerra os véus da Criação, mostra a face do Cristo”, conjuga o início e o fim, o *Gênesis* e o *Apocalipse*, conciliando os aparentes contrários. À voz do sujeito lírico parecem estar, na face do Cristo, os “véus da Criação”, desse modo, seria por meio da revelação dele que se restaurariam todas as coisas. Octavio Paz diz que “A nostalgia da vida anterior é pressentimento da vida futura” (PAZ, 2012, p. 143). O desejo de o sujeito lírico, percorrendo o caos do seu tempo, reencontrar a ordem da criação, a Palavra criadora de Deus que dá forma e organização ao mundo, transparece no excerto final do poema, convocando a figura de Cristo, como o Poeta responsável pela conciliação dos antípodas, a ressurgir após sua vitimização pelo fuzilamento dos “Mil fanáticos”. A alusão ao rito da eucaristia no trecho “reconstrói o altar/ Onde se transforma pão e vinho”, a referência à pregação e ao ensino do Messias em “Indica à turba as profecias que se hão de cumprir”, o caráter libertador do ministério de Cristo que se pode perceber

em *Apocalipse* 19,11-21, a Cristo figurando como um cavaleiro montado sobre um cavalo branco.

9 Conforme *Apocalipse* 11,3-14.

em “Revela aos presos olhando atrás das grades/ Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo” são etapas que, experimentadas entre os homens, restabeleceriam os vínculos fraturados ao longo do tempo entre a humanidade e o Criador. Em tempo, convém notar que, em “A Testemunha”, o poeta deixa evidente a configuração trinitária do Deus cristão, indicando a presença do Pai, do Filho e do Espírito Santo, também ela como testemunho da eternidade em meio aos homens.

Johannes *de silentio* afirma que “A fé é um prodígio e todavia nenhum homem dela se encontra excluído; pois que toda a vida humana está unida à paixão e a fé é uma paixão.” (KIERKEGAARD, 2009, p. 125). Ao acompanhar as experiências de Abraão ou dos sujeitos líricos murilianos em suas respectivas *poiesis* em torno do sagrado, tanto Søren Kierkegaard quanto Murilo Mendes, no trato de questões relativas à vivência religiosa, dispõem do estabelecimento de *stemning* para que haja a aproximação do plano contextual, ou sentimental, com o plano conceitual, ou lógico. Isso possibilita o intercâmbio de áreas intrinsecamente humanas para a percepção e para o debate acerca das questões existenciais.

4 Conclusão

O objetivo primeiro deste texto foi aproximar Søren Kierkegaard e Murilo Mendes, investigando os possíveis diálogos que a obra do poeta estabelece com a do filósofo dinamarquês. Ainda que a declaração do modernista sobre a influência do pensamento kierkegaardiano sobre si seja breve, é possível desconfiar que esta se estabeleceu de modo relevante na obra poética muriliana, sobretudo, no que tangencia a temática religiosa com as implicações éticas que, na poesia da segunda geração modernista brasileira, fazem-se prementes.

No que diz respeito à compreensão kierkegaardiana de cristianismo, apresentado como um modo de vida, pode-se dizer que tal perspectiva ecoa nos versos de Murilo Mendes que tratam da fé cristã, dado que a tessitura poética modernista enxerga no cotidiano vivencial a potencialidade da manifestação da poesia e, a partir dessa realidade, elabora seus poemas. Em um contexto avesso à tradição religiosa e, sobretudo, desconfiado do cristianismo, como o momento inicial do século XX, o gesto do poeta de tematizar os símbolos cristãos, de tratar do *ultimate concern*, daquilo que toca o homem incondicionalmente, é questionador e acionador da reflexão sobre a existência, colocando a subjetividade em cena na definição das questões cruciais da existência. Do mesmo modo procedeu Kierkegaard ante os desafios de seu século XIX na Dinamarca.

O adequado estabelecimento de *stemning* ao tempo de enunciação com vistas a provocar nos interlocutores a percepção da validade das questões propostas no discurso configura recursos presentes no texto de Kierkegaard e de Mendes. É por meio desse elemento que exsurge a temporalidade como marca distintiva da decisão subjetiva, colocando, no aqui e no agora dos homens, as perguntas às quais eles mesmos devem responder.

O modo como Murilo Mendes postula as questões relativas à fé cristã no contexto do Modernismo brasileiro dialoga com o gesto de Søren Kierkegaard ao também refletir uma autenticidade na expressão da fé. O sujeito lírico muriliano coloca-se em questão nos poemas, evidenciando um movimento de busca, de construção de sentido, de problematização da existência, de estruturação de um modo de vida que expresse a dinâmica paradoxal do eterno no tempo.

Por fim, tratar de questões relativas à *religião*, por meio de e com *stemning*, faz com que o discurso não se torne sublimador, nem alienante, nem evasivo e nem negligente para com os valores éticos;

antes, tratar de religião – com a dicção do tempo presente, falando aos homens presentes – é convocar os homens a pensarem a si mesmos. Tanto Søren Kierkegaard quanto Murilo Mendes empreendem, em suas obras, esse exercício e, por isso, são atuais, uma vez que falam, na linguagem de seus tempos e para os seus tempos, daquilo que é eterno.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. 2a. ed. (Poetas modernos do Brasil, 2) Petrópolis: Vozes, 1972.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor e tremor*. Trad.: Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PERKINS, Robert L. (Org.). *International Kierkegaard Commentary: Fear and Trembling and Repetition*. Macon: Mercer University Press, 1993.

ROOS, Jonas. *Tornar-se cristão: o Paradoxo Absoluto e a existência sob juízo e graça em Søren Kierkegaard*. 2007. 247 p. Tese (Doutorado. Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Teologia) - Escola Superior de Teologia. São Leopoldo.

SENNÁ, Homero. *República das letras*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 3a. ed. 1996.

TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. Trad. Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, 1974.

BUSCA E PERCEPÇÃO DO MISTÉRIO EM “O ESTUDANTE EMPÍRICO”, DE CECÍLIA MEIRELES

SEARCH AND PERCEPTION OF MYSTERY IN “O ESTUDANTE EMPÍRICO”, CECÍLIA MEIRELES

Juliana P. Perez¹

Resumo

A obra escrita por Cecília Meireles em sua última década de vida é marcada por temas relacionados ao sagrado, a começar por *Poemas escritos na Índia* (1953), passando por *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957), para citar apenas os exemplos mais evidentes. Entre 1959 e 1964, Cecília Meireles escreve também os 25 poemas que compõem *O estudante empírico*, publicado apenas em 1974. A figura do “estudante empírico” sintetiza a atitude – que parece estar na base da obra de Cecília Meireles – de investigação e pergunta pelo mistério. Uma leitura atenta do livro sugere que não há solução de continuidade entre toda e qualquer atitude investigativa do real e a percepção do mistério.

Palavras-chave: Cecília Meireles; poesia brasileira; mistério; conhecimento

Abstract

Cecilia Meireles' last writings are marked by issues related to the sacred, such as *Poemas escritos na Índia* (1953), *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957), to name only the most obvious examples. Between 1959 and 1964, Cecilia Meireles also writes the 25 poems of *O estudante empírico*, published only in 1974. The figure of the

1 Professora de Literatura de Língua Alemã na Universidade de São Paulo. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3473240737736336>. Email: julianaperez@usp.br

“empirical student” sums up the attitude – which seems to be in all poetry books of Cecília Meireles – of research and inquiry into the mystery. A careful reading suggests that there is no discontinuity between any investigative attitude of the real and the perception of a mystery.

Keywords: Cecília Meireles; Brazilian Poetry; Mystery; Knowledge

O estudante empírico, de Cecília Meireles, reúne 25 poemas, escritos entre 1959 e 1964, último ano de vida da poetisa; foi publicado postumamente, em 1974 (cf. MEIRELES, 2001) e pode ser lido como síntese de sua visão de mundo. No mesmo período, Cecília escreve *Solombra* (1963), último livro publicado em vida, e alguns anos antes faz sua famosa viagem à Índia, pesquisada em detalhes por Dilip Loundo (2007). Além dos *Poemas escritos na Índia*, de 1953, seus escritos dos anos 50 são marcados pelo lançamento de livros com forte relação com o sagrado: *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1955), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1957), para citar apenas os exemplos mais evidentes. Certamente um estudo da gênese de todos esses livros mostraria muito mais relações entre eles do que talvez se imagine. Mas o que nos importa discutir neste trabalho é o fato de Cecília, nessa última fase de sua obra tão explicitamente aberta a motivos relacionados ao sagrado, escolher a figura de um “estudante empírico” como sujeito lírico, autorretrato ou apresentação, num gesto muito característico de sua lírica (cf. MOURA, 2016, p. 235).

Na poesia de Cecília, o “estudante empírico” sintetiza a atitude de investigação e o olhar atento aos diversos aspectos da experiência humana. A contradição entre a observação da experiência sensível e a busca pelo mistério é apenas aparente: a poesia de Cecília mostra

exatamente que a experiência percebida pelos sentidos (o empírico), a questão do conhecimento do real (que implica a atividade racional, o estudo, a observação atenta) e a percepção do mistério do mundo (que leva ao olhar amoroso e à contemplação de algo maior que a racionalidade humana) estão profundamente unidas. A atitude disciplinada do estudante de permanecer na “empíria” termina por introduzi-lo ao mistério, não compreendido como uma dimensão destacada do mundo, mas como seu âmago. O caminho para o mistério coincide com o caminho do real e, assim, o conhecimento do real só se completa com a percepção do mistério que o constitui.

O estudante empírico é um *ciclo de poemas*, ou seja, um todo no qual cada um dos poemas tem autonomia, mas exerce uma função específica, quase como capítulos num romance. Cabe aqui a observação de que, embora o livro tenha sido publicado postumamente, Cecília já organizara os textos e dera o título ao seu conjunto, como o atesta Antonio Carlos Secchin em sua apresentação da *Poesia Completa*:

Defrontamo-nos ainda com questões relativas a obra lançada tardiamente (Cânticos) e coletâneas que nem chegaram à publicação, embora tivessem sido claramente organizadas por Cecília com tal objetivo. [...] No segundo caso, tratamos efetivamente como livros (que não receberam a demão final da autora) todas as compilações cuja unidade a própria Cecília reconheceu, ao individualizá-las sob os títulos *Morena, pena de amor, Poemas de viagens, O estudante empírico* e *Sonhos*. (SECCHIN apud MEIRELES, 2001, p. xix).

Dessa forma, é possível considerar *O estudante empírico* como um todo e observar não apenas cada poema isoladamente, mas ler suas relações no interior do livro e observar o itinerário de conhecimento traçado pelos textos. Não se pretende fazer aqui uma análise detalhada

dos poemas, tampouco se almeja revelar aspectos desconhecidos de sua obra. O objetivo deste estudo é descrever a relação estabelecida entre conhecimento e percepção do mistério nos poemas de *O estudante empírico*, pois, por ser estabelecida em uma forma literária, tal relação pode ser considerada uma reflexão *sui generis* sobre a questão do conhecimento.²

O livro abre-se com o poema “Anatomia” e indica, nas primeiras palavras do primeiro verso, a tristeza pelos limites do “empírico”: a comparação do corpo humano com um armário transforma os órgãos (e a vida) em objetos. Os questionamentos sobre a alma, sempre destacados em estrofes de apenas um verso, parecem pairar para além do corpo. A estrutura anafórica – a repetição do “é triste” a cada duas estrofes – e os três questionamentos pela alma, nos versos isolados, colocam o sujeito lírico na atitude de quem conhece muito, mas não o suficiente:

Anatomia

É triste ver-se o homem por dentro:
tudo arrumado, cerrado, dobrado
como objetos num armário.

A alma, não.

2 Este tema une dois grandes interesses meus de pesquisa: as relações entre Literatura e Sagrado, por um lado, e as relações entre Literatura e conhecimento, de outro. Sobre este, desenvolvo atualmente uma pesquisa no âmbito da Literatura de língua alemã, sob o título *Literatura como forma de conhecimento. Estudos sobre a autorreflexão literária nos séculos 19 e 20*.

É triste ver-se o mapa das veias,
e esse pequeno mar que faz trabalhar seus rios
como por obscuras aldeias
indo e vindo, a carregar vida, estranhos escravos.

Mas a alma?

É triste ver-se a elétrica floresta
dos nervos: para estrelas de olhos e lágrimas,
para a inquieta brisa da voz,
para esses ninhos contorcidos do pensamento.

E a alma?

É triste ver-se que de repente se imobiliza
esse sistema de enigmas,
de inexplicado exercício,
antes de termos encontrado a alma.

Pela alma choramos.

Procuramos a alma.

Queríamos a alma.

(MEIRELES, 2001a, p. 1435)

Na segunda e na terceira estrofes, as imagens da natureza, tão características da poesia de Cecília Meireles, aqui metaforizam o corpo humano e colocam-no em uma perspectiva distanciada, por um lado identificada pela ampla visão da geografia (as veias são mapas, o coração é um pequeno mar; os nervos são uma floresta elétrica), por outro por uma realidade social desumana (os órgãos carregam a vida

como escravos) e moderna (a floresta “elétrica/ dos nervos”, expressão tão exata quanto provocadora de um estranhamento pela mistura entre natureza e ciência, exterior e interior). A expressão de sentimentos humanos também é unida a elementos naturais, num belíssimo movimento de elevação: olhos e lágrimas tornam-se estrelas, a voz torna-se brisa, o pensamento constrói-se em “ninhos contorcidos”. Em seu funcionamento perfeito, mas enigmático e inexplicável, o corpo cessa sua atividade “antes de termos encontrado a alma”, pela qual se chora, que se procura e se deseja na última estrofe do poema.

As três estrofes que se intercalam àquelas que descreveriam a “anatomia”, título do poema, destacam-se pela sua brevidade e abertura de interpretação. A primeira coloca-se como afirmação: “A alma, não”. A elipse do verbo inclui várias possíveis negativas (não é triste vê-la? não cabe no armário como um objeto? não está “arrumada, cerrada, dobrada”?), mas permite que o sujeito do verso, a alma, apresente-se como pura oposição: “A alma, não”. Na quarta estrofe, a pergunta “Mas a alma?”, sem um complemento que a especifique, faz crescer o sentimento de estupefação diante de um enigma que se expressa paradoxalmente pela presença do substantivo, mas é uma ausência em todos os elementos mencionados anteriormente. A terceira pergunta, feita após o estudo de anatomia, revela que a alma é o elemento faltante. Com a estrofe final, o poema poderia se inscrever na tradição do *ubi sunt*, onde estão os que vieram antes de nós? Daí sua melancolia: o ente amado que se perdeu foi a alma. Como afirma João Adolfo Hansen sobre *Solombra*:

O ‘real absoluto’ a que aspira ocorre na sua leitura como a figuração de um não-representável sensível, pois a matéria lírica das suas imagens aparece, nos poemas, como não conciliável com o objeto perdido e ideal pressuposto que figuram. (HANSEN, 2007, p. 35).

À primeira vista, parece se tratar de uma crítica bastante comum à redução da vida aos aspectos sensíveis da experiência e à eliminação de um elemento que a transcenderia. Mas a originalidade da poesia de Cecília é colocar a experiência de conhecimento, feita pelo “estudante empírico”, em uma chave melancólica pela desproporção entre o que se conhece e o que falta conhecer ou o que se queria alcançar. O livro parece anunciar a melancolia de *Solombra*, em que “a enunciação põe-se [...] sob a sombra mesma do objeto perdido, que literalmente cai sobre o eu, ocupando seu lugar de fala e os lugares de que fala como aquela camoniana dor sem remédio das coisas que passaram.” (HANSEN, 2007, p. 34). O “estudante empírico”, embora trate com profunda empatia os elementos que conhece, é o anunciador constante de uma ausência na qual se fundamentaria todo o conhecimento verdadeiro. Assim, seu conhecimento é, ao mesmo tempo, verdadeiro e não-verdadeiro porque incompleto, insuficiente.

Os poemas que se seguem traçam o caminho cognitivo do estudante: a partir da aula de anatomia iniciada, o globo ocular passa a ser objeto de investigação (no poema “Mapa de anatomia: o olho”); no terceiro poema, há uma reflexão sobre a linguagem, no quarto, a ser comentado a seguir, o tema é o próprio universo. A simples enumeração dos poemas mostra que todos os aspectos da experiência humana pretendem ser contemplados pelo estudante: “Anatomia”; “Mapa de anatomia: o olho”; “Todas as coisas tem nome”; “Não sei distinguir no céu as várias constelações”; “Tradução”; “O sol está numa tal posição”; “A noite”; “Hoje desaprendo o que tinha aprendido até ontem”; “Mimetismo”; “Com minhas lições bem aprendidas”; “No fruto quase amadurecido”; “Por enquanto, devoro apenas”; “Traspassamos o cristal”; “Vista aérea”; “Cátedras”; “Hora do chá”; “O estudante empírico”; “Ginástica”; “O quadro-negro”; “Desenho”; “Espaço”; “Levantam-se do mar os planetas”; “Que densidades, que obediência”;

“Para que a escrita seja legível”; “Sob as árvores da infância, altíssimas, passearemos”; “O globo”.

Lido como ciclo, o livro adquire um caráter narrativo importante (cf. HÜHN, 2005, entre outros), cujo protagonista é o próprio estudante que lhe dá título a cumprir etapas de uma longa viagem – outro tema recorrente na obra de Cecília – de formação, cada etapa expressa em cada um dos poemas. Assim, os 25 poemas que compõem o livro realizam um *ethos* característico da obra de Cecília, que já foi definido como um “caminho cognitivo específico” (LOUNDO, 2007, p. 133). Tal via

Consiste num método de desprendimento de todos os objetos empíricos [...] que, em lugar de evasão, significa proximidade epistemológica e envolvimento compassivo com os mesmos; e uma resolução metafísica consequente que, ao invés de um reino ontológico transcendente a este mundo, se instaura como *fundação* [...], a qual subjaz a todo e qualquer evento de percepção dos objetos para um eu. Em outras palavras, o eu e o mundo, o sujeito e o objeto revelam-se no interior de um ato epistemológico singular, cujo fundamento metafísico contém o mistério da unidade ontológica de ambos. (LOUNDO, 2007, p. 133).

A afirmação refere-se à chamada fase madura da poesia de Cecília, também vale aqui e aqui recebe uma nuance diversa: antes da percepção de um *fundo* comum, de um mistério que funda o mundo continuamente – e assim cria sua unidade –, há a tristeza pelo desconhecimento e, como consequência, pela experiência de divisão. O estudante empírico é, de certa forma, a figura do homem moderno, no sentido em que o compreendiam no primeiro romantismo alemão: o homem que perdeu sua unidade fundamental. É assim que ele se expressa no quarto poema do ciclo:

Não sei distinguir no céu as várias constelações:
não sei o nome de todos os peixes e flores,
nem dos rios nem das montanhas:
caminho por entre secretas coisas,
a cada lugar em que meus olhos pousam,
minha boca dirige uma pergunta.

Não sei o nome de todos os habitantes do mundo,
nem verei jamais todos os seus rostos,
embora sejam meus contemporâneos.

Não, não sei, na verdade, como são em corpo e alma
todos os meus amigos e parentes.
Não entendo todas as coisas que dizem,
não compreendo bem de que vivem, como vivem,
como pensam que estão vivendo.

Não me conheço completamente,
só nos espelhos me encontro,
tenho muita pena de mim.

Não penso todos os dias exatamente
do mesmo modo.
As mesmas coisas me parecem a cada instante diversas.
Amo e desamo, sofro e deixo sofrer,
ao mesmo tempo, nas mesmas circunstâncias.

Aprendo e desaprendo,
esqueço e lembro,
meu Deus, que águas são estas onde vivo,

que ondulam em mim, dentro e fora de mim?

Se dizem meu nome, atendo por hábito.

Que nome é o meu?

Ignoro tudo.

Quando alguém diz que sabe alguma coisa,

fico perplexa:

ou estará enganado, ou é um farsante

- ou somente eu ignoro e me ignoro desta maneira?

E os homens combatem pelo que julgam saber.

E eu, que estudo tanto,

inclino a cabeça sem ilusões,

e a minha ignorância enche-me de lágrimas as mãos.

(MEIRELES, 2001a, p. 1439)

Mais uma vez, as estrofes repetem uma experiência de negatividade. Se, no primeiro poema, repetia-se o “é triste ver-se...”, embora a realidade vista seja descrita de forma bela e afetuosa – e, portanto, é triste o conhecimento incompleto daquela realidade –, agora repetem-se as negativas do conhecimento: “Não sei distinguir”; “Não sei o nome”; “não, não sei, na verdade, como são...”, “não me conheço completamente”. A essas negativas logo se contrapõe a variedade e mudança do próprio pensamento: “Não penso todos os dias exatamente/ do mesmo modo...”, “Aprendo e desaprendo”. O poema encerra com versos mais que melancólicos, já quase patéticos, nas lágrimas pela ignorância.

O pranto pela ignorância sinaliza a falta existencial de que se trata. Mas o estudante empírico de Cecília não se torna uma figura amarga,

tampouco uma figura fáustica: ele não se utilizará de nenhum recurso mágico ou pacto diabólico para atingir o que ultrapassa os limites da razão. O aprendiz passará a procurar em uma atitude ascética, que relativiza e ao mesmo tempo valoriza o próprio caminho, não mais o conhecimento empírico, mas a *sabedoria*.

Cabe aqui recordar que foram publicados pela primeira vez em 1974, em edição organizada por Darcy Ribeiro e, embora tenha sido planejada por Cecília – segundo a afirmação de Secchin, citada acima –, não passou por uma última revisão sua. Tal fato também explicaria a presença de um sujeito lírico feminino, em meio a outros poemas com sujeito lírico masculino. A existência de diferentes sujeitos líricos no conjunto dos poemas não invalida a tentativa de interpretar o “estudante empírico” como um fio condutor, ou quase um protagonista, pois considerá-lo como tal não pressupõe a coerência interna que uma personagem adquire em um texto em prosa. Mais importante é perceber que a presença do sujeito lírico feminino reforça a ideia do “estudante empírico” como um autorretrato de Cecília. Contudo, o autorretrato poético não é mera confissão: ele implica um grande distanciamento do escritor em relação a si mesmo, um grau de ficcionalização que mantém o sujeito dos poemas suspenso entre dois pactos de leitura: o sujeito lírico é e não é identificável com o “autor empírico”. (cf. PEREZ, 2018). No caso de Cecília Meireles, a tensão entre ser e não-ser do retrato revela a consciência da efemeridade, ao ser fixado em uma autorretrato ou apresentação, o sujeito já se modificou. A tensão presente no texto – problematização fundamental da própria representação – reflete-se na investigação do estudante: o que se observa é o que já se foi, o que é, neste momento, não é observável, não é mais apreensível porque já se foi.

Assim podemos passar a uma comparação dos dois poemas em que a figura do “estudante empírico” enfim surge de forma direta. O

primeiro, escrito em 1961, traz o título do primeiro verso: “Com minhas lições bem aprendidas”, e nele retorna o refrão, “estudante empírico./ autodidata aplicado”, sempre na mesma posição das seis estrofes do poema: no terceiro e no quarto verso de cada uma das estrofes. O poema é um verdadeiro itinerário de formação interior: na primeira estrofe, aceita-se o sofrimento; em seguida, aceita-se “o peso da humildade”; na terceira, o sujeito lírico desprende-se de seu nome; na quarta estrofe, toma posse, pela consciência, de seu caminho: “minha aprendizagem é uma calma conquista” (aqui já não há mais lágrimas ou tristezas); a seguir, revela que completa em si mesmo o ciclo de aprendizagem: é professor e aluno, frequenta “a escola comum da humana gente”. Por fim, cede ao silêncio e ruma para a sabedoria.

*Com minhas lições bem aprendidas,
com meus exercícios bem feitos,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
tenho todos os sofrimentos aceitos
pela minha e por outras vidas.*

*Com o peso da minha humildade,
montanha enorme nos meus ombros,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
vou com meus olhos de vastos assombros
pelas ruas novas da nova Cidade.*

*Meu nome não sabes, nem é necessário,
e de família e nascimento,*

estudante empírico,
autodidata aplicado,
ficaram os dados perdidos no vento,
aéreas letras de registro vário.

Minha aprendizagem é uma calma conquista,
para as provas de qualquer instante:
estudante empírico,
autodidata aplicado,
em alma e corpo sou memória de diamante,
vida sem pálpebra, disciplinada vista.

Mas decerto o que aprendo é meu somente,
meu patrimônio incomunicável, sem herdeiro;
estudante empírico,
autodidata aplicado,
professor meu sou e único aluno verdadeiro,
e, a minha, é a escola comum da gente humana.

Apenas o meu esforço ultrapassa noite e dia,
torna-me em aula constante o tempo do mundo,
estudante empírico,
autodidata aplicado,
desvalido, em mim mesmo, e para além, me aprofundo,
para o curso já sem palavras da sabedoria.
(MEIRELES, 2001a., p. 1445)

O refrão aqui – formado de um verso de cinco e outro de sete sílabas, marcas da lírica portuguesa tradicional – quebra a música dos

versos anteriores, mais longos, mas está integrado à estrofe, quase refletindo a própria integração do sujeito em seu curso de aprendizagem. A repetição – além de recordar o esforço insistente da aprendizagem – concede ao sujeito um tom ao mesmo tempo terno para consigo mesmo, sem disfarçar uma levíssima ironia (autodidata aplicado), a sinalizar que o sujeito deve se separar até mesmo dessa autoimagem. É assim que, na última estrofe, que inicia com o louvor do próprio esforço (“Apenas o meu esforço ultrapassa noite e dia,/ torna-se em aula constante o tempo do mundo”), após o refrão mostra-se o sujeito “desvalido” – que liberto de tudo, enfim, e até mesmo já incapaz de se esforçar, encaminha-se para a sabedoria.

A partir daí, “Transpassamos o cristal”, como diz o próximo poema, encontram-se perspectivas de alcançar o inalcançável, como em “Vista aérea”; faz-se uma revisão da própria história, em “Cátedras”; reaviva-se a nostalgia, mas de outro modo, em “A hora do chá”. Enfim, “O Estudante empírico” dá título a outro poema-apresentação:

O estudante empírico

Eu, estudante empírico,
 fecho o livro e contemplo.
 Eis o globo,
 o planisfério terrestre,
 o redondo horizonte, a ilusão dos firmamentos.

E a nossa existência.

Eis o compasso, o esquadro,
 a balança, a pirâmide,

o cone, o cilindro, o cubo,
o peso, a forma, a proporção, as equivalências.

E o nosso itinerário.

Saem das suas caixas os mistérios:
desenrola-se o mapa dos ossos, com seus nomes;
o sangue desenha sua floresta azul;
cada órgão cumpre um trabalho enigmático:
estamos repletos de esfinges certeiras.

E o nosso corpo.

E os dinossauros são como carros de triunfo,
reduzidos à armação;
e no olho profundo do microscópio
a célula se anuncia.

E o nosso destino.

O professor escreve no quadro o Alfa e o Ômega.

A luz de Sírius ainda lança escadas em contínua cascata.
E lentamente subo e fecho os olhos
e sonho saber o que não se sabe
simplesmente acordado.

Grande aula, a do silêncio.
(MEIRELES, 2001a, p. 1453)

O poema localiza-se aproximadamente na metade do livro, mas o itinerário de formação do estudante empírico já está quase completo: ele contempla e ouve, este é o arco do poema. No dístico inicial, deixa de lado o conhecimento humano, fecha o livro; apenas observa os elementos da experiência, retomando algumas imagens do poema de abertura, “Anatomia”. Observam-se o globo, os instrumentos de medição, ossos e órgãos, dinossauros, as estrelas (Sírius). A observação agora não vem entremeada pela busca da alma, mas pela síntese dada pelos diversos aspectos da vida humana, numa gradação: “E a nossa existência”; “E o nosso itinerário”; “E o nosso corpo”, “E o nosso destino”. Interessante notar que mesmo a aula sobre o “Alfa e o Ômega”, a qual poderia ser mesmo uma aula sobre o início e o fim dos tempos, torna-se pequena, escolar, está no quadro negro. O “autodidata aplicado”, agora, eleva-se com a luz do cosmo e sonha sem perder a consciência. Não mais a sabedoria humana, nem si mesmo: o estudante empírico tornou-se aluno do silêncio.

Em “Desenho”, é recuperada a atividade cognitiva possível ao humano, com uma positividade que impressiona se comparada à angústia pelo desconhecimento dos poemas iniciais. Trata-se da atividade humana de imaginar, redesenhar o próprio rosto e traçar seu caminho cotidianamente. O desenho deve ser exato em seus detalhes, os caminhos serão labirínticos e ilusórios – mas nada disso causa aflição ou tristeza: é aceito como a própria condição humana, sua principal tarefa.

Sintetizem-se algumas ideias sobre o livro até aqui. A figura do estudante empírico, que quase assume a função de um protagonista, sintetiza para Cecília as seguintes atitudes, entendidas talvez como fases de um itinerário de formação: i) a observação amorosa dos dados da experiência humana; ii) o reconhecimento do limite e da insuficiência de todo conhecimento; iii) a busca exasperada pelo que

“falta” conhecer, o elemento faltante que seria, na verdade a resposta de todas as questões, a origem e o fim, o fundamento de todo ser; iv) uma abertura permanente à experiência, com a aceitação da ausência de resposta e o abandono necessário de tudo o que se conhece; v) e, enfim, a ternura e o acolhimento do esforço humano, compreendido como tarefa da vida, de encontrar a imagem do que ultrapassa toda a imaginação. A percepção do mistério, em Cecília, completa o conhecimento do real.

Desenho

Traça a reta e a curva,
a quebrada e a sinuosa.
Tudo é preciso.
De tudo viverás.

Cuida com exatidão da perpendicular
e das paralelas perfeitas.
Com apurado rigor.
Sem esquadro, sem nível, sem fio de prumo,
traçarás perspectivas, projetarás estruturas.
Número, ritmo, distância, dimensão.
Tens os teus olhos, o teu pulso, a tua memória.

Construirás os labirintos impermanentes
que sucessivamente habitarás.

Todos os dias estarás refazendo o teu desenho.
Não te fatigues logo. Tens trabalho para toda a vida.
E nem para o teu sepulcro terás a medida certa.

Somos sempre um pouco menos do que pensávamos.

Raramente, um pouco mais.

(MEIRELES, 2001a, p. 1455s)

Os instrumentos para o desenho da vida estão na própria pessoa. A vida se torna um rascunho do ser, resume-se a ser tentativa amorosa e humilde reconhecimento da ilusão das imagens que o homem constrói a respeito de si mesmo e das quais ele precisa se libertar. De fato, a última palavra do livro é “libertação”. Aqui, volta-se à liberdade da infância que possuía a ilusão de se localizar no globo terrestre, mas que se sabe livre da ficção do globo terrestre e se permite saltar de um lugar a outro. Possuir a representação ou a imagem de um mundo, permanente e inevitavelmente construí-la, mas cotidianamente abandonar o esboço feito e sabê-lo brincadeira de criança: eis, enfim, a alegria do estudante empírico.

O globo

Como os reis tiveram o orbe no alto do cetro,
nós, crianças, tivemos o globo terrestre em nossa breve mão.

Eram azuis, os mares; coloridos, os continentes;
tantas linhas de alto a baixo, de Leste a Oeste,
que podíamos localizar a nossa vaga pessoa
naquela vastidão.

Mas os reis pretenderam estar em todos os pontos
ao mesmo tempo.

E foram atravessados pelas batalhas, e agora
só nos jazigos seus nomes se encontrarão.

As crianças, porém, não queriam estar em parte alguma:
pulavam meridianos e paralelos com muita leveza.
Continuam não estando em parte alguma.
Mas com alegria maior que a da realeza:
a da libertação.

(MEIRELES, 2001a, p. 1460)

A condição para abandonar as próprias imagens do real – e afirmar amorosamente a percepção do mistério – é, em Cecília, o que a tradição cristã denominou de “pobreza de espírito”: o nada possuir, para possuir tudo.

Referências bibliográficas

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Vol. 1.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a. Vol. 2.

HANSEN, João Adolfo. Solombra, ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 33-48.

HÜHN, Peter. “Plotting the Lyric: Forms of Narration in Poetry.” In: MÜLLER-ZETTELMAHN, E; RUBIK, M. (eds). *Theory into Poetry*. Amsterdam: Rodopi, 2005, p. 147-72.

LOUNDO, Dilip. Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). *Ensaaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2007, p. 129-178

MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado*. A poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: 34, 2016.

PEREZ, Juliana P. Ficcionalidade e poesia: um estudo de A máquina do mundo, de Carlos Drummond de Andrade. In: GALLE, H.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, V. S. (Org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018, p. 223-230.